

“Giorgio Morandi, *Still Life, 1960*” en El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación (2014) de Hugo Mujica: pedagogía de la pintura/escritura y actitud fenomenológica desde la intermedialidad

Giorgio Morandi English, ‘Still Life, 1960’ in El saber del no saberse. Diserto, Cábala, el no-ser y la creación (2014) from Hugo Mujica: Painting/Writing and Fenomenologic Attitude Pedagogy from Intermediality

MANUEL ANTONIO MONROY CORREA

Universidad Iberoamericana
México

monromac@protonmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5199-0409>

 <https://doi.org/10.52948/ds.v6i1.987>

Artículo de investigación

Recepción: 11 de enero de 2024

Aprobación: 15 de febrero de 2024

Cómo citar este artículo:

Monroy Correa, M. (2024). “Giorgio Morandi. «Still life, 1960»” en El saber de no saberse de Hugo Mujica: Pedagogía de la pintura/escritura y actitud fenomenológica desde la intermedialidad. *Designio*, 6(1), 42–57. <https://doi.org/10.52948/ds.v6i1.987>

Resumen

La obra *Still Life* (1960) de Giorgio Morandi adquiere un carácter didáctico en la ecfra-sis que de ella hace el poeta argentino Hugo Mujica. Bajo una mirada fenomenológica, Mujica discurre literariamente sobre el carácter artístico de esta pintura, sugiriendo una noción “aurática” –a la manera de de Walter Benjamin– pero dirigida bajo el carácter propio de la poética del autor argentino. Mujica entiende que la poesía no adquiere dominio de significación. *Still Life* no tendrá el de la representación. Entre lo indeterminado del carácter de la imagen como tiempo y el acto mismo de escritura poética, *Still Life* se torna un modelo de escritura en el rasgo ontológico de lo artístico, en términos del poeta.

Palabras clave: intermedialidad; poesía; pedagogía; arte.

Abstract

Giorgio Morandi's *Still Life* (1960) acquires a didactic character in the ecphra-sis made of it by Argentine poet Hugo Mujica. Under a phenomenological gaze, Mujica literary discourses on the artistic character of this painting, suggest an *auratic* notion –in the manner of Walter Benjamin– but directed under the Argentine author's own poetics. Mujica understands that poetry does not acquire the domain of signification. *Still Life* will not have that of representation. Between the indeterminate character of the image as time and the very act of poetic writing, *Still Life* becomes a model of writing in the ontological feature of the artistic.

Keywords: Intermediality; poetry; didactics; art.

Literatura, enseñanza, imagen

La didáctica de lo literario implica, necesariamente, la lectura. Leer es, al mismo tiempo, una metáfora de capacidades interpretativas. Modelos cercanos a la hermenéutica, como la teoría de la recepción y la noción fenomenológica de *obra de arte literaria* de Roman Ingarden, consideran que lo artístico solo existe en relación con el texto al tiempo de su lectura. La hermenéutica ricoeuriana habla de *configuración* y *refiguración* de lo literario en esta misma interacción texto-lector; por no hablar de la comprensión del sujeto en la historia occidental como continuidad y renovación de lo que el filósofo francés entendía por tradición.

Si bien el modelo hermenéutico tiene una acusada preferencia por lo textual-literario, al momento en que texto e imagen se componen conjuntamente, el carácter de expectativa de “sentido” desarticula los modelos hermenéuticos de interpretación textual en la lectura. Cuando una imagen forma parte de la composición de lo literario, ¿hay lectura? ¿Qué dirección interpretativa se acerca mejor a los elementos que se formulan entre la imagen y el texto literario? Otros acercamientos como la semiótica son capaces de dar cuenta de la interacción entre signos. Bajo este aspecto, la mirada intermedial permite identificar los elementos de esta interacción en discursos específicos como la imagen y lo textual; una obra de arte pictórica y la literatura.

En este texto hablaré sobre la ecfrosis que Hugo Mujica (2014) hace de *Still Life* (1960) de Giorgio Morandi, en su libro *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación* (2014). El poeta argentino se aventura a identificar el carácter didáctico de esta obra en relación con la escritura. Específicamente, en el aspecto comunicativo de algo que parece “estar ahí” y que dirige el carácter de la escritura poética bajo las nociones mismas de las que Mujica hecha mano en sus textos no poéticos (la filosofía heideggeriana, la contemplación y el metadiscurso). ¿Qué noción de escritura asoma desde la pintura? y ¿qué tipo de “didáctica” despliega Mujica en el orden de vínculo de discursos distintos?

Primeramente, abordaré el texto mencionado y su contexto teórico-poético. Continuaré con un análisis de la ecfrosis desde la perspectiva intermedial. Finalmente, ofreceré conclusiones a la interacción entre tales discursos y su intención comunicativa bajo un contexto de posibilidades de acercamiento interpretativo, según la poética de Hugo Mujica.

El saber del no saberse y la experiencia del silencio

El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación (2014) es un grupo de textos definidos por su autor, el poeta argentino Hugo Mujica, como “‘fragmentos de un todo’, lo que implica que cada fragmento, cada texto, es un todo, un todo abierto, abierto a todo, abierto a los otros, viviente” (p. 13). En este comentario se quiere dar la significación del carácter único de cada uno de esos textos que, si bien no obran de manera independiente sí contienen ellos mismos ya un *todo*. En esta calificación de lo total de cada texto como *abierto y viviente* no solo se les otorga una expresión metafórica, también son un aviso al lector acerca del tipo de lectura que se espera que realice: una lectura abierta y viviente. Este sentido de participación es un acercamiento a la visión poética de *El saber del no saberse* y coincide con la idea que Mujica tiene acerca de su propia escritura como un ejercicio poético que, entendida como enunciación del silencio –un reposo que tiene

su origen en la experiencia del voto de silencio que llevó durante siete años como parte de la orden trapense¹ – es, en *El saber del no saberse*, el tema principal de la obra.

