

JESÚS PONCE CÁRDENAS / *L'ORIGINE DU MONDE*: CONTORNOS DE LA ÉCFRISIS EN CRISTINA PERI ROSSI Y CARLOS MARZAL

(1) Para la conexión entre pintura y poesía en Canarias en el siglo XX, véase Sánchez Robayna (2017). Para la transposición y el ámbito intermedial en el mundo de hoy, remitimos a Bagué Quílez (2021).

(2) La bailarina Constance Quéniaux —de ser atendible la información recogida en una carta de Dumas exhumada recientemente— fue la modelo que posó ante Courbet para este desnudo integral (Schopp, 2018).

 Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866. París, Musée d'Orsay

La écfrasis constituye un asunto central en el diálogo entre literatura y artes visuales (Heffernan, 2004; Denham, 2010) y, durante la última década, ha dado lugar a varias monografías en el ámbito de estudio de la poesía española (Ponce Cárdenas, 2014; Bagué Quílez, 2016; Pineda, 2018) (1). Gracias a un interés cada vez mayor por los temas que implican a las artes hermanas, se ha constatado la necesidad de reformular la definición de dicho concepto, fundamental para el campo de estudios comparatistas. Por tal motivo, en lugar de at-

ternernos a las consabidas propuestas que perfilan los contornos de la transposición artística como mera «representación verbal de una representación visual» o «descripción literaria de una obra de arte visual», proponemos que la écfrasis podría definirse como un tipo de texto literario vinculado a una obra de arte visual a través de tres posibles cauces. La actividad ecfástica puede así ejercerse mediante: a) Un procedimiento descriptivo (más o menos detallado, más o menos conciso; ya directo, ya alusivo); b) A través de una impostación laudatoria (explícita o implícita) que puede referirse tanto a la pintura misma como al creador plástico o incluso al propietario / comitente de tal imagen; c) Por medio de su carácter de inscripción inserta dentro de la obra de arte. A tenor de tal diversidad de vías creativas, la esencia de una transposición artística se hallaría no tanto en el hecho de que lo descriptivo desempeñe (o no) una función axial, sino en otros dos aspectos capitales: 1) Sus lazos originarios con una imagen-fuente; 2) La cualidad estética intrínseca que debe adornarla, en cuanto texto elaborado con la pretensión de ser identificado por los receptores como «literatura», es decir, como verdadero «arte de la expresión verbal».

La intención de estas páginas es reflexionar sobre dos transposiciones de arte referidas a una de las obras más escandalosas de todos los tiempos: *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet (1819-1877). La famosa pintura decimonónica presenta, como bien se recordará, un desnudo femenino que yace (al parecer) sobre un lecho. Los muslos se abren ante los espectadores, en tanto que el torso —parcialmente cubierto por una sábana blanca— aparece relegado al ángulo superior derecho, marcando así un audaz escorzo. El lienzo encuadra el segmento central de un bello cuerpo y



deja fuera de la visión la cabeza de la joven, sus brazos y piernas (2). Tal recorte pone, inevitablemente, el foco en el axis de la composición pictórica: el monte de Venus de la belleza desconocida, el vello púbico y los labios. La representación directa de unos genitales femeninos en primer plano, con el sugestivo escorzo de las demás claves eróticas por excelencia (el turgente seno derecho, pálido y rosado; una pequeña parte de los glúteos), ha motivado que el sector más conservador de la crítica de arte haya tildado

directamente la obra de «pornográfica» (Schlesser, 2015).

