

Pablo Oyarzún Robles

Universidad de Chile

Ecfrasis: Homero, Kleist

Resumen

En este texto se traza un contraste entre dos modelos del recurso retórico de la ecfrasis: la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, que es el modelo par *excellence*, y la descripción de un cántaro malogrado en *Der zerbrochne Krug* (1808) de Heinrich von Kleist. El contraste permite reconocer dos modos contrapuestos de construcción de obra y configuración de mundo por el lenguaje poético, lo que podría llamarse, en el primer caso, un modo cosmogónico, y, en el segundo, un modo catastrófico. La contraposición apunta a un cambio radical en el estatuto del lenguaje en cuanto a su posibilidad de dar cuenta de una unidad de palabra, imagen y cosa, que en el poema homérico enseña su primigenia constitución, en tanto que en la comedia de Kleist esa misma unidad se presenta es estado de disociación irreparable.

Palabras clave

Ecfrasis – Poesía – Lenguaje – Imagen– Mundo

Ekphrasis: Homer and Kleist

Abstract

In this text, a contrast is drawn between two models of the rhetorical resource of the ekphrasis: the description of the shield of Achilles in the *Iliad*, which is the model *par excellence*, and the description of a pitcher broken in *Der zerbrochne Krug* (1808) by Heinrich von Kleist. The contrast allows us to recognize two opposing modes of construction of the work and configuration of the world by poetic language, what could be called, in the first case, a cosmogonic mode, and, in the second, a catastrophic mode. The opposition points to a radical change in the status of language in terms of its ability to account for a unity of word, image and thing, which in the Homeric poem teaches its original constitution, while in the Kleist's comedy that same unity is presented in an state of irreparable dissociation.

Keywords

Ekphrasis – Poetry – Language – Image– World

Recibido: [06/10/18]. Aprobado: [17/11/18].

De acuerdo a su definición usual, la ecfrasis es un procedimiento retórico consistente en ofrecer en un discurso la descripción (éste es precisamente el significado del término griego *ἐκφρασις*) de un hecho, acto, circunstancia, estado o condición, de tal manera que dicha descripción sea, no sólo homóloga a lo descrito, sino que esté dotada de una eficacia tal como si asistiésemos a la presencia corpórea o al despliegue actual de lo descrito. La primera mención del concepto de *ἐκφρασις* que se tiene registro se encuentra en textos atribuidos a Dionisio de Halicarnaso (*Rhetorica* 10.17)¹. Establecido como ejercicio escolar, Teón de Alejandría la define como “un discurso descriptivo que trae vívidamente el tema ante los ojos”.² La noción de lo *ἐναργής*, característica de la retórica antigua, habla de una potencia del lenguaje que lo equipara a la directa visión de lo referido. Digo una potencia del lenguaje, porque el efecto de una ecfrasis lograda, por asombroso que pudiese resultar, no es una excepción, sino el cumplimiento de una virtud que pertenece originariamente a la fuerza significativa del lenguaje y que, en última instancia, atañe al régimen de la verdad.

¹ Tomo ésta y otras puntuales referencias de Preminger & Brogan 1993: 320 y ss.

² En el original: *λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπὸ ψιν ἄγων τὸ δηλούμενον* (Spengel II.118). Otras definiciones —de Hermógenes, Aftonio, Nicolás de Mira— son análogas a las de Elio Teón; véase Sprague Becker 1995: 25 (n. 44).

Se recordará la significación que Aristóteles confiere a éste, que podríamos llamar el principio de evidencia, en lo que conviene detenerse brevemente.

Dicha significación está ligada esencialmente al valor que confiere el filósofo a la metáfora. Al sentar que la metáfora debe ser de cosas bellas, estipula que “una palabra es más propia (*κυριώτερον*) que otra y más representativa (*ὡμοιωμένον*) y más adecuada (*οἰκειότερον*) para traer la cosa ante los ojos (*τῷ ποιεῖν τὸ πρᾶγμα πρὸ ὁμμάτων*)” (*Rhet.* 1405b 11-13).³ Este “poner ante los ojos” algo es explicado luego como “significarlo en acción (*ἐνεργοῦντα σημαίνει*)” (1411b 25). No vacila Aristóteles en celebrar el arte de Homero en este registro, que le permite valerse de la metáfora para hacer animadas las cosas inanimadas, de modo que “todo lo hace movido y viviente (*κινούμενα καὶ ζῶντα*), y la acción es movimiento (*ἢ δ’ ἐνέργεια κίνησις*)” (1412a 9).⁴

Pero, como ya sugería, el principio o valor de evidencia no es sólo una calidad especial de la metáfora (o, eventualmente, de la imagen), sino que se funda en última instancia en la ley primaria del lenguaje en lo que atañe a su fuerza propia: “virtud de la elocución es ser clara (*λέξεως ἀρετὴ σαφὴ εἶναι*); prueba de ello es que si el discurso no manifiesta [algo], no produce su efecto propio (*ὁ λόγος, ὡς ἐὰν μὴ δηλοῖ, οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον*)” (1404b 1-3). En esta claridad, en

esta calidad manifestativa del lenguaje descansa esencialmente su potencia onto-lógica (la potencia de decir lo que es) y, con ella, la posibilidad misma de su valor de verdad, lo que puede llamarse la función aletológica del lenguaje. En estos mismos términos, es, como digo, exigencia originaria, que alcanza su condición superlativa en la evidencia. Y esta evidencia tiene, desde luego, implicaciones ontológicas de primer rango. Ya lo sugiere la última de las citas de la *Retórica* que habla de la eminencia de Homero para la vívida representación: no sólo la estrecha vecindad fonética —ya que no etimológica— de la palabra *ἐνάργεια* con el término fundamental *ἐνέργεια*, “acto”, sino también consideraciones temáticas que tienen sustento en la teoría aristotélica determinan esa superlativa capacidad poética del lenguaje, del discurso para, si puedo decirlo así, re-presentar cosas o eventos como si estuviesen inmediatamente presentes, desplegándose como tales en la plenitud de su enérgico movimiento. Es justificable, entonces, traducir *ἐνάργεια* como la patencia de lo que está en acto, pero precisamente no como actualización pura, sino como efecto (obra, *ἔργον*) del lenguaje. Es, si cabe formularlo de este modo que ciertamente va más allá de las intenciones de Aristóteles, el reconocimiento de la potencia del lenguaje para producir el acontecimiento.

Pero volvamos a la ecfrasis. En la acepción que hoy se le asigna, su concepto general de descripción (de hechos naturales o eventos y situaciones históricas o culturales) experimenta una limitación que lo restringe a la descripción de obras de arte. La tendencia a esta limitación es reconocible en la tardía antigüedad, pero sólo se consolida en la época moderna.

El *locus classicus* del procedimiento es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (18: 483-608), que fue imitada en el *Scutum* (139-320) de Heracles que se atribuye a Hesíodo, y tiene un poderoso parangón en la descripción del escudo de Eneas que ofrece Virgilio en la

³ Empleo la traducción —con pequeñas modificaciones— de Antonio Tovar (1971).

⁴ Si bien el término *ἐναργῶς* no figura en estos pasajes, conviene recordar que en el capítulo 17 de la *Poética* se establece una relación patente entre el “poner ante los ojos” y dicha noción: “Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible (*ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον*); pues así, viéndolas con la mayor claridad (*ἐναργέστατα*), el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones” (1455a 23-26). Cito según la traducción de Valentín García Yebra (1974).

Eneida (8.626-731). Las enciclopedias⁵ refieren los múltiples ejemplos que pueblan la literatura griega y romana (además de Homero y Virgilio, Apolonio Rodas, Teócrito, Cátulo, Lucrecio, Ovidio). Se menciona también, de tiempos posteriores, a Marino, Spenser, Milton, Marvell, Jonson, y ciertamente el motivo afín del *locus amoenus*, para culminar en el paradigma romántico de la *Ode on a Grecian Urn* de Keats, sin olvidar abundantes ejercicios posteriores. Aquí proponemos un caso que creo ejemplar, en la medida en que hace las veces de contraste agudo con el modelo homérico.

En lo que sigue, presentaré el modelo fundamental de Homero y, a manera de contrapunto, la descripción del cántaro roto que hace la Señora Marta en la comedia homónima de Heinrich von Kleist. Creo que la idea del contrapunto no es desatinada, porque tal vez podrá ayudarnos a evaluar más concretamente las cuestiones ligadas a aquella potencia onto-lógica del lenguaje, al principio de evidencia y, en fin, a las relaciones entre imagen (percepción) y palabra sobre las que me pareció oportuno incidir con la pregunta por el enunciado de ficción.

Lo primero será leer y comentar ambos pasajes, mucho más extenso y pletórico el de Homero, breve y —si puedo decirlo así— expresamente deficitario el de Kleist. A este último antepongo el prefacio de la comedia, que es importante para la discusión. A todo ello seguirá una breve conclusión.

⁵ En particular, la que he mencionado.

1. UNA ECFRASIS COSMOGÓNICA: HOMERO, *EL ESCUDO DE AQUILES*

Como fue dicho, la descripción del escudo de Aquiles que forja Hefesto es el modelo clásico de la ecfraasis, que tiene una larga descendencia literaria. En el plan de la *Ilíada*, se sitúa en un punto crucial del desarrollo. El canto XVIII, que culmina con la fabricación del escudo a petición de la Nereida Tetis, madre de Aquiles, se abre con la aciaga noticia de la muerte de Patroclo, que fuera golpeado por Apolo, en ayuda a los troyanos, herido por Euforbo y rematado por Héctor, según relata el canto XVI; el que le sigue se concentra en la lucha por el cadáver del héroe, de cuyas armas (que son las de Aquiles) se apodera Héctor, si bien el cuerpo es finalmente rescatado por los aqueos y conducido a las naves. La noticia de la muerte del amigo hace a Aquiles decidir su participación en las batallas, tras su larga abstención; se recordará cómo el canto I refiere “la cólera del Pelida Aquileo”, encendida por el secuestro de la sacerdotisa Briseida que perpetró Agamenón, la cual era parte del botín de Aquiles. La reconciliación entre los dos jefes ocurre en el canto XIX, con la devolución de Briseida y la concesión de muchos regalos que hace Agamenón a Aquiles. Este canto preludia los combates finales, que terminan con la muerte de Héctor a manos del Pelida (canto XXII) y la celebración de los funerales del héroe troyano en el último canto (XXIV). En cierto modo, pues, la descripción del escudo sirve a varios fines desde su ubicación, que es, en cierto modo, de *shifter* en toda la acción de la epopeya. Con lo del *shifter* me refiero sobre todo a esta especie de cambio de velocidad en el ritmo de dicha acción, que es, al mismo tiempo, algo así como un remanso, pero también una concentración de todos sus movimientos.