Mujica entiende la experiencia del silencio, primero, ontológicamente –como lo que define la existencia de lo creativo– después, fenomenológicamente –como algo que puede ser percibido y padecido–. A partir de ahí, lo *abierto y lo viviente* son los elementos de una actitud –mediante la atención al acontecimiento del silencio– a través de los cuales se concibe el acto creativo como experiencia. Esta actitud, en palabras de Jacques Derrida, es una actitud “fenomenológica”² del mundo:

El silencio, yo creo que fue, sin duda, el viraje de mi vida. Fue un deponer el ser el dueño de mí a través de la palabra; de mí y de los demás a través del nombrar. El ‘silencio’ cuando es humano no es silencio. El silencio es algo que está ahí (...) porque cuando soy dueño del lenguaje también soy dueño del callarme y hago yo el silencio. El silencio es algo ahí expresando lo que no escuchamos porque hablamos. Entonces, en realidad, *el silencio encarnado es volverse escucha* [énfasis agregado]. (Warnken, 2008)

Ser un “silencio encarnado” es brindar una actitud de atención que implica un acto de despojo del poder sobre la significación de las cosas. Así sería lo “abierto” y lo “viviente” demandados al lector. Algo que no puede venir provocado a voluntad, como el simple callarse, sino solo mediante esta forma de la atención.

Lo abierto y lo viviente complementan la atención silente; son actitudes de lectura y percepción frente al mundo:

(...) en la atención abierta, en lugar de percibir la realidad regidos y rigiéndola por nuestros intereses y deseos, la mirada suelta las ataduras que la ciñen a la voluntad, también a la simple razón, y se abre para dejar que le llegue el mundo, casi diría que se nazca en él. (p. 20)

Las anteriores palabras van a ser importantes para lo que se va a tratar aquí porque la apertura, relacionada con la atención, implica un ejercicio de observación que, como el concepto de “silencio encarnado”, no busca clausurar mediante

¹ Ver en la biografía de su página oficial *Hugo Mujica* (s.f.).

² En una entrevista con respecto a lo literario, Derrida (1992) lo concibe lejos de un conjunto de reglas cuyo propósito estético sea la expresión representacional del mundo. En cambio, dice: “Poetry and literature provide to facilitate ‘phenomenological’ access to what makes of a thesis a *thesis as such*. (...) Literary experience, writing or reading [énfasis agregado], is a ‘philosophical’ experience which is neutralized or neutralizing insofar as it allows one to think the thesis” (p. 46).

una interpretación totalizadora el carácter sensible y aún interpretativo del mundo, es decir, lo viviente.

Giorgio Morandi: Still Life (1960)