Desde que originariamente fue encargado por el coleccionista turco Khalil Bei y tras haber pasado por las manos del psicoanalista Jacques Lacan, hasta recalar finalmente en las salas del Musée d'Orsay, la historia de este lienzo provocativo y transgresor ha resultado algo azarosa (Haskell, 1982; Savatier, 2015). Mediante la propuesta de una pintura de pequeño formato, Courbet rompía con la tradición académica del desnudo elegante (ya mitológico, ya histórico, ya literario) al poner el énfasis exclusivamente en el cuerpo, en el detalle anatómico preciso, tratado con un cierto descaro libertino, con una franqueza y una naturalidad que desarmen. El contraste entre el asunto de la pintura y el título del lienzo ha suscitado, lógicamente, algún interrogante, como el planteado en un reciente estudio (Gaillard, 2012: 170):

What is Courbet painting with this cosmologically charged title: *The Origin of the World*? Certainly not the Great Mother as a generously over-sexualized pagan idol from whom all worldly creatures originate. Neither is it the Good Goddess and her fertile slit. This is a de-symbolized female sex: the female sex in its physiological nakedness; the female sex without any of the taming trappings of our culture: an angel face, curved shoulders, plump arms, delicate hands, thin ankles, or what we could call the woman in her lovable form. By depriving the feminine of its cultural charms, Courbet's cruel cutting out of the rest of the body makes him the most faithful (and also the most realistic) portraitist of a species which, in the period's masculine imagination, is indeed synonymous with its sex.

Este número es un resultado del proyecto «Poesía, publicidad y propaganda en España (siglos XX-XXI)» (PID2021-123121NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER/UE



ÍNSULA 931-932
JULIO-AGOSTO 2024

2

© Giorgio Morandi, Juan Uslé, Luis Gordillo, Joseph Beuys, VEGAP, Barcelona, 2024

© 2024 Heirs of Josephine Hopper/Licensed by Artists Rights Society (ARS), NY/ VEGAP

© Estate of Robert Rauschenberg/ARS, New York/VEGAP, Barcelona, 2024

© Chagall, VEGAP, 2024

La representación de los genitales femeninos aislados de un contexto enaltecedor (identificación con una ninfa acuática, la diosa Venus, la refinada hetaira Friné, la sensual y regia Cleopatra...) se ha percibido como la ruptura de un tabú, como una acción transgresiva que marca un primer hito moderno con la obra del gran artista del Ochocientos francés. En las líneas siguientes veremos cómo se ha modelado poéticamente el osado desnudo realista, bajo la atenta mirada de una escritora uruguaya nacionalizada española y la de un poeta valenciano (3).

En primer lugar, se va a examinar el poema que Cristina Peri Rossi dedicó al cuadro de Courbet, incluido en la sugestiva colección ecrástica *Las musas inquietantes*. La composición lleva el mismo título que el lienzo, *El origen del mundo* (Peri Rossi, 1999: 75):

Un sexo de mujer descubierto
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla
sin inmutarse)

perfecto en su redondez
completo en su esfericidad
impenetrable en la mismidad de su orificio
imposeible en la espesura de su pubis
intocable en la turgencia mórbida de sus senos
incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre
(por imposible, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos

genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor.

A la hora de acercar estéticamente la escritura de Cristina Peri Rossi al ámbito de las artes figurativas, conviene recordar que la autora ha declarado que Turner, Friedrich y Courbet componen la tríada de sus pintores favoritos (Peri Rossi, 2003: 12). Tal detalle, de alguna manera, evidencia la sintonía de la escritora montevideana con el artista francés del siglo XIX. De hecho, el mismo año publicó no una, sino dos transposiciones de arte sobre el sensual lienzo (1999): en prosa (en la novela *El amor es una droga dura*) y en verso (el citado poema de *Las musas inquietantes*).

