Signos Literarios, vol. xx, no. 40, July-December, 2024, 18-39

PORTRAITS OF AUTHORS: EKPHRASIS IN THE WORKS OF AUGUSTO MONTERROSO

AN VAN HECKE
ORCID.ORG/0000-0001-7025-7758
KU Leuven
an.vanhecke@kuleuven.be

Abstract: *This article examines the references to portraits of authors in four short fragments of Monterroso's work. In an essay in* La vaca*, the author refers to a portrait of Tolstoy and in his diary* La letra e *there are references to portraits of three other authors: Søren Kierkegaard, Hart Crane and, curiously, Monterroso himself. For this analysis on the intermedial relations between literature and art, we rely on the studies of Pimentel (2003), Sager Eidt (2008) and Artigas Albarelli (2013), among others. The aim of this research is to reveal how Monterroso integrates a highly original look at these portraits in his texts. The study of ekphrasis in Monterroso opens up an unknown world and allows us to approach his work from new perspectives, particularly those related to the shifting concept of identity, both of the portrayed authors and of Monterroso himself.*

Keywords: *intermediality; art; literature; identity; caricature*

Reception: 06/02/2024 Acceptance: 05/04/2024

RETRATOS DE ESCRITORES: LA ÉCFRASIS EN LA LITERATURA DE AUGUSTO MONTERROSO

AN VAN HECKE
ORCID.ORG/0000-0001-7025-7758
KU Leuven
an.vanhecke@kuleuven.be

Resumen: En este artículo se examinan las referencias a retratos de autores en cuatro fragmentos breves de la obra de Monterroso. En un ensayo de *La vaca*, el autor refiere a un retrato de Tolstoi y en su diario *La letra e* aparecen referencias a retratos de otros tres autores: Søren Kierkegaard, Hart Crane y, curiosamente, Monterroso mismo. Para este análisis sobre las relaciones intermediales entre literatura y arte, me baso —entre otros— en los estudios de Pimentel (2003), Sager Eidt (2008) y Artigas Albarelli (2013). El objetivo de esta investigación consiste en revelar la manera en la que Monterroso integra una mirada muy original de estos retratos en sus textos. El estudio de la écfrasis en este autor abre un mundo desconocido y permite acercarnos a su obra desde nuevas perspectivas, en particular las relacionadas con el concepto movedizo de la *identidad*, tanto de los autores retratados como del propio Monterroso.

Palabras clave: intermedialidad; arte; literatura; identidad; caricatura

Recepción: 06/02/2024 Aceptación: 05/04/2024

En la obra de Monterroso, y sobre todo en su diario *La letra e*, llama la atención su interés por pintores y pinturas. Sus comentarios al respecto suelen ser muy breves, pero uno intuye que debe haber algo detrás, teniendo en cuenta que el autor mismo dibujaba e introducía dibujos en sus textos, en particular en *Lo demás es silencio* (1978) y *La palabra mágica* (1983), que después recopiló en *Esa fauna* (1992). Monterroso no se consideraba pintor ni dibujante; sin embargo, estos dibujos sí desempeñan un papel importante en su obra. De la investigación sobre la intertextualidad en la obra de Monterroso (Van Hecke, 2005) se han podido extraer todas las referencias a pintores a través de la categoría de *profesión*. El resultado es una lista de 45 referencias explícitas, muy dispersas y tan breves que, a primera vista, no parecían dar material para una nueva investigación ni se percibía un hilo conductor. Son referencias a pintores de épocas y países muy diversos: tanto los famosos, como Picasso (*VC* 75),[1] Matisse (*LE* 51) o Van Gogh (*LE* 70), como los contemporáneos, como Vicente Rojo (*LE* 52) o José Luis Cuevas (*LE* 143). Además, en la mayoría de los casos, Monterroso sólo menciona el nombre del artista y no refiere a obras específicas. Sin embargo, nunca debemos fiarnos de la brevedad monterrosiana. Al analizar más a fondo los fragmentos en los que se encuentra alguna referencia a una pintura, se descubre, de repente, algo incómodo o inesperado, algo que no cuadra, y así, poco a poco, uno empieza a rastrear los signos icónicos del texto. Aquella investigación condujo a dos estudios complementarios: uno sobre las referencias a pinturas con animales (Van Hecke, 2022: 158-172) y otro sobre las referencias a retratos de escritores, que elaboraremos a continuación.