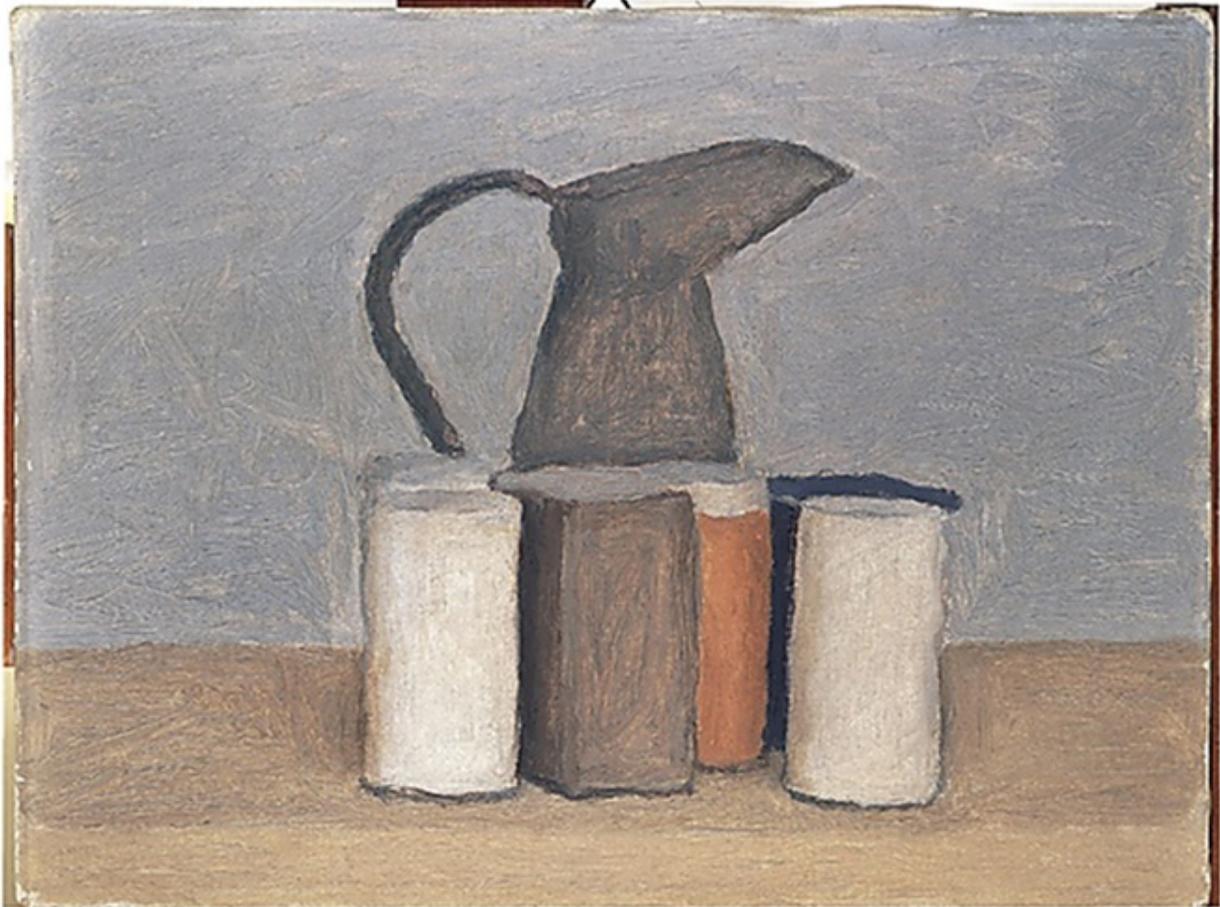


Figura 1. Still Life (Giorgio Morandi, 1960). Nota. Tomado del MET (2008).

Bajo esta perspectiva se inscribe el conjunto de textos de *El saber del no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación* (2014), entre los cuales se analizará la pieza *Still Life* (1960) de Giorgio Morandi. En él se incluye la imagen de la pintura que lleva el mismo nombre (figura 1). Dividido en tres partes, "Giorgio Morandi, 'Still Life', 1960" aparece como un ejemplo pictórico sobre aquello que discurre desde el principio de *El saber del no saberse*: "el acaecer creador" (Mujica, 2014, p. 13), un momento de origen que, como hemos visto, el poeta argentino entiende como un paradigma. A este respecto, Mujica ha comenzado por decir que este acaecer es

“lo que adviene en nosotros y desde nosotros cuando dejamos que así sea, cuando no creamos desde ese yo que ya conocemos, el que ya fue, el que repetimos, sino desde el que acontece creando” (p. 13). Estas palabras se nutren de lo que se ha descrito aquí con los conceptos de *silencio*, *escucha*; *lo abierto* y *lo viviente*. Digamos que la atención a lo *viviente* y al *silencio* se da a través de la escucha y una atención abierta, conduciendo a lo creativo en su efectivo ejercicio. Lo que ha de ser “creado” sucede porque se le deja acontecer desde la actitud que se despoja del poder de la expresión, cuya consecuencia sería solo el decirse sin decir lo que acontece: “En la mirada desasida de sí” (p. 20).

Lo anterior no quiere decir que la pintura sea el objeto principal de un comentario de carácter estético o crítico; más bien es la mirada como experiencia del acto creativo, tal y como Hugo Mujica lo entiende, si a la vez se entiende por *pintura* algo más que una técnica que logrará el carácter de lo que *deja ser*; más que lo que puede llegar a representar figurativa o simbólicamente. En este sentido, la pintura –y no solo la imagen reproducida en la página– es una *presencia* del acontecer creativo. Lo interesante de esta relación entre el texto (como comentario y definición no del carácter pictórico, pero sí de su carácter ontológico) y la imagen consecuente es el aspecto de su *intermedialidad*³ en cada una de las tres partes en las que se divide el texto, como poética de la mirada y de la escritura. Esta relación es muy clara desde el título y a lo largo de texto, sobre todo, por la primera idea de enseñanza-aprendizaje del mirar.

La mirada como actitud y el *ver* como un encuentro con el mundo sin los atributos de una significación totalizante, se encuentran como ejes interpretativos de este texto dividido en tres partes. Muy posiblemente por ello el epígrafe de un aforismo de Antonio Porchia⁴ se encuentra en la primera parte. Habla sobre

³ Para definir la intermedialidad, Gabriele Rippl (2015) dice que, de manera general: “‘intermediality’ refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium (...) it has become a central theoretical concept in many disciplines such as literary, cultural and theater studies as well as art history, musicology, philosophy, sociology, film, media and comics studies” (p. 8). Considérese, pues, que texto e imagen son dos medios distintos que, en el caso que aquí nos ocupa, interactúan porque se presentan físicamente en la página. ¿Qué funciones tiene esta intermedialidad en relación con la estructura de *El saber del no saberse* (2014) y cómo determina las nociones de *mirada*, *materialidad viva* y *escritura* en la sección que aquí se analiza?

⁴ Dicho sea de paso, Porchia, escritor de una sola obra, *Voces* (1943), da lugar en ella a la brevedad no solo en cuanto que es aforística, sino en cuanto a su idea sobre el silencio y la creatividad– Porchia dice de la poesía que “es como un origen, es cosa recién nacida” (como se citó en González, 2014), –muy de la mano con la poética de Mujica y el presente texto: “En Porchia el reconocimiento del silencio como espacio fundamental es total; existe en él una voluntad de callar, de no extenderse (...) Lo breve alimenta el silencio y es la prueba que brota en la superficie de ese estado mudo” (p. 74).