Asistimos en él a una descripción que sería atinado, quizás, tildar de cosmogónica. La forja del escudo, tal como es descrita fase por fase

en el poema, abarca todos los aspectos de la vida humana y animal, las instituciones, las costumbres y conflictos, las fiestas y labores, y los grandes marcos cósmicos en que todo ello se encuadra. Es, diríase, la plenitud de la *φύσις* lo que se despliega a medida que avanza el relato. Sería, también, el *summum* del *λόγος* en su capacidad de evidencia, la plenitud enérgica de su fuerza descriptiva. *Λόγος* y *φύσις* estarían aquí en perfecto acuerdo, en un acuerdo tal que es, en buenas cuentas, la celebración de la potencia poética del lenguaje. Potencia poética: productiva, creadora; la descripción re-presenta el devenir (el llegar a ser) de todo lo que es hasta la redondez de su entidad y el cumplimiento de su performance. Desde luego, no es la generación demiúrgica de las cosas descritas en su mismísima consistencia física. Pero la vivacidad descriptiva satisface ese *desideratum* aristotélico de poner ante los ojos lo representado *como si* asistiéramos a su despliegue acontecedero, y así, aunque no genere las cosas, las produce, es decir, las trae a la presencia. Al re-presentarlas, las hace por primera vez presentes en su totalidad: el lenguaje de la descripción poética, si ciertamente no crea lo que es, produce su presencia (el efecto de su *presencia*) en su re-presentación. Pero, a su vez, al producir la presencia de lo que es en su representación, suscribe en cada momento y en cada efecto de la descripción la presencia del lenguaje mismo, su eficacia, insiste en su propia fuerza representativa a diferencia de todo aquello que adviene, en virtud de ella, a la presencia. Dicho desde un punto de vista psicológico, si la fuerza de evidencia del lenguaje que postula la ecfrasis se cumple en la irresistible *impresión* que provoca en el auditor o lector, en el estímulo de la actividad de su imaginación, no por ello queda éste cautivo de las imágenes que la descripción suscita, al modo de una experiencia alucinatoria. El auditor o lector se sabe ante una obra de la palabra, y este saberse, esta conciencia, es factor determinante en el placer que suscita la gesta verbal.

En este sentido, parece atinada la explicación del concepto de ecfrasis que ensaya Sprague Becker, teniendo particularmente en mira la descripción ejemplar de Homero, pero también con intención general:

Trato la ecfrasis como una especie de *mise en abîme*, “la réplica en miniatura de un texto incrustada dentro de ese texto; un parte textual que duplica, refleja o espeja (un aspecto o más de un aspecto) del todo textual”. Trato la ecfrasis, sin embargo, como una *mise en abîme* de la poética y no sólo de los temas de la *Ilíada*: en la ecfrasis no sólo el bardo se convierte en uno de nosotros, en audiencia, sino que la descripción misma, metonímicamente, se convierte en un modelo del poema (Sprague Becker, 1995: 4).⁶

Es precisamente la idea de la *mise en abîme*, sobre la que volveré más de una vez, lo que me interesa en esta explicación. Ella sugiere que la ecfrasis —ejemplarmente la homérica— no es sólo un asombroso lapso de euforia poética (en que más de algún comentarista ha creído ver más bien cierta deficiencia), sino una técnica de representación marcada por un índice de reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la representación misma. Dicho de otro modo, el procedimiento de la ecfrasis —considerado al menos en su idealidad— daría cuenta en el lenguaje de la relación entre lenguaje y mundo: pero no del mundo como lo dado y el lenguaje como mero instrumento de constatación, sino de éste como el espacio en que se da mundo; daría cuenta de la fuerza del lenguaje como construcción (y, eventualmente, reconstrucción) de mundo.

⁶ Mi traducción.

Ἰλιάδος Σ
Ὅπλοποιία.⁷

462 Τὴν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα περικλυτὸς ἀμφιγυήεις·
“θάρσει· μὴ τοὶ ταῦτα μετὰ φρεσὶ σῆσι μελόντων.
αἱ γάρ μιν θανάτοιο δυσήγχοις ὧδε δυνάμην
465 νόσφιν ἀποκρύψαι, ὅτε μιν μόρος αἰνὸς ἰκάνοι,
ὥς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσσειται, οἷά τις αὐτὲ
ἀνθρώπων πολέων θαυμάσσειται, ὅς κεν ἰδῇται.”
Ὡς εἰπὼν τὴν μὲν λίπεν αὐτοῦ, βῆ δ' ἐπὶ φύσας·
τάς δ' ἐς πῦρ ἔτρεψε κλεψεύς τε ἐργάζεσθαι.
470 φῦσαι δ' ἐν χοάοισιν εἰκόσι πᾶσαι ἐφύσων
παντοίην εὐπρηστον αὐτῇμιν ἐξανείσαι,
ἄλλοτε μὲν σπεύδοντι παρέμμεναι, ἄλλοτε δ' αὐτὲ,
ὅπως Ἥφαιστός τ' ἐθέλοι καὶ ἔργον ἀνοίτο.
χαλκὸν δ' ἐν πυρὶ βάλλον ἀτερεὰ κασσίτερόν τε
475 καὶ χρυσὸν τιμῆντα καὶ ἄργυρον· αὐτὰρ ἔπειτα
θήκεν ἐν ἀκμοθέτῳ μέγαν ἀκμωνα, γέντο δὲ χειρὶ
ραίστηρα κρατερῇν, ἐτέρηφι δὲ γέντο πυράργην.
Ποίει δὲ πρῶτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαινήν
480 τρίπλακα μαρμαρήν, ἐκ δ' ἄργυρεον τελαμώνα.
πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκος πύχες αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσιν.
Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἡελίον τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν,
485 ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἔστεφάνωται,
Πληϊάδας θ' Ὑάδας τε τὸ τε σθένος Ὑρίωνος
Ἀρκτόν θ', ἦν καὶ Ἀμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
ἦ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὑρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορος ἔστι λοετρῶν Ὡκεανοῖο.
490 Ἐν δὲ δῶυ ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς, ἐν τῇ μὲν γὰ ῥάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐων ὕπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστῳ, πολλὸς δ' ὑμέμαιοις ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστέρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν

Homero, *Iliada*, Canto XVIII
Fabricación de las armas.⁸

Le respondió entonces el muy ilustre cojitrancor: «¡Ánimo!
¡No debes preocuparte por eso en tus mientes! ¡Ojalá
pudiera esconderlo lejos de la entristecedora muerte,
cuando el atroz destino le llegue, con la misma seguridad
con la que puedo afirmar que tendrá una armadura tan
bella que se maravillará de ella cualquier hombre que la
vea.» Volvió a colocarlos al fuego y los puso a trabajar.
Los fuelles, veinte en total, soplaban en los crisoles
exhalando diversos soplos aptos para prender la
llama, a veces avivándola cuando tenía prisa y a veces
al revés, conforme al deseo de Hefesto y a lo que la
labor demandaba. Colocó bajo el fuego inflexible
bronce y estaño, valioso oro y plata, y a continuación
puso un gran yunque en el cepo, y, mientras con una
mano asía el potente martillo, con la otra sujetaba las
tenazas. Fabricó en primerísimo lugar un alto y
compacto escudo primoroso por doquier y en su
contorno puso una reluciente orla de tres capas,
chispeante, a la que ajustó un áureo talabarte.
El propio escudo estaba compuesto de cinco
láminas y en él fue creando muchos primores con
su hábil destreza. Hizo figurar en él la tierra, el
cielo y el mar, el infatigable sol y la luna llena, así
como todos los astros que coronan el firmamento:
las Pléyades, las Híades y el poderío de Orión, y
la Osa, que también denominan con el nombre
de Carro, que gira allí mismo y acecha a Orión, y
que es la única que no participa de los baños en
el Océano.
Realizó también dos ciudades de miserables gentes, bellas. En
una había bodas y convites, y novias a las que a la luz de las
antorchas conducían por la ciudad desde cámaras nupcia-
les; muchos cantos de boda alzaban su son; jóvenes
danzantes daban vertiginosos giros y en medio de ellos

495 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.
λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀνθρώποι· ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δῶο δ' ἄνδρες ἐνεῖκεον εἵνεκα ποιήνης
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· οὐ μὲν εὖχτο πάντ' ἀποδοῦναι
500 δῆμῳ πιφαύσκων, ὁ δ' ἀναίετο μηδὲν ἐλέσθαι·
ἄμφο δ' ἰέσθην ἐπὶ ἱστορί πεῖραρ ἐλέσθαι.
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήτυον ἀμφὶ ἀρωγῷ·
κῆρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῶι ἐνὶ κύκλῳ,
505 σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦισσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δίκασον.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δῶυ χρυσοῖο τάλαντα,
τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἴποι.
Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δῶυ στρατοὶ ἦατο λαῶν
510 τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή,
ἥε διαπραθέειν ἢ ἀνδicha πάντα δάσασθαι
κτῆσιν ὅσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
οἱ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.
τείχος μὲν ῥ' ἄλλοχοι τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα
515 ῥύατ' ἐφρεσταότες, μετὰ δ' ἀνέρες οὓς ἔχε γῆρας·
οἱ δ' ἴσαν ἥρῃ δ' ἄρα σφιν Ἀρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
ἄμφο χρυσεῖω, χρῦσεια δὲ εἵματα ἔσθην,
καλὰ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεῶ περ
ἀμφὶς ἀρίζηλοι· λαοὶ δ' ὑπολιζονες ἦσαν.
520 οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι σφίσιν εἴκε λοχῆσαι
ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρόμῳ ἦν πάντεσσι βοτοῖσιν,
ἐνθ' ἄρα τοὶ γ' ἔλυντ' εἰλυμένῳ αἰθροὶ χαλκῷ.
τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δῶυ σκοποὶ εἶατο λαῶν
δέγμενοι ὁππότε μῆλα ἰδοῖατο καὶ ἑλικας βοῦς.
525 οἱ δὲ τάχα προγένοντο, δῶο δ' ἄμ' ἔποντο νομῆς
τερπόμενοι σύριγξιν· δόλον δ' οὐ τι προνόησαν.
οἱ μὲν τὰ προιδόντες ἐπέδραμον, ὥκα δ' ἔπειτα
τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πάεα καλὰ
ἀργεννέων οἶων, κτείνον δ' ἐπὶ μηλοβοτήρας.