LA ÉCFRASIS

Cuando un texto literario establece una relación referencial con una obra de arte, se revela un modo narrativo conocido como écfrasis (también ecfrasis). Este término, la Real Academia lo define como la "descripción precisa y detallada de un objeto artístico". Entre los críticos literarios ya han surgido

[1] Se utilizan las siguientes abreviaciones para los libros de Monterroso: *EF*: *Esa fauna*; *LDS*: *Lo demás es silencio*; *LE*: *La letra e*; *LV*: *La vaca*; *LYV*: *Literatura y vida*; *OC*: *Obras completas (y otros cuentos)*; *PM*: *La palabra mágica*; *VC*: *Viaje al centro de la fábula.*

varias precisiones más. Así, por ejemplo, James Heffernan nos ofrece una definición más abstracta, pero que resultará más útil para nuestro estudio sobre Monterroso: la écfrasis es "la representación verbal de una representación visual" (Heffernan *apud* Pimentel, 2003: 206). Sin embargo, en todas se trata de una relación entre un texto verbal y un objeto plástico, lo que nos permite hablar de una "relación intersemiótica" y, al mismo tiempo, de "una relación intermedial" (Pimentel, 2003: 206), conceptos que se han estudiado en el campo de la intertextualidad en sentido amplio. Se lleva a cabo el encuentro de una pintura en dos medios: el visual y el verbal. Así, la écfrasis consiste en describir una pintura o "pintar" con palabras. Un estudio sobre la écfrasis se sitúa en el marco general de los estudios comparativos, tal como Artigas Albarelli lo hace en su libro *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*: "El trabajo se inserta en los estudios comparativos y en la creencia de que el pensamiento crítico funciona en gran parte gracias a la noción de semejanza; a la formación de metáforas, analogías y modelos; y a su capacidad de revelar 'verdades inesperadas'" (2013: 12-13). La revelación de "verdades inesperadas" es, efectivamente, lo que ocurrirá en este estudio sobre Monterroso. Además, en la écfrasis se hace una "comparación interartística" en la que la relación entre ambas artes es "tangible", es decir, no se basa en meras impresiones (2013: 14). Ahora bien, el objeto plástico descrito en el texto literario puede ser real o ficticio. Por ejemplo, es bien conocida la larga descripción que hace Homero del escudo de Aquiles en la *Ilíada*, una obra ficticia de la literatura clásica. Se trata de la llamada *écfrasis nocional*, cuando el objeto "representado" solamente existe en y por el lenguaje. En cambio, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma se habla de *écfrasis referencial* (Pimentel, 2003: 207), como parece ser el caso siempre en los fragmentos de Monterroso. No hemos encontrado referencias a obras no existentes.

En un artículo llamativo, "Ekphrasis", publicado en *Études Françaises*, el filósofo francés Jean-Luc Nancy sugiere una interpretación radicalmente diferente del concepto. El enfoque original de Nancy —que atestigua una gran sensibilidad— se orienta más hacia la obra artística (la fuente) y menos hacia el texto que la comenta (la meta):

> Por écfrasis entendemos la palabra que se desprende de la imagen: no la palabra que podemos decir sobre ella, sino la que ella misma propone o sugiere. En este sentido, la écfrasis no es un comentario, un análisis o una evaluación de

> la obra. Mucho menos consiste en tratar la obra en un contexto definido en otro lugar, ya sea una novela, una reflexión estética o incluso la reseña de una exposición. Se sitúa lo más cerca posible de la obra e intenta captar las palabras que se forman en su superficie, entre ella y nosotros, sus espectadores, antes de convertirnos en oradores, examinadores y pensadores. Puede aportar rápidamente algunas informaciones para situar la imagen, pero no se ocupa de su destino, sus usos, sus virtudes o su sentido. De este modo, la écfrasis se limita a lo que una imagen invita a decir o dice de sí misma, sin convertirse en soporte de un discurso más amplio. ¿Qué dice a primera vista? ¿Y cómo podemos entonces callar y volver a la imagen? (Nancy, 2015: 25-26; traducción mía)

Es decir, la écfrasis, según Nancy, no es ni comentario, ni análisis, ni evaluación, sino sólo lo que la imagen "invita a decir". Esta visión puede situarse en lo que David Kennedy y Richard Meek, en su libro *Ekphrastic encounters*, han constatado respecto a los críticos del siglo xxi, que demuestran un interés creciente en lo formal, lo estético y lo retórico, más preocupados por la idea de la intersubjetividad. Al mismo tiempo, Kennedy y Meek observan un cambio en el vocabulario utilizado por los críticos, que describen este fenómeno como un encuentro o intercambio (2019: 11).