el *ver* con la “simpleza” en que aparecen las cosas como fenómenos del mundo, que no por ser vistas han cambiado: los únicos atributos que tiene no salen de sí y la mirada no puede brindarle algo más⁵. Para Mujica (2014) *Still Life* (1960) sería algo que funciona de esta manera: una mirada que ha logrado ver lo que las cosas son más acá de su representación. Este carácter *medial* no es algo que pertenezca al objeto (a la lámina que reproduce la pintura), es decir, aquello que media entre mirada y mirada (la que “hay” en *Still Life* [1960] y la de Mujica que es la que se invita tener al lector). ¿Cómo saber acerca de esa mirada en la obra pictórica mencionada?, ¿es algo propio de su materialidad –si es que no hay significación totalizante– o es un atributo que se le puede dar a lo que “está ahí”? Precisamente, el sentido de *pintura* es el eje interpretativo. Según Mujica (2014):

“*Still Life*, 1960”, se lee debajo de la lámina, de la reproducción de una pintura de Giorgio Morandi. Durante años, otra copia de la misma obra la tuve enmarcada en mi cuarto, años y años en cuartos y cuartos. No estaba allí como decoración, era más bien algo así como mi maestra: de ella, de esa pintura, quería aprender a vivir. A ser. Ahora es otra la reproducción, otro el cuarto, *pero sigue siendo la misma pintura* [énfasis agregado]. Pertenece a un libro que está siempre abierto sobre mi escritorio, ahora, además, espero que me enseñe a escribir, no que me inspire, que me enseñe. A escribir a secas, como pintó él. (p. 41)

La *pintura* es la misma sin importar que su imagen se halle en distintos medios, o bien: la reproducción masiva de la imagen del objeto (la pintura original) no hace perder el carácter de lo mismo que reproduce, como si el *aura* benjaminiana⁶ no hubiera perdido mucho a pesar de la capacidad técnica de reproducirla. Walter Benjamin (2003) considera que la autenticidad de una obra de arte original está en:

Su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica. (pp. 42-43)

⁵ El epígrafe es el siguiente: “El rosal: lo has visto con infinidad de rosas, lo has visto con una sola rosa, lo has visto sin ninguna rosa. Y no lo has visto nunca con una rosa de más ni con una rosa de menos. Es que has visto el rosal”.

⁶ Un concepto por demás difícil de definir. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003) Walter Benjamin responde que es un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (p. 47).

Bajo una perspectiva de lo que se pierde, Benjamin (2006) apunta que en esta *degradación* desaparece una tradición en la que se incluyen técnicas, materiales y prácticas a los que el objeto original está intrínsecamente ligado. Esta misma reflexión está contemplada para la oralidad, en la que “contar una historia conlleva el mismo esfuerzo que realizar un objeto artesanal” (Rimoch, 2017) cuya teleología consistía en mantener unidas las relaciones entre los individuos que, en contraste con la modernidad, sólo existen fragmentadas.

La generalización de Benjamin (2003) permite considerar que una pintura como *Still Life* (1960) no escapa de la noción de originalidad y que, si algo habrá de definir su carácter artístico, será proporcionado en relación con esa tradición, ahora perdida. Aquí hay algo sobre lo cual las palabras con las que comienza el texto de Hugo Mujica (2014) pueden echar luz a esta ontología de lo artístico. El poeta argentino comenta que de “otra reproducción” –muy posiblemente en diálogo con dicha noción benjaminiana– tiene “un libro que está siempre abierto sobre mi escritorio, ahora, además, espero que me enseñe a escribir, no que me inspire, que me enseñe” (p. 41). ¿No es la enseñanza lo que, como un proceso en el que la relación maestro-discípulo (basada en una tradición), según Benjamin (2003) se pierde en su reproducción masiva, y en la afirmación de Mujica el medio parece tener una función cuasi-icónica –en el sentido medieval y ruso del término respecto de la *presencia*–?

Parece ser que el carácter de lo artístico permanece a pesar de (y gracias a) la capacidad técnica de reproducción. El libro abierto (la impresión) o la copia (el cuadro, ya se trate de una impresión o de una copia pictórica), frutos de la *reproductibilidad*, no son un obstáculo para llegar a lo artístico⁷ o, en palabras de Mujica, a la pintura. Porque no es de una técnica pictórica de lo que está hablando Mujica, sino de la escritura. Pintar y escribir, no como técnicas o sapiencias transmitidas de forma directa –presencial, sin duda– entre un maestro y un discípulo humano.

⁷ Johanna Drucker (2010) afirma que, precisamente, es el medio lo que en las últimas décadas permite definir el arte: “ideas of what an artist is or what the role of fine art might be are constantly changing. Classical notions of beauty, harmony, and proportion have largely vanished, *along with displays of formal skill*” (p. 3). Con esto, hay que notar que la lectura que Drucker hace del texto de Walter Benjamin citado en el presente trabajo tiene un curioso sesgo de “celebración”, interpretando en el autor un acto aprobatorio “of mass media as an antidote of the ‘aura’ that surrounded original works of art” (p. 11). Esta lectura carece de la contextualización histórica y la crítica que Benjamin realizó al cine como un medio que estetizaba la política, culminando en un punto: “la guerra” (Benjamin, 1992, p. 96). Parece que Drucker olvida lo que esto significó para el autor judío que se topó con el monstruo del nacionalsocialismo que le persiguió hasta el suicidio. Aparte de este lamentable desliz, nosotros podemos aducir la noción Drucker para considerar que lo artístico es capaz de ser transmitido por un medio impreso o una copia de un original, sin la necesidad de que se encuentre presente, al menos, en el nivel del deseo, tal como lo expresa Hugo Mujica (2014).