Los dieciséis versos de esta breve composición permitirían, de algún modo, aproximarla a la estética esencial del epigrama (4). La métrica no es regular, aunque se aprecia una cierta inclinación al uso del alejandrino (seis versos) y del heptasílabo (cuatro versos). Si se atiende al comienzo y al final, casi al modo del corte jakobsoniano, el núcleo de la composición puede reducirse a un mensaje en quintaesencia («un sexo de mujer [...] genera al mundo»), lo que conecta sin ambages con el título mismo de la obra plástica (*L'Origine du monde*). Los haces de isotopía que vertebran el texto giran, consecuentemente, en torno a la idea de origen («procrear» v. 9, «genera» v. 15, «partenogenéticamente» v. 15), la sexualidad femenina (con elementos físicos del tenor de «sexo» v. 1, «orificio» v. 6, «pubis» v. 7, «senos» v. 8) y la asociación con lo propiamente

divino («Dios» v. 2, «sin inmutarse» v. 3, «perfecto» v. 4, «completo» v. 5, «impenetrable» v. 6, «imposeible» v. 7, «intocable» v. 8, «incomparable» v. 9, «inaccesible» v. 11).

Podría distinguirse en el poema una articulación cuatripartita: 3 + 6 + 5 + 2. Los versos iniciales se centran en el objeto de la percepción inmediata («Un sexo de mujer descubierto») e invierten la polaridad de la visión, ya que —dentro del inciso parentético— los genitales femeninos se metamorfosean por obra y gracia de la metáfora en el «solitario ojo de Dios» que observa todo sin que nada le turbe. Entre los versos cuarto y noveno se verifica una suerte de exaltación del sexo femenino: la escansión anafórica y la repetición dotan a esta segunda sección del poema de un aire difuso de letanía, como si se tratara del reflejo irreverente de una salmodia. Peri Rossi va desgranando así, como si fueran los atributos de la divinidad, los rasgos de los genitales femeninos eternizados en el cuadro. Para ello dispondrá un calificativo en el arranque mismo de todos y cada uno de los versos 4-9 («perfecto / completo / impenetrable / imposible / intocable / incomparable»), todos ellos matizados mediante estructuras paralelísticas en forma de sintagma preposicional («en su redondez», «en su esfericidad», «en su facultad de procrear» / «en la mismidad de su orificio», «en la espesura de su pubis», «en la turgencia mórbida de sus senos»). Los genitales así divinizados se erigen entonces en una suerte de motor inmóvil, en un numen cuya perfección y lejanía lo hacen autosuficiente, al modo

de la esfera, en tanto cuerpo geométrico perfecto. La tercera parte se extiende desde el verso décimo hasta el decimocuarto y constituye una suerte de reverso negativo, planteando la cuestión de la denuncia: el sexo femenino — pese a su condición divina — se ha visto sujeto a una sumisión intemporal («desde siempre») a causa de su libertad y singularidad intrínsecas («por imposible, por inaccesible»). También en esta sección irrumpe el tono salmódico, apreciable en las figuras de la repetición y en el uso de la anáfora («por imposible, por inaccesible» / «a todas las metáforas», «a todos los deseos», «a todos los tormentos»). El triple sometimiento que aquí se condena apunta hacia elementos diversos, marcando una gradación ascendente: la tiranía del lenguaje poético (que embellece a la fémica y la convierte en mero objeto), la lascivia de los varones (que utilizan el cuerpo femenino para la consecución de sus placeres egoístas) y la tortura o el castigo físico (el ámbito de los malos tratos y vejaciones padecidos por numerosas mujeres a lo largo de la historia). El apartado final es el más breve y, a manera de coda, vuelve al tono de exaltación inicial, ya que reivindica la potencia genésica del sexo de la mujer. Dos matices interesantes concurren en el alejandrino y el endecasílabo finales: la capacidad de engendrar vida sin contacto con el varón («partenogenéticamente») y la condición precisa para que ello se produzca («sólo necesita su temblor»). Sobre la primera cuestión quizá podría apuntarse la doble condición militante de Cristina Peri Rossi, tanto en calidad de feminista activa como por la reivindicación de

J. PONCE
CÁRDENAS /
*L'ORIGINE DU
MONDE...*

(3) Dejamos a un lado, por cuestiones de espacio, el poema de Dionisio D. Martínez publicado pocos años después (Martínez, 2005: 38-39).