Los estudios más recientes, de Nancy (2015), por un lado, y de Kennedy y Meek (2019), por otro, nos ayudarán a entender aun mejor la manera en la que Monterroso mira las pinturas. El autor no se dedica a hacer amplios comentarios ni análisis de las obras gráficas, sino que evoca una obra, comparte brevemente su emoción o impresión de lo que la obra le dice para después "callarse" en términos de Nancy. No obstante la brevedad de las referencias, la écfrasis en Monterroso aparece como un elemento del texto que, aunque no ocupa el discurso narrativo completo, se revelará como fundamental. En este sentido, en la presente investigación, descubrimos cuatro fragmentos breves en los que Monterroso se refiere a retratos de autores. Son referencias a cuadros figurativos y no abstractos, lo que, probablemente, facilitará también una interpretación de los cuadros como representaciones. Asimismo, cabe precisar que se trata de cuatro fragmentos de ensayos y de su diario *La letra e*. No provienen de textos ficticios, como cuentos o fábulas, lo que significa que en los cuatro textos identificamos al narrador con el autor: Monterroso.

RETRATOS DE ESCRITORES

Tolstoi

En "El humor de Tolstoi", un ensayo incluido en *La vaca*, Monterroso cuenta que en "la librería de la esquina", al hacer cola en la caja "para pagar cualquier otra cosa" (*LV* 49), como si estuviera en la panadería, vio de repente una nueva edición de *La guerra y la paz* de Tolstoi, de la editorial Porrúa. Aunque duda un poco, le convencen las ganas de tener un mejor ejemplar que los anteriores que ha tenido, en particular uno cuya letra era tan pequeña que era ilegible.[2] No falta el humor en la introducción del ensayo, lo que nos desvía algo de la esencia del mismo: "en tipografía lo bastante grande y bien impresa como para soportar sesiones de lectura prolongadas, si se quiere de horas, sin mayor fatiga ocular". Así que decide finalmente comprarlo: "Y en efecto, estiro el brazo y lo tomo, calculo su peso, mido su precio y lo compro" (*LV* 49), una frase estilísticamente bien elaborada, en la que llama la atención la inversión de los verbos *calcular* y *medir*. Además, la teatralidad de la frase enfatiza la importancia que tiene este clásico de Tolstoi para él. Más adelante, comenta esta nueva edición:

> Vuelvo a la edición de Porrúa. En la página iv trae, en blanco y negro y con el inevitable macramé de la doble reproducción en fotograbado, un retrato de León Tolstoi (óleo pintado por un tal I. Kramskoi), con una línea debajo que reza: "León Tolstoi en la iniciación de la madurez", que en un principio me pregunto qué querrá significar; pero no es cuestión de gastar mi día reflexionando sobre el enigma de cuándo comienza la madurez de un escritor, ni sobre si eso habrá que advertirlo en las coordenadas de la barba y el bigote negros y el cabello ya un tanto ralo sobre la frente, o en la mirada entre inquisitiva y serena con que el pintor ha dotado al novelista. (*LV* 50-51)

[2] *La guerra y la paz* es, efectivamente, una obra clave para Monterroso, como también lo revela en dos entrevistas que forman parte de *Viaje al centro de la fábula* (*VC* 29, 61). Menciona a Tolstoi en otras tres ocasiones en su diario ("Las buenas maneras", *LE* 46; "Los cuentos cortos, cortos", *LE* 93; "Melancolía de las antologías", *LE* 106) y en dos ensayos de *Literatura y vida* ("La voz humana", *LYV* 52, y "Breve, brevísimo", *LYV* 106).