Quien enseña es la pintura misma; un concepto allende el autor y el medio; una especie de esencia del pintar –en cuanto que puede hallarse aún en su reproducción– que puede trasladarse a la escritura como ejercicio de la mirada. Porque, si cuando se pinta se mira y la mirada puede ejercer en la representación del mundo el poder sobre el mismo; cuando se escribe puede llegarse a cierto dominio por medio de la significación y esto es algo que Mujica intenta evitar. Frente al “aquí y ahora” benjaminiano en el que la presencia material del objeto original enmarca su autenticidad, se encuentra el carácter estructural de la obra que permanece espacio-temporalmente: “works of art ‘are structures in space-time’ rather than *either* spatial or temporal” (Hefferman, 2015, p. 71). Esto es: sin una fijeza del tiempo y el espacio.

De ahí que la *pintura* esté definida implícitamente como una capacidad ontológica del ver y de la creatividad de la escritura: “de ella, de esa pintura, quería aprender a vivir, a ser (...) espero que me enseñe a escribir, no que me inspire” (Mujica, 2014, p. 41). A esto hay que añadir que la materialidad del objeto está en su presencia a través del medio que sea y que esta “materialidad viva (...) no se dice, se muestra, está allí” (p. 42). ¿No es esta una paradoja? “No se dice” y a continuación, en la segunda parte del texto, hay una ecfrasis de la pintura. “Se muestra” referiría más a un acto de la mirada, haciéndose eco de las palabras de Antonio Porchia, que a la sola cualidad del objeto en *aparecer* llanamente. Mujica empareja *pintura* con *escritura* en tanto que son el acto de despojo del poder de la representación y de la significación, respectivamente: una imagen y otra texto. Todavía en la primera parte, sobre el título *Still Life* (1960) menciona: “nada en esta obra es estático, todo es otra cosa: es serenidad, la serena pertenencia de la obra consigo misma” (p. 41).

Bajo esta afirmación yace el carácter de tal emparejamiento: la autoreferencialidad del discurso pictórico es una “serenidad” de la significación. De ahí que la aparición de la imagen al final de las palabras de la primera parte tenga una función *metapictorial*⁸ (Louvel, 2011), siendo parte de la reflexión textual como conclusión –efectivamente, después de la afirmación: “no se dice, se muestra, está allí”–. Esta conclusión *metapictorial*– pues ya no solo la imagen ha sido comentada, sino que la imagen ahora alude al texto que le antecede y así, desde la mirada, le “comenta” –ratifica la confianza en el desplazamiento del medio porque la imagen de *Still Life* (1960) sigue transmitiéndose *pintura*, saber, enseñanza.

⁸ Liliane Louvel (2011) acuña este término para referirse a una de las diversas interacciones entre texto e imagen, llamadas *transpictorialidad*. Distinguiéndolo de otros como *interpictorialidad*, *hypopictorialidad*, *parapictorialidad*, *hyperpictorialidad* e *archipictorialidad*, la *metapictorialidad* existe “when one system comments upon the other system, the image (I) commenting on the (T) text or vice versa (I/T, T1, T1/I1) (...) a clear mark of hybridization” (p. 100).

Así pues, al mostrarse ya la imagen como forma del saber– como *presencia* del saber –estamos frente a lo que el texto de la primera parte entiende por *pintura*; “muestra” de sí (como “materialidad vida”, es decir, ontológicamente). Sin embargo, también tendría una segunda función: es un comentario/afirmación sobre lo que el texto que le precede asegura. Esto no podría ser más que una continuidad del adagio de Simónides de Ceos recogido y sintetizado por Horacio: *ut pictura poiesis*, sobre lo cual ya el título “Giorgio Morandi, *Still Life*, 1960” es una deuda con dicha tradición⁹.

Hay que decir que el comentario sobre el título en el texto desencaja con la denotación *Still Life*, “*Natura morta* la habra nombrado Morandi” (Mujica, 2014, p. 41). Al referirse a la pintura como que “nada en esta obra es estático (...) Nada es inmovilidad o muerte, es, al contrario, materialidad viva, viva en carne viva pero en materia” (pp. 41-42), no contrasta con la reproducción de la imagen en blanco y negro– adaptación forzosa a criterios editoriales –en el sentido en que el comentario de la misma crea una expectativa sobre la imagen. En otras palabras, de forma indirecta dicha reproducción constata que ahí está la *pintura* completa, tal y como se ha comprendido en términos de desasimiento del poder de la representación y la mirada.

En la segunda parte del texto se comienza con un epígrafe de Ludwig Wittgenstein: “Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo, esto es lo místico”, tras el cual hay una larga versificación que compone todo el texto: reflexión, comentario y poema, fruto híbrido de la anterior *metapictorialidad* que ahora es una ecfrosis¹⁰:

Una jarra y seis vasos.

Sobre una tabla, con un fondo gris.

Más que colores, en Morandi, tonos, tierra.

Apenas tintes.

⁹ A propósito de su comentario sobre obras narrativas de Henry James o James Joyce, Liliane Louvel (2011) apunta que los títulos (mayormente explícitos como *The Portrait of a Lady* y *Portrait of the Artist as a Young Man*) son *metapictoriales* “in nature, emphasizes the author’s intention to pay a remote debt to the *ut pictura poiesis* analogy” (p. 109). Por otro lado, Gabriele Rippl (2015) recuerda esta genealogía de esta relación igualitaria presente especialmente en el Renacimiento cuando la pintura y la poesía eran referidas como “artes hermanas” (p. 13).