Cristina Peri Rossi

(4) El interés que la colección de éfrasis de *Las musas inquietantes* ha suscitado en la crítica se trasluce de una apreciable gavilla de trabajos: Baltar (2004), Llorens (2005), Dejbord Sawan (2006, 2007), Ponce Cárdenas (2014), Donat (2015), Palaisi (2017), Francisco Rodó (2019), Nebot (2022).





J. PONCE
CÁRDENAS /
L'ORIGINE DU
MONDE...

su lesbianismo en una sociedad abierta y moderna. La glorificación de los genitales femeninos (autosuficientes y perfectos en sí, según su planteamiento) parece que pasa en el poema por la negación de su posible armonización con el orbe de lo masculino, según una toma de partido que puede asociarse al amor entendido como una relación en plenitud, exclusiva entre mujeres. Por otro lado, resulta sugestiva y equívoca la utilización del término «temblor», ya que en un contexto tan sumamente físico como el de los versos de la autora uruguaya podría apuntar por asociación de concepto a la idea del culmen del placer sexual, es decir, al orgasmo femenino y su función biológica, una de las más justas reivindicaciones de la modernidad, cuyo día se celebra el 8 de agosto de cada año.

La segunda ékfrasis que hemos de analizar es dos años posterior a la de Peri Rossi y se publicó en el libro de Carlos Marzal *Metales pesados* (Marzal, 2001: 137-138). El poema del escritor levantino recogía, igualmente, el título del cuadro de Courbet y rezaba así:

No se trata tan sólo de una herida
que supura deseo y que sosiega
a aquellos que la lamen reverentes,
o a los estremecidos que la tocan
sin estremecimiento religioso,
como una prospección de su costumbre,
como una cotidiana tarea conyugal;
o a los que se derrumban, consumidos,
en su concavidad incandescente,
después de haber saciado el hambre de la bestia,
que exige su ración de carne cruda.

No consiste tan sólo en ese triángulo
de pincelada negra entre los muslos,
contra un fondo de tibia blancura que se ofrece.
No es tan fácil tratar de reducirlo
al único argumento que se esconde
detrás de los trabajos amorosos
y de las efusiones de la literatura.

El cuerpo no supone un artefacto
de simple ingeniería corporal;
también es la tarea del espíritu
que se despliega sabio, sobre el tiempo.
El arca que contiene, memoriosa,
la alquimia milenaria de la especie.

Así que los esclavos del deseo,
aunque no lo sospechen, cuando lamen
la herida más antigua, cuando palpan
la rosa cicatriz de brillo acuático,
o cuando se disuelven dentro de su hendidura,
vuelven a pronunciar un sortilegio,
un conjuro ancestral.

Nos dirigimos
sonámbulos con rumbo hacia la noche,
viajamos otra vez a la semilla,
para observar radiantes cómo crece
la flor de carne abierta.

La pretérita flor.

Húmeda flor atávica.

El origen del mundo.

La ékfrasis de Carlos Marzal presenta una arquitectura textual sustentada en cuatro agrupaciones estróficas (de once, siete, seis y once versos, respectivamente), rematadas por una pequeña coda de tres heptasílabos. Los tres bloques iniciales presentan una reflexión por vía negativa, insistiendo en la idea de que no es únicamente lo material o anatómico aquello que cabe percibir en la imagen representada por Courbet (y por extensión en todo lo referido al universo de los genitales femeninos): «No se trata tan solo de una herida» (v. 1), «No consiste tan solo en ese triángulo» (v. 12), «El cuerpo no supone un artefacto / de simple ingeniería corporal» (vv. 19-20). Detrás de lo corpóreo hay algo sutil y misterioso, difícil de aprehender. Por esa vía de negación Marzal llega también a una reflexión doble, vital y metáfrica a un tiempo: «No es tan fácil tratar de reducirlo / al único argumento que se esconde / detrás de los trabajos amorosos / y de las efusiones de la literatura» (vv. 15-18).