Destaca aquí la mención del retrato de Tolstoi por Kramskoi y la descripción tan suigéneris que ofrece Monterroso a partir de la frase que aparece debajo del retrato: "León Tolstoi en la iniciación de la madurez". Al igual que el inicio del ensayo, también este fragmento es una buena ilustración de su escritura pausada y de su estilo muy trabajado. Es un ensayo sobre la falta de humor en Tolstoi, escrito con mucho humor e ironía. Además, acude a la conocida estrategia de paralipsis, típica de su pluma, al decir que no gastará tiempo en reflexionar sobre el enigma "de cuándo comienza la madurez de un escritor" (*LV* 51), mientras que "está dando, como de pasada, información sobre aspectos importantes del mismo" (Estébanez Calderón, 1999: 876). Hace una descripción más bien "objetiva" sobre la barba, el bigote, el cabello y la mirada, que no le dan una respuesta sobre la supuesta madurez de Tolstoi. Entonces, Monterroso comparte su propia interpretación del cuadro: "Observo más bien que mediante un truco de perspectiva el artista ha hecho aparecer a Tolstoi como un hombre de rostro hermoso e imponencia corporal, cuando es bien sabido que en realidad León Nicolaevich era bajito y exiguo, y que durante sus años frívolos de juventud sufrió amargamente a causa de su fealdad" (*LV* 51). El retrato de Tolstoi (1873) hecho por Ivan Kramskoi (1837-1887) se encuentra en la Galería Tretiakov, en Moscú.

Figura 1. Retrato de Tolstoi hecho por Ivan Kramskoi (1873)



Fuente: Ivan Kramskoy (1873), *Retrato de León Tolstoi*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia* (en línea).

Es sin duda el retrato más famoso de Tolstoi, encargado por Pavel Tretiakov (1832-1898), fabricante de textiles y mecenas. Tretiakov coleccionaba arte ruso, sobre todo el de los llamados "Peredvizhniki" (artistas itinerantes), un grupo de artistas que se oponía al academicismo y predicaba el realismo (especialmente el retrato del hombre común ruso). Ivan Kramskoi es uno de esos Peredvizhniki, y fue reconocido, entre otras cosas, por sus retratos. Tretiakov ya tenía retratos de Dostoievski, Turguéniev y otros autores, pero le faltaba uno de Tolstoi. Se conocen muchas versiones del primer encuentro entre Tolstoi y Kramskoi, cuando este último fue a Yasnaya Polyana, en 1873, para pintar el retrato. Fue la época en la que Tolstoi estaba escribiendo *Ana Karenina* (publicada en 1877) y no quería ver a nadie. Se dice que, al inicio, Tolstoi no quería posar para el retrato, pero Kramskoi lo convenció y ambos disfrutaban incluso de largas conversaciones en estas sesiones. El retrato se terminó en menos de un mes.[3]

Si el retrato se pintó en 1873, Tolstoi habrá tenido cuarenta y cinco años. Toda la discusión sobre la supuesta "iniciación de la madurez" puede ser también una reflexión sobre sí mismo como autor "maduro". Monterroso publicó *La vaca* —el libro en el que aparece este ensayo— en 1998, cuando tenía 77 años, una fase de su vida que se podría considerar como "madura". Como resulta imposible contestar la pregunta sobre cuándo empieza la madurez de un escritor (y no de cualquier persona), Monterroso dirige sus reflexiones en otro sentido y abre la discusión sobre el dilema entre lo hermoso y lo feo. Aquí, Monterroso enfatiza la función y el talento del pintor Kramskoi, quien, "mediante un truco de perspectiva", nos presenta a "un hombre de rostro hermoso".

Søren Kierkegaard

En *La letra e*, Monterroso abre el fragmento "La isla" con una visión imaginaria: "Estoy en la isla desierta. Sé qué libros he traído" (*LE* 148). Lo que sigue es una enumeración, no de libros, sino, por un lado, de fotografías (muchas, sobre todo de autores) y, por el otro, de dibujos (de Don Quijote y Sancho Panza en particular). Después menciona un solo libro, de Kierkegaard:

[3] Le agradezco a Wim Coudenys, especialista en historia de Rusia, esta información sobre Tolstoi y Kramskoi.

> Hay otros dibujos, pero por ahora vuelvo a mi libro, *The Journals of Kierkegaard 1834-1854*, Fontana Books, con una caricatura del escritor en la portada parecida a ésta
>
> 
>
> y un «blurb» de Herbert Read: «*One of the world's great books*». (*LE* 150-151)

El fragmento es único por la innovadora combinación de texto e imagen. Monterroso no incluye la imagen original de la portada, sino que hace una copia para el lector, para darle una idea de lo que él en aquel momento está viendo. El dibujo original de Kierkegaard (1813-1855), que aparece en aquella edición de Fontana Books, es un dibujo a lápiz realizado por Hans Peter Hansen en 1854, cuando Kierkegaard tenía 41 años.

Figura 2. Retrato de Kierkegaard por Hans Peter Hansen (1854)



Fuente: Collins (1960), Fontana Books.