emitían su voz flautas dobles y fórminges, mientras las
mujeres se detenían a la puerta de los vestíbulos maravi-
lladas. Los hombres estaban reunidos en el mercado. Allí
una contienda se había entablado, y dos hombres
pleiteaban por la pena debida a causa de un asesinato: uno
insistía en que había pagado todo
en su testimonio público, y el otro negaba haber
recibido nada, y ambos reclamaban el recurso a un
árbitro para el veredicto. Las gentes aclamaban a
ambos, en defensa de uno o de otro, y los heraldos
intentaban contener al gentío. Los ancianos estaban
sentados sobre pulidas piedras en un círculo sagrado
y tenían en las manos los cetros de los claros heraldos, con
los que se iban levantando para dar su dictamen por turno.
En medio de ellos había dos talentos de oro en el suelo, para
regalárselos al que pronunciara la sentencia más recta. La
otra ciudad estaba asediada por dos ejércitos de tropas
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les
agradaban, saquearla por completo o repartir en dos
lotes todas las riquezas que la amena fortaleza custo-
diaba en su interior. Mas los sitiados no se avenían aún
y disponían una emboscada. Las queridas esposas y los
infantiles hijos defendían el muro
que brillaban por sus armas. Contrarios planes les
agradaban, saquearla por completo o repartir en dos
lotes todas las riquezas que la amena fortaleza custo-
diaba en su interior. Mas los sitiados no se avenían aún
y disponían una emboscada. Las queridas esposas y los
infantiles hijos defendían el muro
un río donde había un abrevadero para todos los ganados,
se apostaron allí, recubiertos de rutilante bronce. Dos vigías
suyos se habían instalado a distancia de las huestes al accho
de los ganados y de las vacas, de retorcidos cuernos. Éstos
pronto aparecieron: dos pastores les acompañaban,
recreándose con sus zampanas sin prever en
absoluto la celada. Al verlos, los agredieron por
sorpresa y en seguida interceptaron la manada de
vacas y los bellos rebaños de blancas ovejas y
mataron a los que las apacentaban. Nada más
percibir el gran clamor que rodeaba la vacada,

⁷ Edición de Monro & Allen, 1920.

⁸ Traducción de Emilio Crespo Güemes (Homero, 1991: 480-486).

530 οἱ δ' ὥς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσὶν
εἰράων προπάρειθε καθήμενοι, αὐτὶκ' ἐφ' ἵππων
βάντες ἀερσιπόδων μετεκίαθον, αἶψα δ' ἵκοντο.
στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείρισιν.

535 ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὄμιλεον, ἐν δ' ὅλοη Κῆρ,
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὦμοισι δαφοίνεν αἵματι φωτῶν.
ὠμίλεον δ' ὥς τε ζωοὶ βροτοὶ ἡδ' ἐμάχοντο,

540 νεκροὺς τ' ἀλλήλων ἔρουν κατατεθνηῶτας.
Ἐν δ' ἐτίθει νεῖον μαλακὴν πείραν ἄρουραν
εὐρείαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἄροτῆρες ἐν αὐτῇ
ζεύγεα δινεύοντες ἐλάστρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.
οἱ δ' ὅποτε στρέψαντες ἰκοίατο τέλσον ἀρούρης,

545 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χειρὶ δέπας μελιθεὸς οἴνου
δόσκειν ἀνὴρ ἐπ' αὖ τοι δὲ στρέψασκον ἄν' ὄγμου,
ἰέμενοι νεοῖο βαθείης τέλσον ἰκέσθαι.
ἦ δὲ μελαινέτ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώικει,
χρυσείη περ εὐόσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

550 Ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βασιλῆϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι
ἡμῶν ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες,
δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄμῳ ἐπὶ τῆριμα πίπτον ἔραζε,
ἄλλα δ' ἀμαλλοδετῆρες ἐν ἔλλαδαοῖσι δέοντο.
τρεῖς δ' ἄρ' ἀμαλλοδετῆρες ἐφύστασαν αὐτὰρ ὄπισθε

555 παῖδες δραγμεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες
ἀσπερχὲς πάρεχον· βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σωπῇ
σκῆπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμῳ γηθόσυνος κῆρ.
κῆρυκες δ' ἀπάνευθεν ὑπὸ δρυὶ δαῖτα πένοντο,
βοῦν δ' ἱερεύσαντες μέγαν ἀμφεπον· αἱ δὲ γυναικες

560 δεῖπνον ἐρίβοισιν λεῦκ' ἄλφιτα πολλὰ πάλυνον.
Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βριθύσαν ἀλωὴν
καλὴν χρυσεῖην· μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν,
ἐστήκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.
ἀμφὶ δὲ κυανὴν κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε

los que estaban sentados ante los estrados en los caballos, de suspensas pezuñas, montaron, acudieron y pronto llegaron. Nada más formar se entabló la lucha en las riberas del río, y unos a otros se arrojan las picas, guarnecidas de bronce. Allí intervenían la Disputa y el Tumulto, y la funesta Parca, que sujetaba a un recién herido vivo y a otro no herido, arrastraba de los pies a otro muerto en medio de la turba y llevaba a hombros un vestido enrojecido de sangre humana. Todos intervenían y luchaban igual que mortales vivos y arrastraban los cadáveres de los muertos de ambos bandos. También representó un mullido barbecho, fértil campiña, ancho, que exigía tres vueltas. En él muchos agricultores guiaban las parejas acá y allá, girando como torbellinos. Cada vez que daban media vuelta al llegar al cabo del labrantío, un hombre con una copa de vino, dulce como miel, se les acercaba y se la ofrecía en las manos; y ellos giraban en cada surco, ávidos por llegar al término del profundo barbecho, que tras sus pasos ennegrecía y parecía tierra arada a pesar de ser de oro, ¡singular maravilla de artificio!

Representó también un dominio real. En él había jornaleros que segaban con afiladas hoces en las manos. Unas brazadas caían al suelo en hileras a lo largo del surco, y otras las iban atando los agavilladores en hatos con paja. Tres agavilladores había de pie, y detrás había chicos que recogían las brazadas, las cargaban en brazos y se las facilitaban sin demora. Entre ellos el rey se erguía silencioso sobre un surco con el cetro, feliz en su corazón. Los heraldos se afanaban en el banquete aparte bajo una encina y se ocupaban del gran buey sacrificado; y las mujeres copiosa harina blanca espolvoreaban para la comida de los jornaleros. Representó también un viña muy cargada de uvas, bella, áurea, de la que pendían negros racimos y que de un extremo a otro sostenían argénteas horquillas. Alrededor trazó un foso de esmalte y un vallado

565 κασιτέρου· μία δ' οἷ᾽ ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,
τῇ νίσοντο φορῆς ὅτε τρυγώων ἐλώων.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιθῆα καρπόν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσοισι παῖς φόρμιγγι λιγείῃ
570 ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν αἶδε
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰνυγῶι τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.
Ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραράων·
αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχато κασιτέρου τε,
575 μυκηθμῶι δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσεύοντο νομὸν δὲ
πάρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακτῆα.
χρῦσειο δὲ νομῆς ἄμ' ἐστιχόωντο βόεσσι
τέσσαρες, ἐννέα δὲ σφι κύνες πόδας ἀργοὶ ἔποντο.
σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι

580 ταῦρον ἐρύγμῳλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμνώως
ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἡδ' αἰζηοί.
τῷ μὲν ἀναρρῆζαντε βοὸς μέγαλοιο βοεῖην
ἔγκατα καὶ μέλαν αἶμα λαφύσσετον· οἱ δὲ νομῆς
αὐτῶς ἐνδίσσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.

585 οἱ δ' ἦτοι δακείν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων,
ιστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἐκ τ' ἀλέοντο.
Ἐν δὲ νομὸν ποίησε περικλυτὸς ἀμφιγυῆς
ἐν καλῇ βήσσει· μέγαν οἶων ἀργεννάων,
σταθμούς τε κλισίας τε κατηρεφῆας ἰδὲ σηκούς.

590 Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυῆς,
τῷ ἱκελὸν οἶον ποτ' ἐνὶ Κνωσῶι εὐρείῃ
Δαίδαλος ἠσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
ἔνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιοι
ὠρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶι χεῖρας ἔχοντες.