El texto del poeta valenciano ofrece, ante todo, una «reflexión» esencial sobre «el sexo», a juicio de Francisco Díaz de Castro (2009: 50), que va más allá de la transposición de arte sustentada en la visión admirativa de la provocadora pintura. Dentro del poema se insiste, consecuentemente, en la importancia del elemento anatómico, como prueba la relevancia que asume la isotopía de lo corpóreo, de principio a fin: «herida» v. 1, «concavidad incandescente» v. 9, «carne» v. 11, «muslos» v. 13, «cuerpo» v. 19, «corporal» v. 20, «herida» v. 27, «cicatriz» v. 28, «hendidura» v. 29, «carne» v. 35. Desde esa misma visión sobre el cuerpo, se van desgranando las diferentes prácticas sexuales de las parejas formadas por varón y femina, como se aprecia en el arranque mismo de la composición, según la cadena ascendente que marca la estimulación oral, manual, y el coito: «una herida [...] que lamen» (vv. 1-3), «los estremecidos que la tocan» (v. 4), «se derrumban, consumidos, / en su concavidad» (vv. 8-9). La misma triple distinción se recupera en la sección final del poema, casi a la manera de una estructura diseminativo-recolectiva: «cuando lamen / la herida más antigua» (vv. 26-27), «cuando palpan / la rosa cicatriz» (vv. 27-28), «cuando se disuelven dentro de su hendidura» (v. 29). Nótese cómo en el último elemento del citado sistema trimembre se alude sin muchos velos al instante de culminación voluptuosa en la cópula, percibido desde la óptica del varón: la eyaculación en el interior de la mujer con la que acaba de mantener relaciones sexuales («se disuelven dentro de su hendidura»).

La evocación del detalle central del cuadro en el poema permite distinguir algunos referentes pictóricos del tipo más habitual en el campo de la transposición de arte: «ese triángulo / de pincelada negra [...] / contra un fondo de tibia blancura» (vv. 12-14). La deixis de grado intermedio remite de forma inequívoca a una señalación óptica, como si el lienzo se mostrara ante los ojos de la imaginación que autor y lector comparten. En el punto axial de la misma se sitúa el frondoso vello púbico de la modelo que posó para Courbet, identificado mediante la habitual figura geométrica, de percepción sumamente irregular en el entorno del lienzo: «ese

triángulo» (v. 12) (5). La contemplación de la pintura ubica exactamente el elemento anatómico de su interés («entre los muslos») al tiempo que se centra en dos elementos del orbe figurativo (la «pincelada» y el «fondo»), conjugados mediante un fuerte contraste cromático («negra» / «blancura»).

Conviene también detenerse brevemente en la modelación metafórica que sustenta la entera composición. En esa línea, la primera imagen que identifica los genitales femeninos es la de la «herida que supura deseo» (vv. 1-2), reiterada posteriormente como «la herida más antigua» (v. 27) y «la rosa cicatriz de brillo acuático» (v. 28). A su lado se sitúa la estilizada metáfora de la flor (o la rosa) y lo vegetal germinativo (la semilla) como uno de los referentes cristalizados para apuntar hacia los genitales femeninos desde la tradición antigua: «rosa» (v. 28), «semilla» (v. 33), «flor» (vv. 35, 36, 37) (6).

A lo largo de la écfrasis de Carlos Marzal se puede individuar una profusa serie de términos que apuntan de manera sugestiva hacia lo sacral o misterioso: «reverentes» (v. 3), «estremecimiento religioso» (v. 5), «la bestia» (v. 10), «espíritu» (v. 21), «arca memoriosa» (v. 23), «alquimia» (v. 24), «sortilegio» (v. 30), «conjuro ancestral» (v. 31) (7). La evocación más o menos directa de las placenteras labores de la unión amorosa entre hombre y mujer se arroja en una especie de enaltecimiento, donde la mera carne, la simple gimnasia amorosa, el acto estrictamente físico, se ven superados y trascendidos por un elemento inesperado de cariz espiritual, que conecta con el origen «de la especie» (v. 25) y que remite a una realidad «pretérita» (v. 36) reiterada en cada acto sexual, a una cuestión «atávica» (v. 37) que va más allá y «se despliega sobre el tiempo» (v. 22).