Hans Peter Hansen era un artista danés que vivió mucho tiempo en Alemania y que se dedicaba a la xilografía, una técnica de impresión con plancha de madera. Se especializaba en retratos y hacía ilustraciones para revistas, periódicos y libros. Las rayas trazadas en el sombrero y el traje de Kierkegaard crean cierto movimiento y dan volumen al dibujo.

En la copia de Monterroso, es llamativa la semejanza que el sombrero, los lentes, el traje y la mirada guardan con el original. Este dibujo de Monterroso fue incluido también en *Esa fauna* (*EF* 13). Ahora, Monterroso no describe ni el dibujo original ni su propia versión, pero, al hacer la copia, le da una nueva vida al original y una dinámica desconocida. Es Kierkegaard visto por Monterroso; es su interpretación muy personal del dibujo de Hansen. No hay una descripción textual, sino visual. Este dibujo forma parte de la interpretación que Monterroso da a continuación de la obra del filósofo danés, después de haber citado un fragmento de aquel libro: "Entre los libros que he traído a la isla están todos los que poseo de Kierkegaard, con los que me he aislado siempre y de los cuales recibo con frecuencia la dosis de pesimismo necesaria para ver el mundo con esa esperanza que él pedía a su Dios" (*LE* 151).

De hecho, el fragmento "La isla" es seguido por otro fragmento titulado precisamente "Kierkegaard", en el que comenta otra obra del filósofo existencialista: *Mi punto de vista*. Monterroso cita un párrafo entero, que le lleva al siguiente comentario:

> Los contemporáneos de Kierkegaard se extrañaron, cuando por fin se dieron cuenta, él ya muerto, de que aquel hombre jovial que encontraban en la calle siempre dispuesto a hacer un chiste y a burlarse de sí mismo llevara adentro tal carga de amargura y dolor ante el espectáculo del mundo y de esos mismos vecinos suyos que no lo comprendían. (*LE* 152)

Esta descripción de la figura de Kierkegaard se aplica perfectamente a Monterroso. Y tal vez sí, en el fondo, está hablando de sí mismo, lo que finalmente no extraña en un diario.[4]

[4] La importancia de Kierkegaard para Monterroso no sólo se revela en el fragmento "La isla", en el que la obra del filósofo danés es la primera que menciona para llevar a su isla desierta. Kierkegaard

Hart Crane

En el fragmento "Los cuentos cortos, cortos" de *La letra e*, Monterroso va en busca de información sobre el poeta estadounidense Hart Crane (1899-1932):

> Correo con ejemplares de la edición de bolsillo de *Short Shorts*: Chejov, Tolstoi, Maupassant, Kafka, Crane. Me detengo en éste, el novelista y cuentista, no el poeta: Hart, de cuya permanencia en México ando buscando huellas desde que el otro día, leyendo el volumen *Poems 1909-1925* de T. S. Eliot (editado en Londres por Faber and Gwyer en 1926), de mi propiedad, me encontré con la novedad de que en algún momento perteneció a Hart, pues en la primera página en blanco tiene bien estampada con tinta negra su firma: Hart Crane, y durante años yo no me había dado cuenta o lo había olvidado. (*LE* 93-94)

Y continúa Monterroso:

> Así que, como de costumbre, comienzo a preguntar a mis amigos qué sabes de Hart Crane que vivió en México en 1931 con una beca Guggenheim; sí, me dicen, se suicidó tirándose al mar en el Golfo de México en 1932. Yo aventuro que habiendo vivido un año en México debe de haber sido amigo de alguien, del poeta Villaurrutia o de algún otro Contemporáneo; en todo caso es seguro que conoció a Siqueiros, quien le hizo un retrato al óleo, y que fue aquí muy amigo de Katherine Ann Porter, su compañera de beca […]. (*LE* 94)

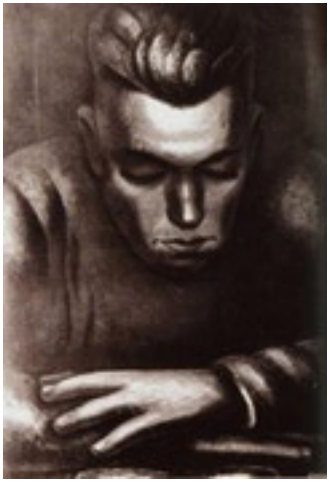
Nos detenemos aquí en la referencia a un retrato hecho por David Alfaro Siqueiros. Mientras que Monterroso estaba tanteando en la oscuridad sobre la vida de Crane, hoy en día sabemos bastante gracias a biografías y otros estudios (Piechucka, 2018). En 2011, se hizo una película sobre su vida, *The Broken Tower*, dirigida por James Franco. Crane y Siqueiros eran amigos e incluso aquél escribió un ensayo sobre el pintor: "Note on the Paintings of David Siqueiros"

también aparece en *Lo demás es silencio* (*LDS* 151), en el cuento "Obras completas" (*OC* 132) y como epígrafe del ensayo "Los escritores cuentan su vida" (*PM* 97).