595 τῶν δ' αἱ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἶατ' ἐϋννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίω·
καὶ β' αἱ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
ἔχον χρυσεῖας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτε μὲν θρεξάσκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι
600 ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῳσιν
ἐζόμενος κεραμεὺς περὶρήσεται, αἱ κε θέμισιν·
ἄλλοτε δ' αὖ θρεξάσκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.

de estaño; un solo sendero guiaba hasta ella, por donde regresaban los porteadores tras la vendimia. Doncellas y mozos, llenos de joviales sentimientos, transportaban el fruto, dulce como miel, en trenzadas cestas. En medio de ellos un muchacho con una sonora fórmige tañía deliciosos sonos y cantaba una bella canción de cosecha con tenue voz. Los demás, marcando el compás al unísono, le acompañaban con bailes y gritos al ritmo de sus brincos. Realizó también una manada de cornier-guidas vacas, que estaban fabricadas de oro y de estaño y se precipitaban entre mugidos desde el estiércol al pasto por un estruendoso río que atravesaba un cimbreante cañaveral. Iban en hilera junto con las vacas cuatro áureos pastores, y nueve perros, de águilas patas, les acompañaban. Dos pavorosos leones en medio de las primeras vacas sujetaban a un toro, de potente mugido, que bramaba sin cesar mientras lo arrastraban. Perros y mozos acudieron tras él. Pero aquéllos desgarraron la piel del enorme buey y engullían las entrañas y la negra sangre, mientras los pastores los hostigaban en vano, azuzando los rápidos perros. Éstos estaban demasiado lejos de los leones para morderlos; se detenían muy cerca y ladraban, pero los esquivaban. El muy ilustre cojitranco realizó también un pastizal enorme para las blancas ovejas en una hermosa cañada, establos, chozas cubiertas y apriscos. El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guimaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argénteos tahalies. Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el tomo, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros. Una nutrida multitud rodeaba la

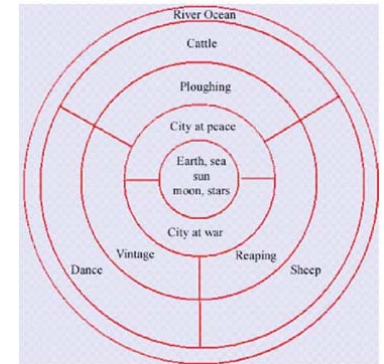
- πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίστανθ' ὄμιλος
τερπόμενοι
605 δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.
Ἐν δ' ἐτίθει ποταμιοῖο μέγα σθένος Ωκεανοῖο
ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.
Αὐτὰρ ἐπεὶ διη τεύξε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε,
610 τεύξε' ἄρα οἱ θώρηκα φαινότερον πυρὸς αὐγῆς,
τεύξε δὲ οἱ κόρυθα βριαρὴν κροτάφοις ἀραρυῖαν
καλὴν δαιδαλέην, ἐπὶ δὲ χρύσειον λόφον ἤκε,
τεύξε δὲ οἱ κνημίδας ἑανοῦ κασσιτέρειοι.
Αὐτὰρ ἐπεὶ πάνθ' ὅπλα κάμε κλυτὸς ἀμφιγυῖεις,
615 μητρός Ἀχιλλῆος θῆκε προπάρουθεν αἶψας.
ἦ δ' ἱρηξ ὥς ἄλτο κατ' Οὐλύμπου νιφόντος
τεύχεα μαρμαίροντα παρ' Ἥφαιστοιο φέρουσα.
- deliciosa pista de baile, recreándose, y dos
acróbatas a través de ellos,
como preludio de la fiesta, hacían volteretas en
medio. Representó también el gran poderío del
río Océano a lo largo del borde más extremo del
sólido escudo. Después de fabricar el alto y
compacto escudo,
le hizo una coraza que lucía más que el resplandor del
fuego y también un ponderoso casco ajustado a sus
sienes, bello y primoroso, que encima tenía un áureo
crestón, y también unas grebas de maleable estaño.
Tras terminar toda la armadura, el ilustre cojitranco
la levantó y la presentó delante de la madre de Aquiles, que,
cual gavilán, descendió de un salto del nevado Olimpo,
llevando las chispeantes armas de parte de Hefesto.

El texto describe el escudo (*σάκος*) constituido por cinco capas o círculos concéntricos⁹, que en el orden del discurso, y de interior a exterior, contienen los siguientes elementos:

1. "la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y la luna llena" y las constelaciones (484-89).
2. "dos hermosas ciudades de hombres dotados de palabra", en una de las cuales se celebra una boda y un pleito (490-508); la otra es asediada por dos ejércitos y tiene lugar una emboscada y un combate (509-540).
3. "un campo fértil y vasto que se labraba por tercera vez" (541-549).
4. un campo en rica cosecha bajo la mirada alegre de un rey (550-560).
5. una hermosa viña de oro, cuyos frutos son llevados por mancebos y doncellas acompañados de dulce música (561-572).

⁹ Hay un consenso mayoritario acerca de la figura circular del escudo, a diferencia de los escudos turriformes, como el de Áyax.

6. "un rebaño de vacas de erguida cornamenta", guiado por cuatro pastores de oro y secundado por nueve canes; un toro es atacado y devorado por dos leones, que los pastores y los canes tratan de ahuyentar sin éxito (573-586).
7. "un gran prado en hermoso valle, donde pacían las candidas ovejas" (587-589).
8. una danza de diestros y jóvenes bailarines que contempla complacida una gran multitud (590-606).
9. en la orla del escudo, "la poderosa corriente del río Océano" (607-609).



De todos estos elementos, y sin ánimo alguno de arriesgar una interpretación de conjunto o un comentario más ceñido, cabe destacar la dualidad de la ciudad en paz y la ciudad en guerra. Ya por su emplazamiento en el texto, inmediatamente después del círculo más interno, el centro sideral del escudo, se sugiere la importancia que tiene esta contraposición, como si se tratara de los dos grandes modos de la existencia humana —la paz, la guerra— en el marco microcósmico de lo que los griegos llamaron la *πόλις*. El esquema general, marcado en todos los lugares por la dualidad, parece ser la alternativa de unión y desunión, concordia y discordia. La primera de las ciudades presenta

las instancias jubilosas de la unión en las bodas y los festejos, y, a manera de contrapunto, la querella (*νεῖκος*) formal entre dos que disputan en torno a la efectucción de una multa por homicidio¹⁰, lo que supone, desde luego, que lo extremoso de la hostilidad también anida en la ciudad pacífica, presto a estallar a cada momento. Sin embargo, y a diferencia de la ciudad en guerra, aquí la división civil está reglada, establecido institucionalmente su tratamiento en el juicio público que administran y fallan los ancianos, y, en virtud de esa misma publicidad, casi llevada a la condición de espectáculo. A su vez, la ciudad en guerra parece ser claramente un retrato en miniatura de Ilión, a la manera de la ya mentada *mise en abîme* de la heráldica, y la descripción, aparte de aludir a las incidencias terribles de la conflagración entre aqueos y troyanos y probablemente llevar la memoria de grandes incidentes¹¹, contiene también el presagio de lo que habrá de ocurrir, como se lee en 537: “y arrastraba, asiéndole de los pies, por el campo de la batalla a un tercero que la muerte recibiera”, que anuncia la muerte de Héctor en el combate singular con Aquiles.

Pero detengámonos en la economía descriptiva del extenso pasaje.

Luego de un preámbulo que presenta la favorable disposición de Hefesto a fabricar la maravillosa protección para el héroe, los preparativos de la labor y el catálogo de las ricas materias que serán invertidas en ella, y una vez confeccionado el escudo como terso soporte de las figuras que habrá de contener, se inicia la ecfrasis con el registro de las primeras operaciones del dios. Presididas por el verbo *ποίηι* — “produjo”: “Cinco capas tenía el escudo, y en la superior grabó el dios

muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia (*ἐν αὐτῷ ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδνίησι πραπίδεσσιν*)” (481 s.)—, éstas son no sólo mencionadas por el texto, sino, a ritmo creciente, secundadas y luego conducidas por el despliegue verbal. Apenas introducido el motivo de las dos ciudades — “Allí representó también dos ciudades de hombres dotados de palabra (*ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων καλὰς*)” (490 s.) —, la descripción asume carácter narrativo, que presenta a las figuras grabadas sobre el escudo en vívido movimiento.

Este aspecto es particularmente llamativo. Ciertamente, lo que mencionaba marginalmente más atrás acerca de la opinión adversa de algunos comentaristas encuentra principalmente en esto su pie de apoyo: se le objeta a Homero esta especie de refocilamiento en el relato de las incidencias del litigio, los litigantes y la congregación separada en dos partidos, primero, luego el asedio a la ciudad en guerra, la emboscada y el combate cruento, y más allá los trabajos de labrantío, cosecha y recolección, el banquete, la vendimia venturosa, los cuidados del rebaño y el destrozo de los leones, hasta llegar al bucólico apacentamiento de las ovejas, y la festiva danza animada por el canto del “divino aedo” y la música de su cítara. La literal pululación de figuras semovientes sobre el haz del escudo no puede sino producir desconcierto en el lector; y digo en el lector, a diferencia del asombro que debe haber embargado al viejo auditor de la recitación, llevado por encanto de la descripción a conceder esta rara maravilla como obra que no podría ser sino divina. El crítico —que en tal carácter no puede ser otra cosa que un lector, es decir, un receptor separado de lo que se le presenta y un juez individual de lo que pondera— naturalmente recelará eso que hace un momento llamaba refocilación, ese regodeo narrativo que conduce todo el *élan* del trozo, y también esa suerte de exacerbación descriptiva que, como si se tratara de intensificar la eficacia impresionante de la ecfrasis destinada a

¹⁰ Una interpretación alternativa es que la disputa sería acerca del pago de una multa por el ofensor y el derecho a venganza del afectado.

¹¹ En XVIII (161-4), cuando Héctor se apodera del cuerpo de Patroclo, se compara a los dos Áyaxes que tratan de intimidarlo con guardianes de rebaño que vanamente buscan ahuyentar a unos leones que devoran un cadáver.

hacernos materialmente presente el escudo y su rica decoración, ape-la al subterfugio de la inquieta movilidad. Es cierto también que, si se mide esto con el *desideratum* aristotélico, esta movilidad no es la misma a que se refiere el Estagirita cuando dice, según citaba, que Homero “todo lo hace movido y viviente (*κινούμενα καὶ ζῶντα*)” (1412a 9), porque esto se refiere al poder de la metáfora y no a la simple evocación de cuerpos en movimiento.

Pero es notorio que Homero no se deja llevar por el citado subterfugio. De alguna manera nos avisa que tiene claro el expediente que emplea para dar cuenta de tales escarceos. Así lo patentiza la explicación de los “hombres dotados de palabra” que Hefesto ha grabado en el segundo círculo, a propósito de los cuales se dice que “[m]ovíanse todos como hombres vivos (*ᾠμῖλεν δ' ὧς ζῶοι βροτοὶ*, 539)”: la instancia de la comparación, de la analogía, deja claro que las figuras grabadas son representaciones, pero representaciones provistas de la peculiar agilidad que les imprime la facultad creadora del orfebre divino, a la que por cierto se une el realce de belleza que prevalece por doquier, y que se especifica con los materiales nobles invertidos en la forja de las figuras: pastores de oro, animales de oro y estaño, y tantos otros prodigios, son todos ellos criaturas del arte. Si hay asombro y maravilla (*θαῦμα*, 549) en todo esto no es por forzada imposición al receptor —que tendería más bien a provocar su resistencia—, sino como clave de la respuesta a la cual se invita a éste, como comportamiento adecuado al artificio que se le ofrece; así el mismo poeta se sitúa ya en esa posición admirativa con respecto a lo que él mismo refiere.