El doble ejercicio ecfástico en torno a *L'Origine du monde* pergeñado en los libros *Las musas inquietantes* y *Metales pesados* plantea, en verdad, un contraste notable (8). La primera transposición de arte se inscribe en la estética de lo breve (16 versos) frente a la segunda écfrasis, mucho más prolija o amplificativa (38 versos). El trasfondo vivencial o la expresión de valores no pueden ser más diversos, como se advierte al cotejar ambas composiciones. Tal oposición nos permite, de alguna manera, proponer nuevamente aquella pregunta que se hacía Jane Hedley en una conocida monografía dedicada a la écfrasis de poetisas contemporáneas de ámbito anglosajón: «Are there good reasons for claiming that poems by women see differently, that women poets bring a particular set of motives and intentions to their ekphrastic encounters?» (Hedley, 2009: 15). Cristina Peri Rossi en 1999 se servía del provocativo cuadro de Courbet para componer un alegato reivindicativo en torno a la emancipación del sexo femenino, desde una óptica de «autodeterminación» bastante libertaria, cercana a lo *queer*. En ese sentido puede disponerse en paralelo con lo que Elizabeth Bergmann Loizeaux apuntaba sobre la escritura ecfástica de mujeres y la actitud contestataria o de resistencia que esta puede asumir: «modern ekphrasis by women recognizes a sexually charged male tradition of looking and challenges its gendered dynamics [...]. Feminist ekphrasis [...] recognizes that a woman's place as viewer is established within, beside, or in the face of male-dominated culture, but that the patterns of power and value implicit in a tradition of male artists and viewers can be exposed, used, resisted and rewritten» (Bergmann Loizeaux, 2009: 122). En definitiva, no parece exagerado afirmar que la transposición de arte de la autora

uruguaya podría etiquetarse como ejercicio militante de écfrasis feminista en clave lésbica. Carlos Marzal, por su parte, prestaba en 2001 mayor atención a ciertos rasgos definitorios del lienzo realista, ponderando su capacidad de incitación sensual a través de una rápida evocación de actividades amorosas que redundan en la consagración del poder voluptuoso y genésico del Eterno Femenino, según los parámetros habituales en un varón heterosexual. El sexo desnudo y ofrecido en el cuadro se exalta como fuente de placer y origen de la vida. Esta pequeña cala en el diálogo creativo entre Poesía y Pintura en la España contemporánea permite apreciar, partiendo del examen de un caso límite, cómo la interpretación lírica de una misma obra de arte puede responder a cuestiones propias de la cosmovisión posmoderna, ya en el campo de lo femenino radical, ya en el terreno de lo masculino y normativo.