(Piechucka, 2018: 229). La crítica literaria Alicja Piechucka analizó la relación entre el poeta y el pintor y ofrece varios detalles sobre el retrato.

Se trata de una pintura que Crane aparentemente encargó a Siqueiros (Piechucka, 2018: 231) y que data de 1931, cuando el escritor tenía 32 años, un año antes de su muerte. A Crane le gustó muchísimo, tal como se puede deducir de las cartas que escribió a sus amigos (a varios de ellos incluso les envió una foto del retrato). A Solomon Grunberg le escribe: "*David Siqueiros, a Mexican painter, whom I regard as superior to both Rivera and Orozco, has painted a magnificent portrait of me, that I'm sure you'll like*" (Piechucka, 2018: 231). En la misma carta a Grunberg, Crane enfatiza su gran admiración por el retrato de Siqueiros: "*The picture I'm sending you is a sensation—and, I think, deserves to be. Not only is it a marvelous likeness of me—it's besides, a tremendously powerful piece of work, that Picasso would—and well might envy. The head is about 2 ½ times life-size, so you can imagine the dimensions*" (Piechucka, 2018: 241).

Figura 3. Retrato de Hart Crane por David Alfaro Siqueiros (1931)



Fuente: David Alfaro Siqueiros (1931), *Hart Crane*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia* (en línea).

Monterroso no dice nada sobre el retrato, pero la mera mención de un cuadro tan expresivo provoca tanta curiosidad que no podemos sino seguir

investigando con el fin de entender su visión. En cuanto a estilo, este retrato de Crane pertenece al expresionismo. Es una pintura de claroscuro con un reflejo de luz en el cabello, la frente y la mano. Es, efectivamente, un cuadro grande, con las siguientes dimensiones: 79 x 63 cm. No obstante su admiración por el cuadro, en uno de sus momentos de furia, a consecuencia del alcoholismo, Crane lo destruyó: "*suddenly he was before them [Peggy Cowley, Mary Doherty and Louise Howard], ravaging in fury at the portrait by Siqueiros, the surface of which had begun to flake, and before anyone could stop him he slashed the canvas repeatedly with a razor*" (Fisher *apud* Piechucka, 2018: 230). Un aspecto central del retrato son los ojos. Parecen estar cerrados; sin embargo, también es posible que Crane esté leyendo, ya que hay un libro en la mesa. En particular, sobre los ojos cerrados, encontramos dos interpretaciones bien llamativas. La primera es de una tesis de 1944, de Dorothy Jayne McNulty, sobre la obra de Hart Crane:

> *In 1929, when Crane was in Mexico and already approaching emotional chaos, his friend, the painter David Siqueiros, attempted his portrait, which he finally painted with the eyelids lowered because he could not, or dared not, paint his eyes. That Crane understood the implications is shown by his later destruction of the portrait in a drunken rage*. (McNulty, 1944: 4-5)

La segunda interpretación la encontramos en un poema de Kathy Fagan, "Revisionary instruments", publicado en 1994, en *The Missoury Review*:

> *In his portrait of Hart Crane, David Alfaro Siqueiros painted*
> *the poet's eyes closed: too much pain in them, he said.*
> *Of whose pain, really, do the shut eyes speak? And what*
> *is one to do, then, with this mother's pain:*
> *her own eyes cast across the room, fixed on nothing, and*
> *filled with... what?*
> *What does it look like, after all, Siqueiros? Mr. Crane, how*
> *does it sound?* (Fagan, 1994: 160)

Finalmente, el cuadro sigue rodeado de misterios. Si fue destruido por Crane, suponemos que ya no existe y que las imágenes disponibles son reproducciones de las fotos enviadas por Crane a sus amigos. Quedan muchas incógnitas, tanto sobre la vida de Crane como sobre su muerte.