Por otra parte, el movimiento en cuestión, que ya no podría imputarse a una intención de trampantojo poético, tampoco se restringe a un particular prestigio metafórico, sino que se extiende a la pieza en su conjunto, de hecho la sostiene de punta a cabo, desde que, consuma-

dos los preparativos, se inicia la fabricación hasta que ésta concluye, con el compendioso aditamento de la coraza, el casco y las grebas: todo ese movimiento, que a la vez es múltiplemente nombrado y realizado por el relato, constituye lo que hace un momento llamaba el *élan* de la descripción. La suscripción del arte como principio de este movimiento lo puntúan rítmicamente los verbos agentes: *ποίει* (482), *ποίησε* (490, 573 587), *ἔτευξ[ε]* (483), *ἐτίθει* (541, 550). En este sentido, cada uno de los elementos que la descripción hilvana, y que va grabando simultáneamente con el despliegue de la obra de Hefesto, no pueden ser considerados sino como momentos de un único, poderoso y universal movimiento que la misma descripción trae ante los ojos del auditor o lector, que en la forja del escudo tal como la ecfrasis la construye paso a paso asiste a un proceso de generación de la totalidad de lo que es. En estos términos hablo de una ecfrasis cosmogónica.

Todo ocurre como si la ecfrasis del escudo de Aquiles fuese la celebración del arte, y como si la obra de Hefesto fuese el *analogon* de la obra de Homero. El poema encaja en su seno la obra del dios como su propio reflejo en miniatura, y la inscripción del “divino aedo” que con su canto induce el movimiento parece ser, a su vez, la inscripción de la obra del poeta en la creación del dios. El juego de la *mise en abîme* se refuerza como clave de la poética de Homero y la ecfrasis es así el encomio del poder de la poesía y, en última instancia, de la fuerza del lenguaje que, en su euforia evidenciadora, produce la presencia de lo que es.

2. UNA ECFRASIS CATASTRÓFICA: HEINRICH VON KLEIST, *EL CÁNTARO ROTO*¹²

Kleist comenzó a trabajar en la que se considera la mayor comedia en lengua alemana en 1802, en ocasión de la que hablaré luego; la composición de tres partes iniciales (las tres primeras escenas) tuvo lugar en 1803, y dos años más tarde se alcanzó una primera, provisoria conclusión. Todavía en 1806 sigue Kleist completando su obra, en Königsberg. Un año después, Goethe dirige la puesta en escena en Weimar, con estructura de tres actos, a diferencia de las trece escenas continuas que había definido el autor. La presentación resulta ser un rotundo fracaso; se conservan comentarios de la crítica y de asistentes que reprueban la excesiva extensión de la pieza, el notorio aburrimiento que indujo en el público, la dudosa moralidad de su contenido y hasta la impericia de Kleist como dramaturgo. Carente de un nuevo montaje en el mediano plazo, la obra se publica como libro en 1811.

De *El cántaro roto* me interesa un pasaje que ofrece una notable ecfraasis del objeto que da título a la comedia y que a mi entender propone un claro contrapunto a la descripción homérica. Pero también creo oportuno prestar atención a un breve texto que se conserva a título de prefacio, pero que permaneció inédito, y que ciertamente tiene que ver, y no poco, con el asunto que me ocupa:

Vorrede.

Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine

Prefacio.

En la base de esta comedia hay probablemente un hecho histórico, sobre el cual no he podido

¹² *Der zerbrochne Krug*, en Kleist, 2001: 175-244. La obra data de 1811. La traducción de este prefacio y de los demás pasajes citados es mía.

nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf – zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauerkerl, den der Richter, als überwiesen, andonnerte, vertheidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Delictum geschehen war) spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugniß abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehn: und der Gerichtschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter mistrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödip[us], als die Frage war, wer den Lajus erschlagen? (*im Manuskript gestrichen*)). Darunter stand: der zerbrochene Krug. — Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister (Kleist, 1991: 259).

hallar ninguna información más precisa. El motivo lo tomé de un grabado en cobre que vi hace varios años en Suiza. Se apreciaba en él primeramente a un juez sentado gravemente sobre el banquillo de magistrado; ante él estaba una señora anciana que sostenía un cántaro, [y] parecía enseñar el agravio que había sufrido; acusado, un mozalbete campesino, al que el juez, a quien estaba entregado, le tronaba, aún se defendía, pero débilmente; una muchacha, que acaso había atestiguado en esta causa (pues quién sabe con qué ocasión había ocurrido el delito), jugueteaba, en medio de la madre y del novio, con su delantal; quien hubiese dado falso testimonio no podría haber estado allí más compungido; y el escribano (tal vez había observado hace un momento a la muchacha) miraba ahora recelosamente al juez, como Creón a Edipo en parecida ocasión [cuando se formuló la pregunta acerca de quién había asesinado a Layo (*tachado en el manuscrito*)]. Debajo decía: El cántaro roto. — El original era, si no me equivoco, de un maestro holandés.

Este prefacio fue omitido en la versión impresa de su célebre comedia. El lector —haciendo en esto caso omiso del espectador— se vio privado así de una densidad adicional, y ciertamente muy sugestiva, de pretextos e implicaciones que han determinado las intenciones del

autor. Como decía hace un momento, antes de dirigirme al pasaje ecfrástico que me interesa, y precisamente porque su carácter y sentido está condicionado de manera importante por lo que se dice en este prefacio, es indispensable examinar el plexo semiótico que en él se presenta.

Lo primero que conviene apuntar atañe a la complejidad de lo que propone Kleist. El prefacio da cuenta del motivo primero que inspiró la obra. La sucinta —pero vívida— descripción de un grabado en cobre que es copia de un modelo pictórico ya sitúa al lector en una suerte de red anasémica de relaciones de representación. Empleo el término “anasémico” que fuera acuñado por Nicolas Abraham en su teoría psicoanalítica no necesariamente para incorporar este registro a la discusión —aunque habría razones de peso para ello—, sino haciéndome cargo del movimiento que el término designa, y que habla de remontarse a la fuente del sentido. Este remontarse tiene, aquí, inevitablemente un importe interpretativo, que bien puede colegirse de lo que dice Kleist: en cierto modo, la obra es la interpretación de lo que el grabado (y el óleo que lo antecede) exhibe, el ensayo de restituir su pleno sentido a la escena graficada, es decir, la historia del sentido que en ella se deja conjeturar. Esta interpretación o reconstrucción ya se da a conocer por las hipótesis que acompañan a la descripción de los personajes: la señora parece exponer el perjuicio recibido; el jovenzuelo, acusado, se defiende todavía, pero precariamente; de la muchacha se suponen dos cosas de mayor envergadura: el joven es su novio, y ella —coligiéndose esto de su turbado gesto— ha prestado falso testimonio; por fin, y con implicaciones que quizá son más graves aun, el escribano mira con desconfiado reojo al juez, como Creón a Edipo en similar circunstancia, anota Kleist, trayendo con ello otro registro de sentido que tiene, se diría, carácter ominoso.



La interpretación conjetural de Kleist teje una intriga, esto es, detalla lo que hace un momento llamé la historia del sentido de la escena, intriga que, por decirlo así, metonímicamente, y por concentración de tensiones, acuña la obra plástica. Sería esa intriga la del “hecho histórico” (*historisches Faktum*) al que alude de manera tan incierta como infundada el comienzo del prefacio.

La red de relaciones de representación que, de un modo u otro, sostiene la reconstrucción de sentido es, entonces, no sólo compleja, sino profundamente problemática. Para una mayor claridad, situemos sus hitos en un esquema simplificado:



El diseño circular del esquema intenta dar cuenta del movimiento que insinúa el prefacio de Kleist. Pero, sin duda, la circulación está aquejada de desconexiones flagrantes. Ya la única relación que parece firme —aquella entre el grabado de Jean-Jacques André le Veau (*Le juge ou la cruche cassée*) y el óleo de Louis Philibert Debu court (*Le juge de village*, exhibida en el Salón de París en 1781)—, y que de hecho lo es, está dañada por la suposición de que la pintura habría sido realizada por un maestro holandés (es en Holanda que Kleist sitúa su comedia).¹³ Sin embargo, esta misma relación remite a otro óleo, de Jean-Baptiste Greuze¹⁴ (*La cruche cassée*), que tiene claras connotaciones eróticas, en que una muchacha cuyo vestido desarreglado descubre un seno, sostiene sobre su vientre un montón de flores envueltas en un paño, mientras cuelga de su brazo derecho una tetera con un gran forado. La alusión a la pérdida de la virginidad parece obvia.



¹³ Greiner acota que Debu court (1755-1832) fue recibido en la Académie de Beaux Arts de París, en 1781, como “peintre en petits sujets dans le genre des flamands” (véase Greiner, 2000: 82). El grabado lo tenía Heinrich Zschokke, escritor suizo amigo de Kleist, en su casa de Berna. Allí se reunieron ambos con el hijo de Wieland, Ludwig, con el compromiso de escribir cada uno un texto a propósito.

¹⁴ Greuze (1725-1805), miembro de la Academia desde 1769, fue autor de retratos y pinturas alegóricas y melodramáticas.