¹⁰ Con este término se alude a una técnica retórica que tiene sus orígenes en el siglo V a. C. en Grecia y que los estudios intermediales han rescatado. Su definición depende de la manera en que un texto “interactúa” con una imagen, sobre todo, en el ámbito literario, específicamente en la poesía. James A. W. Heffernan (2015) en “Ekphrasis: Theory” da un paseo por la historia del término, desde su etimología hasta su definición teórica el día de hoy por Leo Spitzer, Lessing, Murray Krieger y él mismo. Heffernan refiere a su propia y llana definición como “the verbal representation of visual representation” (p. 71).

Una jarra, la eterna jarra de tantos de sus bodegones. Ella y seis vasos, los seis del mismo tamaño, ni uno más alto ni uno más bajo, iguales. Y cada uno, a la vez, igual a sí.
Austeros. (Mujica, 2014, p. 42)

El propósito de esta ecfrasis está en que en la muestra propia de *Still Life* (1960) de Giorgio Morandi, su *pintura* es también escritura. El estilo del texto no contiene figuras retóricas tradicionales como lo fueran la metáfora o el oxímoron, sino la descripción como tal (también figura retórica). Sin embargo, bajo la mirada que, al igual que la noción mujicana de *pintura*, busca hacer explícito un despojo de la significación artificiosa; de una retórica normativa (como se concebía en el Neoclasicismo). Entonces, se trata de una “representación verbal” de *Still Life* que se hace eco del epígrafe de Wittgenstein diciendo que Morandi:

Nos enseña a ver, a ver, no a ratificar (...) vio, vio sin verse. Y lo mostró, sin demostrar, solo y nada menos que mostró: dio, da a ver (...) Eligió lo menos: en vez de agregar, sacó, desnudó. / Ni de más ni de menos: *lo que es*. Tuvo el coraje de creer en lo que es, *sin necesidad de más* [énfasis agregado]. Sin ponerse él. (Mujica, 2014, p. 43)

Con esta referencia a la pintura y al lector, la segunda parte de “Giorgio Morandi” se compone de una serie de *catacresis*¹¹ de las que Hugo Mujica se sirve para llevar “de la mano” al lector y hacerle reconocer esos elementos por los cuales *Still Life* contiene aquellos a través de los cuales su autor *hace mostrar* las cosas como tales y sin artificios. Esto es una forma de “hacer hablar” a la pintura, propia de la ecfrasis poética o, como diría Leo Steinberg, hacer que la obra “se confiese ella misma” (“*confess itself*”, como se citó en Heffernan, 2015, p. 72). A su vez, borra la diferencia entre la obra y lo que representa.

Asimismo define de manera práctica, mediante la lectura de las palabras en el texto y el recuerdo de la imagen previamente vista al final de la primera parte, qué son la *pintura-escritura* y la lectura “abierta” hacia lo “viviente”. Una de estas

¹¹ Término propio de la teoría de Michael Riffaterre en su *Semiotics of Poetry* (1978) y que Valerie Robillard importa para considerar que en la ecfrasis, en cuanto que “construcción intertextual” que contempla el texto, su producción; el lector y sus reacciones, se determina el sentido de dicha dinámica lector-texto por medio de indicadores textuales (“catacresis”), haciendo “referencia al reconocimiento por parte del lector de ciertos cortes en el tejido de un texto que señalan la presencia de un intertexto” (Robillard, 2011, p. 32).

“marcas textuales” (*catacrexis*) es la versificación porque permite enfatizar en ciertas palabras añadiendo tensión a su significado en relación con el discurso, como en lo citado: “Apenas tintes” o “Austeros”. Lo mismo puede decirse de la descripción efrástica que pretende ser tan “llana” (sin artificialidad o floritura) como lo fuera *Still Life*.

Así, en la cita del texto inicial de la segunda parte estamos frente a una efrasis descriptiva (para usar una categoría del “modelo a escalas” de análisis)¹² en cuanto que se pretende construir una estructura análoga a lo que presenta la obra, una “incorporación sintagmática de un pre-texto” como “el intento del poeta por producir en su texto una analogía estructural con respecto a una pintura” (Robillard, 2011, p. 35):

Un vaso de diferente tamaño daría movimiento, desregularía la superficie en la que coinciden en una casi chata superficie recta formada por los bordes de los vasos, al igual que, de no ceñirse a la semejanza cromática que tienen ellos –la jarra y el resto que no es más que base y fondo, mesa y pared–, los ojos se alegrarían, la mirada podría jugar, deslizarse, perderse en la perspectiva que, aquí, está más insinuada que presente. (Mujica, 2014, pp. 42-43)

Por otro lado, el texto privilegia la comunicación en un alto grado de intertextualidad porque a lo largo de esta segunda parte se refiere continuamente al pintor italiano y a su obra:

Morandi, que estudió, y estudió mucho, se ve que olvidó lo estudiado, o lo aprendió en verdad, aprendió a olvidar (...) Giorgio Morandi vio, vio sin verse (...) Pintó mucho, muchas naturalezas, bodegones... (...) Morandi pintó la diferencia en cada obra, no en comparación con los demás. (p. 43)

Esta intertextualidad se coloca al lado de aquella idea en la que se pretendía tomar a la pintura como “maestra” sobre la actitud “abierta” y lo que es ser como pintura/escritura. En la tercera parte, podría decirse, junto con James Heffernan (2015), que “ekphrastic poetry turns the work of art into a story that expresses the mind of the speaker” (p. 88). Si esto es cierto, entonces, “tornar la obra de arte en algo más” es usarla desde su significación o sus elementos, es decir, desde sus

¹² Véase Robillard (2011, p. 38).

elementos estructurales¹³. Pero, por supuesto, no se trata ya de la misma obra. Así es cuando se vuelve una ecfrasis asociativa¹⁴ una vez que el texto plantea el carácter *no dicente* de *Still Life* (1960). De esta manera, en su forma el texto es autorreflexivo (sobre todo, en aquellos párrafos que se comportan como “estrofas” en prosa dentro de la versificación) porque se sitúa entre la explicación de la idea y la versificación que lleva a la tensión de ciertas frases:

Naturaleza desnuda, o la desnudez en su estado natural, en su inocencia, en su estar.