Tito Monterroso

En el fragmento "La primera fila", de *La letra e*, Monterroso habla sobre una noche en la que se presentó un libro de Abel Quezada, *La comedia del arte*. El evento tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Monterroso describe, sobre todo, el lugar y la ceremonia:

> […] y oigo a mis amigos, más o menos cercanos, más o menos lejanos, tan contentos en este acto nacido de la simpatía, que por largos minutos yo también me siento envuelto en esta atmósfera de cordialidad y copartícipe activo de lo que veo: una alegría genuina, una admiración real por este artista con el que la mayoría de los ahí presentes algo ha tenido que ver en los últimos treinta años; que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido (cosa de la que él presume) pero siempre con una malicia de buena fe […]. (*LE* 284)

La frase "que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido" me incitó a buscar caricaturas de Monterroso en innumerables artículos, tanto impresos como en línea, pero sin resultado. Finalmente, contacté a Bárbara Jacobs, quien me sorprendió con un dibujo fenomenal (figura 4).

Figura 4. Retrato de Tito Monterroso por Abel Quezada



Fuente: Cortesía de Bárbara Jacobs.

Jacobs añadió el siguiente mensaje: "Esta es una reproducción, aunque muy pequeña, de la caricatura de Tito que le hizo Abel Quezada para no sé qué idea de Joaquín Mortiz, y tampoco recuerdo ni en qué año ni en qué ocasión" (Jacobs, 2021).[5]

Abel Quezada (1920-1991) fue un caricaturista mexicano que colaboró en varios periódicos de México y Estados Unidos. Es conocido principalmente por su uso de la caricatura como crítica social. Mi primera impresión al ver la cara de Tito fue de pura alegría y felicidad: me impresionó sobre todo la manera en la que Quezada logró captar su esencia: su curiosidad y su espíritu juguetón, como de un pillo. Es Tito quien viene a saludar, y al mismo tiempo tiene una expresión contemplativa. El dibujo permite dos interpretaciones. Por un lado, vemos al Tito curioso, viendo de fuera hacia adentro; lo que aparece en primer plano podría ser una cama. Por otro lado, también es posible que Tito esté viendo hacia afuera, puesto que los postigos de la ventana suelen abrirse hacia el exterior, y lo que veíamos como cama, puede ser también la punta de un faro de la calle. Es el escritor Tito Monterroso, observador del mundo. Tal vez Quezada quería dejar cierta confusión en cuanto a la doble perspectiva, ya que Monterroso siempre jugaba con los conceptos de dentro y fuera.

Ocurre aquí algo particular: es un retrato de Monterroso por Quezada, no es un autorretrato. Sin embargo, al comentar la caricatura, es decir, en la écfrasis, lo que hace Monterroso es de hecho un "autorretrato": se describe a sí mismo, "con poco cabello" y "menos parecido". El retrato original de Abel Quezada se convierte a nivel textual en un "autorretrato" de Monterroso. Entramos, pues, en un juego de reflejos, de una heteroimagen que es al mismo tiempo una autoimagen, lo que sin duda habrá llevado a Monterroso a la autorreflexión y al autocuestionamiento: "¿Este hombre, soy yo?". Llama la atención que, al cuestionarse a sí mismo, Monterroso parece prestar atención a lo insignificante: el poco cabello con el que Quezada lo retrató, mientras que podría haber destacado otros detalles de la imagen, como el escenario original de la ventana o la expresión de la cara. Puede ser su manera de mostrar su extrañamiento y de interrogarse a distancia sobre su propia apariencia. Lo que Monterroso dice sobre el estilo de Quezada, quien dibujaba "siempre con una malicia de buena fe", se aplica a la inversa, al estilo del propio Monterroso.

[5] Agradezco a Jacobs su ayuda y su generosidad al compartir este retrato único de Abel Quezada.

CUATRO RETRATOS COMENTADOS POR MONTERROSO: UN PANORAMA

La división inicial revelada por este estudio sobre la écfrasis en Monterroso, entre pinturas de animales y retratos de escritores, finalmente no sorprende tanto. Corre paralela con los dos grandes temas de sus propios dibujos, tal como se observa en *Esa fauna*: animales, como el coyote, la mosca o el dinosaurio, y también escritores, como Juan José Arreola, James Joyce, Alfonso Reyes o Rubén Bonifaz Nuño, entre muchos otros. De hecho, hay una tercera categoría en *Esa fauna*: los autorretratos, que podríamos comparar con el retrato/autorretrato hecho por Abel Quezada.