En la circulación que describía, habría que situar, pues, como en paréntesis, entre el hecho hipotético y el óleo de Debu court, el modelo inspirador de Greuze. Por cierto, es difícil adivinar cuál sea el nexo específico entre este modelo y el óleo escénico, como no sea por la identidad del motivo de la *cruche cassée*. Las mediaciones —el cambio de género pictórico y quizá algún estímulo literario (para el cual, en la pintura de género, como bien se sabe, no se requiere de un documento efectivo, a causa de su configuración narrativa o dramática)—, las mediaciones, digo, que pueda haber entre uno y otro no están a la vista ni a la mano. (Seguramente habría que cotejar ésta con otras operaciones similares, pero no soy en modo alguno erudito en tales cosas.) La inserción de este antecedente hace más problemática la red de relaciones, que desde este punto de vista puede ser entendida como una red de delegaciones de sentido, que cuestionan solapadamente, a cada paso, el retorno reconstructivo o restitutivo que llevaría a cabo Kleist, o, más bien dicho, desmienten desde dentro que así pudiera leerse lo que hace. Ello, sin mencionar la mañosa alusión al tema de Edipo, cuya incidencia en la comedia no es menor: al comienzo asistimos al efecto que un accidente supuestamente mañanero ha producido en el juez: su pie derrengado a causa de un inopinado tropiezo¹⁵.

La red se espesa más aun con los nombres que Kleist impone a sus personajes: el juez renco, cuya infamia se hace patente a poco andar (perdóneseme el pleonismo), se llama Adán (*Adam*); pregunta su escribano: “Viene usted de un antepasado sueltecito, / Que cayó al

¹⁵ Doble dolencia de los pies: el pie izquierdo, maltrecho, el derecho, pie equino que el juez oculta cuando se trata de averiguar quién de los lugareños podría haber dejado en la nieve cierto rastro acusador. Ciertamente, el pie equino equivale al pie hinchado que da nombre al héroe trágico. Kleist había leído *Edipo Rey* al iniciar su labor en *El cántaro roto*, y parece más o menos obvio que esta pieza juega irónica y casi paródicamente con el modelo de Sófocles.

principio de las cosas, / Y se hizo famoso a causa de su caída; / ¿No es acaso usted—? / ¿Y bien? / ¿Igualmente? / ¡Si yo—? ¡Ya lo creo—!” (Kleist, 1991: vv. 9-13, 287), Eva (*Eve*) es el nombre de la muchacha, hija de la señora Marta (*Frau Marthe Rull*), propietaria del cántaro que también sufrió una caída y su consecuente destrozo. Su novio es Ruperto (*Ruprecht Tümpel*¹⁶), Licht (“luz”, “claro, lúcido”) el escribano, Walter (“soberano”, “señor del ejército”, “administrador”) el consejero de justicia que cumple una visita de inspección en el juzgado y asiste a la revelación del vil engaño que ha tramado el juez. ¿En qué consiste ese engaño? En la mentira con la cual obliga éste a la inocente Eva a ocultar que el responsable de la quebrazón es el mismo juez, en visita furtiva y prohibida a la recámara de la joven, que se ha resistido a sus impropias tentativas de seducción; alertada la madre por el alboroto, se dirige al cuarto y el juez escapa presurosamente por la ventana y cae, lastimándose el pie. Adán revela falazmente a Eva, falso parte mediante, que su novio ha sido llamado a reclutamiento para ser enviado a Batavia, donde le espera una muerte segura. Sobre ello, el juez le ofrece falsificar un certificado médico que eximirá a Ruperto del temido servicio, y éste es el pretexto de que se vale para visitarla en su casa caída la noche con las obvias intenciones que ya señalé y que la joven rechaza con vehemencia. En su huida, el juez destroza el cántaro; al día siguiente, cuando se presenta la madre con la demanda por el estropicio, Adán cuida de advertir a Eva que la revelación del incidente de la noche anterior significaría indefectiblemente la partida (y la pérdida) de Ruperto. Angustiada, la muchacha prefiere el perjurio para salvar a su novio, en una suerte de doble vínculo que le impone la pérdida de la inocencia, la pérdida del

¹⁶ Ruprecht es un antiguo nombre germánico compuesto (de *hrod*, “fama”, y *beraht*, “claro, brillante”); de considerar, acaso, es la forma *Recht*, “derecho, justicia” que está contenida en el nombre. Tümpel significa “charca” o “pozo”; en la variante de la escena duodécima el juez, protestando confusión a propósito del apellido del joven, juega con “Gimpel” (“papanatas”) y “Simple” (“simplón”).

(buen) nombre o la pérdida del amado. Adán y Eva forman aquí una pareja abyecta, cuya unión anómala ha sido forzada por el juez, sobre-determinando la pareja paradisiaca —si puedo llamarla así— de los amantes, mediante la trampa de mendacidad.¹⁷

Precisamente respecto de esta trama, de esta intriga perversa (que hace a la comedia bordear connotaciones trágicas), se define el doble motivo de la caída (que en sí mismo se desdobra, entre la caída física y la caída moral y pecaminosa) y de la rotura. Todo está dominado en la trama por la ley de gravedad en sentido extenso, como si la ley física no sólo rigiera sobre los cuerpos, sino simbolizara también el régimen moral del mundo humano. En todo caso, todo lleva a reparar en la quebradura y el forado, como si éste fuese el lugar entrópico en que el sentido se abisma, tal como parece insinuarlo la circulación fracturada de las representaciones (o delegaciones), imantada por la hipótesis inane del “hecho histórico”. Si el forado es la imagen de la pérdida de la virginidad, habría que inquirir qué virginidad se ha perdido indefectiblemente aquí. Lo formulo en abreviatura, porque son muchas las hebras que habría que tensar para que el tejido mostrase el diseño entero. Hace un momento hablaba de la trampa que

¹⁷ El agravamiento de la intriga, no la que se teje en la comedia misma, sino la que se ha urdido en su trasfondo, lo sugiere el hecho de que la amada novia de Kleist, Wilhelmine von Zenge, después de la ruptura de la relación (motivada por la inestabilidad psíquica del poeta, que la “Kantkrise”, es decir, el efecto devastador que para él tuvo la lectura de Kant y la conclusión de que las vías para alcanzar el conocimiento de la realidad tal como es están cegadas), se casó en 1803 con Wilhelm Traugott Krug, sucesor de Kant en la cátedra de filosofía de la Universidad de Königsberg, que le fue presentado a Kleist en 1806, en la época en que fue completada la composición de *El cántaro roto*. Esta suerte de trampa aciaga, no imputable a ninguna intención humana, sino sólo a la pavorosa impavidez de la coincidencia, es una nueva sobre-determinación que grava el sentido de la obra y la puebla de tintes oscuros. Y ciertamente se deja sentir un hálito trágico que cruza la gran comedia.

Adán ha tendido a Eva y de la pérdida de su honra, de su buen nombre. Dice la madre:

Tu buen nombre estaba en este cántaro, / Y ante el mundo
con él se despedazó, / Y si no fue quizá ante Dios, ante mí y
ante ti (Kleist, 1991: vv. 490-492, 305).¹⁸

Sería, pues, la virginidad del nombre lo perdido, es decir, el estado paradisiaco de perfecta correspondencia entre nombre y cosa, que es a la vez estado de inocencia, pues en esa plenitud no se requiere la mediación del conocimiento, y éste, nunca pleno y perfecto, sería más bien la ruina del estado. Esa mediación, en todo caso, está figurada en la artimaña del juez, y es condición inherente de la caída. Caduca la virginidad del lenguaje, se convierte éste, acaso irrecuperablemente, en medio universal de la equivocidad y del engaño. Y si aquí se da la administración de la mentira como ejercicio abusivo de poder, fácilmente se exagera ella hasta el delirio del malentendido absoluto: “[ú]til definitivamente defectuoso, el lenguaje es menos un medio de comprensión que un instrumento que crea por doquier la discordancia” (Robert, 1981: 100).

Si esto es así, entonces estamos en las antípodas de aquella potencia manifestativa que encarecía Aristóteles, y que determinaba la esencia y función misma del lenguaje. Éste muestra aquí su otra faz, literalmente *maldita*, de mutuo encubrimiento, de aña-gaza y destrucción. Si concedemos algún valor a mi tema de la “producción del acontecimiento”, ¿qué habría que decir a propósito de esta potencia que

¹⁸ También el nombre del novio está aquejado de quebrazón, como lo revela la conversación en secreto a la que atrae Adán a la muchacha: “En el certificado está / El nombre ahora, en letra gótica (*Frakturschrift*, “escritura fracturada o quebrada”), Ruperto Pozo. / Aquí lo traigo listito (*fix und fertig*, también: deshecho) en el bolsillo; / ¿No lo escuchas crujir, Evita?” (Kleist, 1991: vv. 528-531, 307).

obra desde el revés del lenguaje, y que (en la comprensión de Kleist) no es otra cosa que su condición normal en estado de caída?

El pasaje de la ecfrosis que me interesa puede darnos una idea al respecto. Los querellantes han ingresado a la sala del tribunal que preside el juez avieso, mientras éste, falto de la peluca ceremonial, parte a empolvarse la calva, y luego vuelve para iniciar el procedimiento. Después de las advertencias que aquel dirige en sordina a la pobre Eva y de uno que otro despropósito sobre las formas y trámites del juicio, la señora Marta describe al juez Adán y al consejero Walter lo que se representaba en la superficie del cántaro malogrado:

DER ZERBROCHNE KRUG [<i>Siebenter Auftritt</i>]		EL CÁNTARO ROTO [<i>Escena séptima</i>] ¹⁹	
[...]		[...]	
644	FRAU MARTHE. Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren? Seht ihr den Krug? ADAM. O ja, wir sehen ihn.	SEÑORA MARTA: ¿Veis el cántaro, estimadísimos señores? ¿Veis el cántaro? ADÁN: Pues sí que lo vemos.	
	FRAU MARTHE. Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr; Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen. Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, Sind die gesammten niederländischen Provinzen	SEÑORA MARTA: Que no veis nada, permitidme, las trizas veis. El más bello de los cántaros ha sido hecho añicos. Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, Todas las provincias holandesas	
650	Dem span'schen Philipp übergeben worden. Hier im Ornat stand Kaiser Carl der fünfte: Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn. Hier kniete Philipp, und empfing die Krone: Der liegt im Topf, bis auf den Hintertheil, Und auch noch der hat einen Stoß empfangen. Dort wischten seine beiden Muhmen sich, Der Franzen und der Ungarn Königinnen, Gerührt die Augen aus; wenn man die Eine	Fuéronle cedidas a Felipe de España. Aquí en galas regias estaba el Emperador Carlos Quinto: De él ya sólo veis las piernas. Aquí se arrodillaba Felipe, y recibía la corona: Está en el cántaro, hasta la parte de atrás, E incluso él recibió su golpe. Allá los ojos se enjugaban Sus dos tías, las reinas de los francos Y de los húngaros, si a una se la ve	

¹⁹ Mi traducción.