J. P. C.—UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID



J. PONCE
CÁRDENAS /
*L'ORIGINE DU
MONDE...*

Bibliografía

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2016). *La menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0.*, Madrid, Fórcola.
- (2021). «Una écfrasis en acción: pasadizos intermediales en la poesía española actual», *Philologia Hispalensis*, 35 (2), pp. 19-39.
- BALTAR, Rosalía (2004). «Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi», *Especulo*, 26, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/cperi.html>>. (Fecha de consulta: 13 de octubre de 2023).
- BERGMANN LOIZEAUX, Elizabeth (2009). «Women Looking: The Feminist Ekphrasis of Marianne Moore and Adrienne Rich», en *In the Frame. Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, eds. J. Hedley, N. Halpern y W. Spiegelman, Newark, University of Delaware Press, pp. 121-144.
- DEJBORD SAWAN, Parizad (2006). «*Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Problematicación de la mirada masculina en las artes visuales», *Romance Notes*, 46 (3), pp. 387-395.
- (2007). «Prácticas visuales revisionistas en *Claroscuro*, *La lección de guitarra* y *El origen del mundo* de Cristina Peri Rossi», *Chasqui*, 36 (1), pp. 80-95.
- DENHAM, Robert D. (2010). *Poets on Paintings. A Bibliography*, Jefferson / London, McFarland and Company Publishers.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2009). *Poesía y poética de Carlos Marzal*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- DONAT, Mara (2015). «Nuevas síntesis textuales en la obra *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi», *Confluente*, 7 (1), pp. 185-200.
- FRANCISCO RODÓ, Alicia (2019). «La écfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad», *Estudios de Teoría Literaria*, 16, pp. 166-179.

Carlos Marzal

(7) Claudio Rodríguez en *El vuelo de la celebración* (1976) establecía una equivalencia similar entre el sexo femenino y lo sagrado, dentro de la composición «Ahí mismo». Así se incorporan en el arranque de la misma algunos elementos de connotación religiosa o litúrgica (tales como el «altar» o el «cáliz»): «Te he conocido por la luz de ahora, / tan silenciosa y limpia, / al entrar en tu cuerpo, en su secreto, / en la caverna que es altar y arcilla, / y erosión. / Me modela la niebla redentora, el humo ciego / ahí, donde nada oscurece. / Qué transparencia ahí dentro, / luz de abril, / en este cáliz que es cal y granito, / mármol, sílice y agua».

(8) Los dos poemas aparecen recogidos en la bella antología del volumen *Museum. La pintura escrita*, en el número 258 de la revista malagueña *Litoral* (2014: 134-135).

(5) Cabe recordar, a propósito de la abundancia de vello en el pubis, la reflexión de Françoise Gaillard: «And what does Courbet see when he looks at a naked model? He sees, where the sex is, an abundance of hair, which some call "fur" or "shag", terms that all belong to the bestiary realm and point to the animality of the sex» (Gaillard, 2012: 174). La presencia afín de la

condición animal del sexo en el poema de Carlos Marzal se localiza en los versos 10-11: «después de haber saciado el hambre de la bestia / que exige su ración de carne cruda». La metáfora continuada se refiere al deseo («hambre») y a la unión sexual plena entre hombre y mujer, vista como el acto cumplido por una fiera («bestia») que con su boca (los genitales

femeninos) engulle la «carne cruda» que el varón le ofrece con su falo.

(6) Sobre la rosa como parangón del sexo femenino, permítase remitir a Ponce Cárdenas (2021), con la bibliografía allí recogida. Por otro lado, en el verso vigésimo octavo («la rosa cicatriz de brillo acuático») considero que puede hacerse una doble lectura.

La voz «rosa» podría verse en una primera lectura inmediata como un mero epíteto de color; por otro lado, acaso sea también lícito interpretar el sintagma «rosa cicatriz» como dos núcleos nominales en aposición, de forma que el sexo de mujer resulta al unísono «flor» y «señal» o «marca de una herida».



J. PONCE
CÁRDENAS /
L'ORIGINE DU
MONDE...

- GAILLARD, Françoise (2012). «Naked, but Hairy: Women and Mimesis in Fin de Siècle's Representations», *South Central Review*, 29 (3), pp. 163-176.
- HASKELL, Francis (1982). «A Turk and his Pictures in Nineteenth-Century Paris», *Oxford Art Journal*, 5 (1), pp. 40-47.
- HEDLEY, Jane (2009). «Introduction: The Subject of Ekphrasis», en *In the Frame. Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, eds. J. Hedley, N. Halpern y W. Spiegelman, Newark, University of Delaware Press, pp. 15-40.
- HEFFERNAN, James A. W. (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago / London, University of Chicago Press.
- LLORENS, Eva (2005). «Los usos de las imágenes: Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi», en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH*, VV.AA., pp. 355-363.
- MARTÍNEZ, Dionisio D. (2005). «In yet another language. Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (1866)», *Prairie Schooner*, 79 (4), pp. 38-39.
- MARZAL, Carlos (2001). *Metales pesados*, Barcelona, Tusquets.
- NEBOT, Vicente J. (2022). «Una poética feminista desde una nueva visión pictórica: Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi», *Lectura y Signo*, 17, pp. 89-101.