Sin logro ni resultado: está. Son su cuadro, este, y toda su obra.

Ni relato ni significado, ni siquiera contexto: hay.

Una jarra y seis vasos, y nada falta porque nada sobre, porque están en sí. Noy hay metáfora, no hay más allá; ni vino ni va, está. Ni irradia ni absorbe: es. (Mujica, 2014, p. 44)

Para Mujica– y para el lector –se trata de la misma estructura de lo *no dicente* o, para decirlo conforme a la poética ontológica de *El saber del no saberse: silente*. Pero ¿se trata tan solo de no adornar lo que se ve, “en vez de agregar, (Morandi) sacó, desnudó”, o como Mujica lo expresa: “Sin ponerse él”? Esta segunda opción está en mayor consonancia con la poética del texto, además, indica que acompaña a la producción artística del “no añadir” mediante esa actitud de quitar el poder a la mirada propia como el referente totalizador de la significación. En un texto anterior en *El saber del no saberse* (2014) “La atención abierta”, habla de la actitud que al principio de este trabajo mencionamos: “*el sol aparece*, está en su propio ahora, es su presencia” (p. 19) en contraste a la actitud “habitual, la del saber reflexivo, es reflejarse en lo que se mira (...) se ve, se repite y repliega mismidad” (p. 19). En esta dialéctica, presente entre actitudes, se despliega el mundo *como es* (“*lo que es*”, decía de la pintura de Morandi) o, para decirlo en palabras de Wittgenstein, ineludibles respecto del discurso, “lo que se muestra a sí mismo”. La ecfrasis expresa lo que Hugo Mujica (2014) tiene en mente cuando ve *Still Life* (1960), en relación con su propia poética ontológica hacia una experiencia fenomenológica: el encuentro con la realidad o un mundo “abierto”, es decir, una mística del encuentro con este.

¹³ De ahí que Robillard (2011), por su cuenta, evite usar términos como “traducción” o “adaptación” de Pfister (p. 35).

¹⁴ “La categoría *asociativa* (...) se ocupa de poemas que hacen referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas, ya sean de tipo estructural, temático o teórico (...) Esta categoría reúne aquellos textos que en las escalas de Pfister serán considerados principalmente *dialógicos* o *autorreflexivos*” (Robillard, 2011, p. 39).

Llama la atención que esta apertura se dé por medio del arte. Aunque el mundo “esté ahí” o sea la exterioridad a la inmanencia, la obra de arte abre el mundo desde su pertenencia consigo misma, ya no el sentido, sino la materialidad de lo *silente*. Esto es la propiedad del mundo una vez abierto mediante la actitud propuesta. Por eso continúa la ecrfasis asociativa con respecto al tema de la composición de la obra como manifestación de esa mística. En esta ocasión el epígrafe es del Maestro Eckhart que sugiere la dialéctica de aquello que perece y aquello que queda: “El tiempo es aquello que se transforma y diversifica. La eternidad se mantiene en su simplicidad” (p. 26). Sin duda, se privilegia lo simple para que sea eterno. El epígrafe no es una casualidad, sobre todo por un comentario que Giorgio de Chirico hiciera sobre la obra de Morandi, diciendo que pintaba “la metafísica de los objetos más comunes (...) en su aspecto eterno” (Estenssoro, 2009, p. 31). Tiempo y transformación; eternidad y simplicidad componen también un contexto para abordar *Still Life* (1960). Para ello, Hugo Mujica (2014) cuenta la anécdota— más simbólica que histórica —de su encuentro con la obra original:

Para usar una vieja categoría podría decir que en su obra el contenido y la forma coinciden. O sea, no están: es.

Quizá por eso si uno mira paciente y pudorosamente su obra —y he peregrinado a Bolonia para ello—, después de un tiempo deja de mirarla y comienza a contemplarla, a ver: sin la tensión entre contenido y forma, también se desanuda la de sujeto y objeto: dejamos de vernos mirar.

Vemos sin vernos.

Podemos ver, no reflejar.

Ante su obra, su creación, nos volvemos a situar, nos sitúa, “en el principio...”.

Pintó la belleza despojada de toda y cualquier estética.

La pintó y despojó: la liberó.

Suele decirse, bellamente, que Morandi pintaba el silencio. Más bien, pienso, que lo creaba.

Y aún lo crea: nos hace callar. (p. 44)

Aquí hay un diálogo¹⁵ con *Still Life* (1960) desde el encuentro efectivo con la pintura y con las ideas convencionales de la crítica de arte que refieren a la estructura formal de un discurso como la pintura: la forma y el contenido. Estas

¹⁵ La *dialogicidad* es otra categoría para analizar lo ecrfástico que Valerie Robillard (2011) toma de Pfister y que “plantea que una traducción se opone al original” (p. 36). Sin embargo, aunque no es el caso de “Giorgio Morandi, *Still Life*” (1960), Mujica (2014) sí “cuestiona los principios ideológicos del texto de

categorías desaparecen cuando la obra es atendida paciente y pudorosamente. Pero esta idea no hace sino penetrar más en la materialidad de la obra que en oponerse a algún discurso que pueda representar. Se opone a la mirada común, inclusive, especializada, de la pintura. De hecho, se logra ver la pintura como lo que es: un medio que abre el mundo de la mirada y que logra, al fin, enseñar a mirar y que se “libera” aún de lo estético. De lo dialógico con las convenciones de la crítica, retorna a la autorreflexión y en ella, al centro de la poética del acto creativo: el origen y el silencio. Origen que, como “creación”, la pintura ha venido a ayudar a la mirada a cumplir su *τελος*: el silencio que define la existencia de lo que está presente, mítico en el presente: *in illo tempore*.