	Die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben, 660 So ist's, als weinete sie über sich. Hier im Gefolge stützt sich Philibert, Für den den Stoß der Kaiser aufgefangen, Noch auf das Schwerdt; doch jetzo müßt' er fallen, So gut wie Maximilian: der Schlingel! Die Schwerdter unten jetzt sind weggeschlagen. Hier in der Mitte, mit der heil'gen Mütze, Sah man den Erzbischof von Arras stehn; Den hat der Teufel ganz und gar geholt, Sein Schatten nur fällt lang noch übers Pflaster. 670 Hier standen rings, im Grunde, Leibtrabanten, Mit Hellebarden, dicht gedrängt, und Spießen, Hier Häuser, seht, vom großen Markt zu Brüssel, Hier guckt noch ein Neugier'ger aus dem Fenster: 674 Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht. [...] (Kleist, 1991: vv. 646-678, 311-312)	Alzar la mano con el pañuelo, Es como si llorase por sí misma. Aquí en el cortejo todavía Filiberto, Porque el rey, interpuesto, amortiguó el golpe, Se apoya en la espada; mas ya tendría que caer Lo mismo que Maximiliano, ¡el bribón! Abajo, las espadas han desaparecido. Aquí en la mitad, con la tiara sagrada, Se veía erigirse al Arzobispo de Arrás; A él se lo llevó enterito el diablo, Sólo su sombra se alarga aún sobre el empedrado. Aquí estaban en corro, en la base, adláteres Con alabardas, apretujados, y con picas, Casas aquí, ved, del gran mercado de Bruselas, Aquí todavía se asoma a la ventana un curioso: Mas qué sea lo que ve ahora, eso no lo sé. [...]
--	--	---

Si se piensa en comparar este trozo con aquel otro de Homero, una primera cosa que salta a la vista, es el contraste casi perfecto entre ambos: es como si el universo entero que allá se despliega a medida que el poema forja con palabras los elementos, relaciones y eventos del escudo, acá fuese deconstruido discursivamente, si se me permite decirlo así, en el recorrido de los daños sufridos por el cántaro. Pero antes de precipitarme, intentaré hacer acopio de los puntos que parecen relevantes para la lectura de semejante ecfrasis.

Ésta es, sin duda, una escena central de la comedia. Es, si se quiere, la escena de la presentación del cuerpo del delito. Escena de presentación: se trata esencialmente de la *evidencia*, en el sentido que el proceso judicial le atribuye, de traer ante los ojos del tribunal la prueba patente del crimen cometido, pero también en el sentido de la evidencia de la crisis de la verdad. Por su sola presencia, el cántaro roto testimonia su ruina y clama por el castigo del responsable del estropicio. Sólo que en este caso esa presencia está doblemente sobredeter-

minada: por una parte, la ocasión en que ha ocurrido su destrozo daña el buen nombre de Eva, no porque ella hubiese incurrido en falta grave a su honor, sino porque éste ha sido minado a causa de la agresión amorosa, y así lo resiente la madre; por otra parte, lo que pareciera estar verdaderamente en juego no es tanto la quebrazón de un objeto valioso, sino la razón misma de este valor, que no depende necesariamente de la riqueza de su materialidad, sino de la *representación* que adornaba el cántaro. Esto quiere decir, a su vez, que ese valor tiene que ver con la presencia que esa representación evoca, que ella vuelve a hacer presente en la imagen. El destrozo no afecta únicamente a la materia del cántaro, no sólo estropea su entidad de tal haciéndolo inservible —porque en verdad este cántaro no ha estado destinado a la función de receptáculo—, sino que deteriora insanaablemente el vínculo entre imagen y cosa (y nombre), entre representación y presencia. Tal es el *quid* del alegato de la señora Marta.

La del cántaro es una representación histórica. Sea éste mi primer punto, y no me resisto a recordar lo dicho en el Prefacio acerca del supuesto “hecho histórico” que reseña el grabado que ha dado motivo a la comedia. Porque aquí la superficie externa del cántaro decorado exhibe la representación de un “hecho histórico” incuestionable y significativo: la cesión de las provincias holandesas a Felipe de España. Sin embargo, la quebrazón ha suprimido la imagen de ese acontecimiento. El modo en que la señora Marta describe su objeto malogrado sugiere que, en su entendimiento, el cántaro mismo es el lugar de tal acontecimiento, o al menos la garantía de su verdad: es lo que señalaba hace un momento, al hablar del vínculo entre representación y presencia. El vínculo está roto; la representación ya no es garantía de presencia alguna; y la presencia ha quedado comprometida por el terrible detrimento de la representación: si puede decirse que el vínculo en cuestión es el crédito de la verdad, entonces es la verdad misma la que esta destrucción ha puesto en entredicho. Y si el

delito que fue causa de ella arranca a la hija del orbe de la inocencia y la arrastra al espacio de la culpabilidad, pasa entonces como si se tramara una vinculación secreta entre la honra y el nombre de Eva — el nombre y la persona, y la imagen de la persona—, es decir, entre su verdad, damnificada irrecuperablemente por la obligación de mentir en que la ha puesto Adán, y la verdad de la historia, convertida ahora en oquedad y falta.

La imagen del acontecimiento se ha perdido, el centro de la representación del cántaro ya no está. “Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, / Todas las provincias holandesas / Fuéronle cedidas a Felipe de España.” Todo lo demás, que ciertamente era el acompañamiento del magno suceso, no es ahora más que un montón de trizas, aunque éstas todavía figuren en las trizas del cántaro. Y trizas es, dice la señora Marta, lo único que se puede ver: en rigor, nada. “Que no veis nada, permitidme, las trizas veis”. Esta palabra (*nichts*) se repite dos veces en el comienzo, cardinalmente, puesto que una vez designa lo que cabe ver, y otra la sustracción —es decir, la nulificación— del acontecimiento. “Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada, [...]” Y todavía, al fin del pasaje, cuando nuevamente se trata de ver, como en eco del comienzo, y como si esa mirada sobre el cántaro se reflejara en su inanidad en la mirada del curioso que se asoma desde la ventana de una de las casas del mercado de Bruselas, todavía allí vuelve un *nicht*, un no — “Mas qué sea lo que ve ahora, eso no lo sé.” La ley de gravedad que hizo estrellarse al cántaro precipita también en la nada la idealidad de la representación; como intentaba sugerir, el hueco en el cántaro es el abismo en el cual se hunde entrópicamente toda verdad, y el lenguaje no puede ser sino el testigo inoperante de tal hundimiento.

Es el mundo entero lo que así se describe en su ruina total: su centro ausente, todo en torno se desploma o apenas se sostiene, como si la

caída que ha roto el cántaro fuese la caída del mundo y de todo lo que lo puebla. El discurso de la señora Marta vuelve momentáneamente a vivificar lo que resta —en la persistencia derrengada del mismo Felipe, en la endeble apoyatura de Filiberto, quizá más que nada en el gesto con que una de las “tías” se lleva el pañuelo al rostro para enjugar las lágrimas que llora por ésta su propia desventura—, pero sólo para entregar todo ello definitivamente a la extinción. En sus palabras la catástrofe es de tal magnitud que no se restringe únicamente al hecho memorable que consignaba el decorado del cántaro. Mucho más había allí, como si esta puntual representación y su asegurado vínculo con la verdad de la historia tuviesen metonímicamente encapsulado en sí el orden mismo del mundo²⁰. Y éste es quizá el punto en que críticamente se cruzan la devastada fe de la madre y la perdida inocencia de la hija. Porque es como si esa inocencia, en la medida en que aún no está expuesta y sometida al poder del pliegue y la fractura del discurso (mendacidad, engaño, intencionada ofuscación, escamoteo del referente), fuese la garantía de la garantía, quiero decir, la garantía de que la representación sea garantía de la presencia: la inocencia que no interpone ni malicia mediación y sombra entre una y otra. Así ocurre, cambiando todo lo que se deba cambiar, en el relato del efeto de *Sobre el teatro de marionetas*: la conciencia de sí, alentada por una imagen especular que compromete la simple evidencia de presencia en la representación, induce, a través del reflejo y la evo-

²⁰ Juega su papel en esto el relato que hace la Señora Marta, apenas terminada la descripción del cántaro, y que da cuenta de su historia —de la historia del cántaro— y de las vicisitudes por las que atravesó, manteniéndose intacto hasta el infortunado momento de su devastación. Antes de presentar su demanda, la Señora Marta ha solicitado al juez explicar la significación que tenía el cántaro para ella: “[l]o que era antes para mí” (v. 643); “bello” (*schön*, v. 679), sin duda, bello por antonomasia, porque para ella es, resistente a las vicisitudes de la historia, a los accidentes que interrumpen o desvían su curso, la constancia misma, es decir, la representación garantida de la historia como orden del sentido, testigo el cántaro, si se quiere decir así, testigo de que la historia es historia de un mundo.

cación de una imagen ejemplar, la reflexión y la vanidad, destruye la inocencia del muchacho y lo empuja por el talud de un destino aciago.²¹ Es, entonces, como si la inocencia fuese la garantía de la integridad de lo que es, en la relación paradisíaca de perfecta correspondencia entre nombre, imagen y cosa. Y si el emblema de esta integridad que conserva la madre en la pureza de la hija y la contextura intacta del cántaro y de su representación es lastimado por un accidente, hemos de entender que hay un análogo en el orden del mundo, un accidente original que ha destruido la integridad de lo que es.