- PALAISSI, Marie-Agnès (2017). «La poética de Cristina Peri Rossi: el cuerpo fenomenal como fuente del saber en *Las musas inquietantes*», en *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi*, ed. J. Gómez de Tejada, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 227-239.
- PERI ROSSI, Cristina (1999). *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, Cristina (2003). «Poesía y Pintura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28 (1), pp. 11-14.
- PINEDA, Victoria (2018). *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Madrid, Calambur.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- (2021). «*Rosae sub signo*, anotaciones a un símil clásico», *Translat Library*, 3 (4), pp. 1-17.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (coord.) (2017). *Pintura y Poesía. La tradición canaria del siglo XX*, Tenerife, Gobierno de Canarias / Tenerife Espacio de las Artes / Centro de Arte la Regenta.
- SAVATIER, Thierry (2015). *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat.
- SCHLESSER, Thomas (2015). «Gustave Courbet, une pornographie à énigmes», *Romantisme*, 167, pp. 31-40.
- SCHOPP, Claude (2018). *L'Origine du monde. Vie du modèle*, Paris, Phébus.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ / VENUS IN FURS: LA «ILUSIÓN DE ÉCFRASIS» A PROPÓSITO DE UN CUADRO DE VELÁZQUEZ (*)

I'm Your Venus

Datado entre 1647 y 1651, según recoge la página web de la National Gallery (<<https://www.nationalgallery.org.uk/>>), el desnudo mitológico de la *Venus del espejo* ha estimulado la imaginación de una variopinta tropa de historiadores del arte, creadores plásticos y poetas vocacionales o sobrevenidos. Por un lado, el difuso retrato de Venus nos invita a descifrar un enigma similar al que plantean otras identidades «veladas» en el microcosmos de la pintura: piénsese en el sexo sin contexto de *L'Origine du monde*, de Courbet, o en el personaje que oculta su rostro en *La derelitta*, comúnmente atribuido al pincel de Botticelli. Por otro lado, el dispositivo especular —que el propio Velázquez perfeccionaría poco después en *Las Meninas*— genera sus propios espejismos, pues el haz del aparejo que sostiene Cupido no solo refleja las facciones distorsionadas de la figura femenina en el interior de la escena, sino que se proyecta hacia el espectador que



Diego Velázquez,
Venus del espejo, 1647-1651.
Londres, National Gallery

recorre la sala del museo, convirtiéndolo en improvisado actor de la secuencia cortesana (véase el capítulo «La mujer del espejo» en la monografía de Prater, 2007: 19-20).

La popularidad de la Venus immortalizada por Velázquez es tal que ha traspasado las cuatro esquinas del marco para entrar en la pequeña o en la gran pantalla, desde los guiños implícitos en ciertos *spots* comerciales de productos cosméticos hasta

el homenaje explícito rendido por Fernando Trueba en *El artista y la modelo* (2012), donde el personaje interpretado por Aida Folch reproducía la impostada sensualidad de la mujer del lienzo.

Merodeos, escarceos y otros deseos

Desde la segunda mitad del siglo XX, la poesía española tampoco ha permanecido inmune al seductor magnetismo de la obra de

(*) Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, propaganda y publicidad en España (siglos XX-XXI): del discurso persuasivo al efecto estético» (PID2021-123121NB-I00), financiado por MICIU / AEI / 10.13039/501100011033/, y por «FEDER, UE».