Conclusión

Una posible razón por la cual Hugo Mujica (2014) escogiera hablar de *Still Life* (1960) de Giorgio Morandi es que el poeta argentino tuvo alguna vez una especial relación con la pintura. Él mismo estaba dedicado al oficio, poco antes de entrar en la orden trapense; dejándolo después definitivamente y entregándose a la escritura. El relato de su “peregrinación” a Bolonia habla de un encuentro caracterizado por hallar ese “hablar por sí misma” de la obra original (¿y que le serviría para comprobar que no importa el medio; que la *pintura* se transmite a pesar del “aura” perdida benjaminiana?).

La manera en que Mujica se refiere a *Natura Morta* o *Still Life* (1960) desde el lenguaje literario, más que decantarse por una crítica o una mera apreciación personal, revela el estatus de la poética de Mujica en relación con la pintura de Morandi. Una ontológica y una mística de la mirada que permita lograr el “acaecer creativo” desde lo sensible en tres momentos sugeridos por sus epígrafes: la simpleza del mirar, una mística de lo inexpresable (que se expresa solo por sí mismo) y una eternidad de la simpleza. No es casualidad que la pintura de Morandi pueda entenderse también, desde su simpleza, como “un estudio del ser, una lección de ontología” (Estenssoro, 2009, p. 35).

Mujica (2014) dirá que lo que busca de *Still Life* (1960) es aprender a ser. Resulta significativo que el poeta argentino se adhiera a la tradición *ut pictura poesis* de forma tan explícita; que no solo encuentre una mutua identificación de las artes en cuestión, sino que las conciba como poéticas del acto creativo. No es sino a

donde proviene” (p. 36) lo que, digamos, sería la forma convencional de hacer crítica de arte. Mujica no hace crítica como tal sino que hace una “ecfrasis poética” de acuerdo con Leo Steinberg (Heffernan, 2015) en cuanto que busca que la obra “se confiese ella misma” (p. 72).

través de la ecfrasis poética como esta perspectiva pueda considerarse una propuesta en la práctica, yendo de un tipo de ecfrasis a otra (descriptiva, dialógica y descriptiva otra vez) las funciones analógicas y descriptivas se vuelven, finalmente, hacia la misma poética silente de El saber del no saberse. Aquello que da lugar a manifestación del mundo sin significación y a lo creativo; al poema como un acontecimiento sensible gracias al mirar que deja ser una pintura de Giorgio Morandi.

En verdad –creo y admiro– logró pintar lo más cercano a nada que se pueda llegar a pintar: pintó la inmediatez.

Lo real.

Desnudó el alma. (Mujica, 2014, p. 44)

Referencia

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext]. (Trad. Andrés Weikert). Ítaca.
- Derrida, J. (1992). "This Strange Institution Called Literature". An Interview with Jacques Derrida. En D. Attridge (Ed.), *Acts of Literature*. (pp. 33-75). Routledge.
- Drucker, J. (2010). Art. En W. Mitchell & M. Hansen (Eds.), *Critical Terms for Media Studies* (pp. 3-18). The University of Chicago Press.
- Estenssoro, H. (2009). El pincel ontológico. *Letras Libres. Cuba Cincuenta Años de Felicidad*, (88). <http://www.letraslibres.com/mexico/el-pincel-ontologico>.
- González, A. (2014). Hermenéuticas del vacío: Antonio Porchia y la Brevedad Expresiva. *La Palabra*, (24), 69-77. redalyc.org/pdf/4515/451544860006.pdf
- Heffernan, J. (2015). Ekphrasis: Theory. En G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality. Literature-Image-Sound-Music* (pp. 35-49). De Gruyter.
- Louve, L. (2016). *Poetics of the Iconotext* (K. Jacobs, Ed., L. Petit, Trad.). Routledge.
- MET. (2008, septiembre 16). *Giorgio Morandi*, (1890-1964). https://www.metmuseum.org/-/media/Images/Exhibitions/Temporary/GiorgioMorandi_109_534.JPG?w=1200&hash=FB93EED397C2CC1181324A76B8520EBD0332B6F4
- Mujica, H. (s.f.). *Biografía*. Hugo Mojica. www.hugomujica.com.ar.
- Mujica, H. (2014). Giorgio Morandi, "Still life, 1960" En *El saber del no saberse*. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación (pp. 41-44). Trotta.
- Rimoch, D. (2017, 22 de noviembre). *Walter Benjamin: el encuentro de la filosofía con la literatura*. Diario Judio. <https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/curso-origenes-judios-del-modernismo-impartido-por-el-mtro-david-rimoch/256183/>
- Rippl, G. (2015). Introduction. En G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality. Literature-Image-Sound-Music* (pp. 8-34). De Gruyter.
- Robillard, V. (2011). En busca de la ecfrasis. En S. González & I. Artigas (Eds.), *Entre*