Digo que el lenguaje es inoperante. Lo es, esencialmente, en el contexto universal definido por este accidente primigenio. Es inoperante para recuperar lo perdido. Y es que las palabras con que la señora Marta describe su desdicha, si tienen la marca de la queja, del reclamo agudo, van también inevitablemente acompañadas del bajo tono de la resignación. Donde dan un saldo de vida, lo decía, lo que pueden ofrecer no es más que mera agonía o remedo. Esas palabras sólo constatan: nada pueden reparar. La descripción —esta peculiar ecfrasis— no tiene más poder que el de enfatizar la pérdida. Por eso, el reclamo que viene a hacer la señora Marta es una directa interpelación a una potencia del lenguaje, distinta de aquella manifestativa que consiste en decir lo que es, que aquí sólo puede limitarse a reseñar su asolación. Potencia ésta que sería superior, porque puede decretar, ya no lo que es meramente, sino lo que debe ser, y que desde esa eminencia podría restablecer lo desbaratado. Es lo que demanda la madre: la restitución de la integridad perdida, por obra de la palabra que juzga, que dicta sentencia, que establece el imperio del derecho como el golpe diestro del artífice que castiga y endereza el metal o la piedra:

²¹ He abordado este punto en el ensayo “Kleist: las marionetas y la fuga del sentido”, que aún está inédito.

El juez es mi artesano, el esbirro ése / Es el bloque, azotazo,
que necesita, / Y en la hoguera la chusma, / Si ha de saber ha-
cer arder nuestra honra, / Y glasear otra vez este cántaro aquí
(Kleist, 1991: vv. 493-497, 305).

El poder de esta palabra, por su sola y exclusiva eficacia, retrotraería al estado anterior a una ruptura que, como se ha señalado, es originaria. En virtud de esa eficacia podría cumplir esa palabra la restitución, en el lenguaje mismo y como lenguaje, del vínculo de representación (palabra e imagen) y presencia: podría, en una palabra, dar la verdad. Pero la comicidad trágica de la demanda consiste en que aquel de quien se espera semejante *performance* es el mismo que ha quebrantado con la mentira y la obligación de mentir desolada condición parece ser irremontable.²²

La variante principal de la obra presenta complejamente, hacia el final (duodécima y penúltima escena), el estatuto de la verdad. El ministro Walter, que ha puesto al descubierto la maligna mentira del juez Adán, ofrece a Eva una bolsa con veinte *gulden* para rescatar a su novio para rescatarlo del reclutamiento. Todo el intercambio tiene en su centro la crisis total del crédito que ha provocado precisamente esa mentira, el imperio de mendacidad y equívoco que ha instalado, y que sigue prevaleciendo allí donde Walter y Eva dicen creerse uno al otro, confiar en las respectivas palabras. Los *gulden* son una garantía: si Ruperto debe partir a Asia, serán tesoro de Eva; si permanece en el país, como Walter ha asegurado, deberá restituírselos al ministro con pesados intereses a manera de castigo por su desconfianza. Irrumpe Ruperto:

²² Signo de ello es el entrecortamiento de los diálogos, el andurrial de equívocos que provoca la tentativa de completar la frase trunca de uno de los interlocutores que ensaya el otro, la función que cumple lo implícito en ellos.

RUPERTO. ¡Zape! ¡No es verdad! ¡No es palabra verdadera!

WALTER. ¿Qué no es verdad?

EVA. ¡Tómela! ¡Tómela! ¡Tómela!

WALTER. ¿Cómo?

EVA. ¡Tómela, se lo ruego, misericordioso señor, tómela, tómela!

WALTER. ¿La bolsa?

EVA. ¡Oh, Dios mío!

WALTER. ¿El dinero? ¿Y por qué?

Genuinos gulden son, recién acuñados,
Mira aquí la efigie del rey de España:
¿Crees tú que el rey te engañará?

EVA. ¡Oh, querido, noble y buen señor, perdóneme.
— ¡Oh, ese juez maldito!

RUPERTO. ¡Ay, ese bribón!

WALTER. ¿Y entonces, crees ahora que te di verdad?

EVA. ¿ Si usted me dio verdad? Oh, diáfananamente acuñada,
Y el resplandeciente rostro de Dios en ella. ¡Oh, Jesús!
¡Que ya no pueda reconocer esa moneda! (Kleist,
1991: vv. 2366-2377, 376).

La exclamación de Eva es terrible: aunque la evidencia (recuérdese el énfasis que me había parecido oportuno poner en esta idea), aunque la evidencia reluzca ante ella como el don divino de la verdad, su (re)conocimiento queda en falta. No se tienen ojos para ella en el mundo que ha sido invadido y tramado en todos sus momentos por la mendacidad, y que tiene a ésta, ahora, como el imperio que desordena todos los sentidos. Kleist ofrece con ello la razón de la comedia, de *esta* comedia y de *la* comedia en general, como obra del arte cuya verdad consiste ahora sólo en evidenciar la pérdida indefectible de la verdad. Así, en la conclusión, como si nada hubiese podido ser zanjado con la verificación de lo ocurrido, la madre anuncia su peregrina-

ción al tribunal de Utrecht para entablar allí la demanda que habría de hacerle justicia al cántaro roto.²³

CONCLUSIÓN

Al comienzo de este ensayo hacía referencia a la teoría aristotélica que, encareciendo la claridad como virtud esencial del lenguaje, reconocía aquel punto superlativo de evidencia en que el rendimiento lingüístico realiza esta virtud originaria provocando el efecto de presencia intensiva de aquello que en él es dicho. Si bien Aristóteles atribuye esta fuerza a la metáfora lograda, no me ha parecido impropio hacerla extensiva a la ecfrasis, en la cual se trata precisamente de traer a presencia casi corpórea lo descrito, es decir, de generar por medio de la descripción misma el efecto que produciría el asistir presencialmente a la cosa descrita.

Un interés principal de esta conexión consiste en apuntar a la cuestión de la verdad, entendida como la medida de la potencia ontológica del lenguaje, su potencia para *decir lo que es en cuanto es* (tal o cual, y, superlativamente, en cuanto ese tal o cual *está siendo*). Sería este decir verdad la ley de la ecfrasis, en la medida en que aquí la función representativa del lenguaje deja de estar sometida al precedente

²³ Última escena:

SEÑORA MARTA. Y dígame usted, justo señor, ¿dónde encuentro en Utrecht la sede de gobierno?

WALTER. ¿Por qué, señora Marta?

SEÑORA MARTA (*quisquillosa*).

¡Hm! ¿Por qué? No sé —

¿Acaso no hay que hacerle justicia al cántaro?

WALTER. ¡Disculpe! Por supuesto. En el gran mercado,
Y hay sesión martes y viernes.

SEÑORA MARTA. ¡Bien! En una semana me apersono allí.

(*Salen todos.*) (Kleist, 1991: vv. 1968-1974, 358).

de lo representado y lo produce en el discurso. Tal como argüí en la ocasión, lo que importa esencialmente es el modo de esta producción, que es el modo de un efecto: no, ciertamente, la creación actual de la cosa ni su presentación alucinatoria, sino la *impresión* de estar asistiendo a su realización. Producción de presencia o, alternativamente, producción del acontecimiento, que nos da, como lectores o auditores, el sentido intensivo de lo que entendemos por presencia y acontecimiento, en una palabra, la verdad de la presencia, la verdad del acontecimiento.

En este sentido hablaba de un momento de dichosa coincidencia entre la representación y lo representado, entre palabra, imagen y cosa. Pero esta coincidencia lleva suscrita la instancia del lenguaje, puesto que éste refuerza su poder en la fuerza de su representación. El carácter ejemplar de la descripción homérica no sólo tiene que ver con ser el primerísimo documento de una ecfrasis consumada, sino con el hecho de que en ella se cumple también explícitamente esa suscripción. Por eso es válido decir que esta ecfrasis no se limita sólo a ofrecernos el cuadro prodigioso del objeto que el dios confecciona, sino que formula también la idea de la poesía (el *ποίηῖν* del poeta) como operación equiparable a la demiurgia divina, y en esa misma medida contiene *in nuce* el principio constructivo de la obra y, *a la vez*, el principio de comprensión del mundo.

El parangón de este modelo inveterado con su paradójico émulo en *El cántaro roto* de Kleist que he intentado proponer lo que creo ser su perfecto contrapunto. Como trataba de sugerir, la comedia despliega un mundo en estado de caída (ya sugería que este tema determina esencialmente la trama) cuyo sello es una mendacidad que difunde el equívoco como única regla de formación del sentido. Si allá asistíamos a la génesis de lo que es, aquí asistimos al destrozo de lo sido, que por eso mismo ya no puede ofrecer orientación alguna para su

reconstrucción y para la apertura de horizontes de vida, aun allí donde éstos parecieran poder recuperarse. Si allá podíamos confiar en la unidad primigenia de palabra, imagen y cosa en el contexto de un acontecer-mundo, aquí somos testigos inermes de la descomposición de esas relaciones, de modo tal que esa suerte de espacio de post-historia que caracteriza a la precaria acción de la comedia acaba por hacernos cómplices conscientes del hundimiento y habitantes irreparables de algo que podríamos llamar el *in-mundo*. Pero también aquí la ecfrasis funciona semióticamente como principio constructivo de la obra (regida, precisamente, por la fractura del sentido) y como principio de comprensión, la única que resta y que sanciona la impenetrabilidad de lo real, inaccesible a un conocimiento cierto y no restituible a través de la fuerza, aquí impotente, del lenguaje.

REFERENCIAS

- ARISTÓTELES (1971), *Retórica*, trad. de Antonio Tovar (Madrid: Instituto de Estudios Políticos).
- ____ (1974), *Poética*, trad. de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos).
- GREINER, Bernhard (2000), *Kleists Dramen und Erzählungen* (Tübingen und Basel: Francke).
- HOMERO (1920), *Homeri Opera*, in five volumes, ed. by David B. Monro & Thomas W. Allen (Oxford: Oxford University Press)
- ____ (1991), *La Iliada*, trad., prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos)
- VON KLEIST, Heinrich (1991), *Sämtliche Werke und Briefe* (ed. Klaus Müller-Salget), II *Dramen 1802-1807. Die Familie Ghonorez Die Familie Schroffenstein Robert Guiskard Der zerbrochne Krug Amphitryon*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hrsg. von Ilse Marie-Barth und Heinrich C. Seeba (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag).

- PREMINGER, Alex & BROGAN, Terry V. F. (eds.) (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, N. J.: Princeton University Press).
- ROBERT, Marthe (1981), *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist* (París: L'Arche).
- SPRAGUE BECKER, Andrew (1995), *Rhetoric and Poetics of Early Greek Ekphrasis: Theory, Philology, and the Shield of Achilles* (Londres: Rowman and Littlefield).