Monterroso no incluye las imágenes de las obras en sus textos, excepto por el retrato de Kierkegaard, que de hecho es una copia hecha por Monterroso, por lo que este escrito sí se convierte en fragmento ilustrado. En los demás textos, Monterroso nos invita a "una lectura iconotextual", definida por Luz Aurora Pimentel como sigue: "aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico" (2003: 207). Efectivamente, nuestra lectura de estos fragmentos se convierte en una lectura interactiva y dinámica al interpretar las cuatro pinturas desde nuestra propia perspectiva, inevitablemente subjetiva también.

Con el fin de entender mejor la manera en la que Monterroso mira los retratos, resulta muy útil el modelo de Laura Sager Eidt, quien distingue entre cuatro categorías de écfrasis: *attributive* (se alude a una obra de arte sin descripción ni discusión); *depictive* (hay descripción o discusión de la obra de arte, o ambas); *interpretive* (se interpreta la imagen o se reflexiona sobre ella); *dramatic* (hay una dramatización o teatralización, a tal grado que la obra de arte empieza a tener una vida propia) (2008: 44-63). La asombrosa conclusión es que en Monterroso se presentan los cuatro tipos, lo que una vez más confirma que nunca se repetía: siempre tenía una inquietud por hacer algo original y nuevo. Del retrato de León Tolstoi, Monterroso da una larga descripción e interpretación personal (*depictive/interpretive*). Al hacer una copia de la caricatura de Søren Kierkegaard de H.P. Hansen, el dibujo empieza a tener una vida propia, se dramatiza (*dramatic*). En el caso del retrato de Hart Crane, sólo hay una muy breve mención: "seguro que conoció a Siqueiros, quien le hizo un retrato al óleo," (*LE* 94) (*attributive*). Finalmente, del retrato de Tito Monterroso por Abel Quezada, el autor hace una breve descripción, seguida por una interpretación (*depictive/interpretive*).

De hecho, sólo en el caso del retrato de Tolstoi se puede hablar de una écfrasis en el sentido estricto, según la definición de la RAE, siendo una "descripción precisa y detallada de un objeto artístico". De este retrato conocemos bien la interpretación de Monterroso gracias a su comentario sobre varios detalles, aunque no se trata de una descripción llana y objetiva, sino subjetiva, por supuesto. Del último retrato, el de Abel Quezada, aunque se trate de un comentario breve, Monterroso también nos da una buena idea de cuál era su opinión del mismo: "que nos ha dibujado a unos con mucho y a otros con poco cabello y menos parecido (cosa de la que él presume) pero siempre con una malicia de buena fe" (*LE* 284). En cambio, la falta de descripciones de los retratos de Kierkegaard y de Crane nos impone un reto: sólo podemos atisbar algún significado a partir de alusiones muy sutiles hechas por Monterroso en el resto de los fragmentos. Sólo podemos intuir lo que el autor veía en estas dos pinturas.

En lo que concierne a los retratos de Tolstoi y de Kierkegaard, se entiende bien que Monterroso los comentara porque aparecen en los libros que él leía: o bien como portada, en el caso de Kierkegaard, o bien en la página iv, como nos aclara en el caso de Tolstoi. Estos comentarios encajan perfectamente en sus apostillas, con las que forman una unidad orgánica. Monterroso trata de profundizar en un autor o un texto, y los retratos indudablemente le ayudan a hacer estos análisis en sus ensayos y su diario. Los retratos confirman, refuerzan o enriquecen su visión de la vida y la obra de estos dos autores. En cambio, el retrato de Hart Crane nos cae un poco de sorpresa. No aparece en ningún libro, ni como portada ni en algún libro de Hart Crane. Es más, es un cuadro poco conocido, que no aparece tampoco en libros sobre Siqueiros, y cuyo original ya no existe porque Crane lo destruyó. ¿Cómo pudo Monterroso haberlo conocido?[6]

En la historia del arte ha habido toda una evolución en los conceptos relacionados con la identidad, lo que llevó a visiones muy diferentes entre los pintores sobre cómo ésta debe ser retratada. En su estudio sobre la écfrasis,

[6] Bárbara Jacobs me puso en contacto con Ramón López Quiroga, de la Galería López Quiroga de la Ciudad de México, pero él no me podía dar ninguna información adicional sobre el cuadro de Crane, que calificaba de "enigmático" (López Quiroga, 2021).

Artigas Albarelli distingue, a lo largo del tiempo, tres tipos de retratos según su relación con el concepto de *identidad*:

> […] retratos en los cuales se buscaba una semejanza fisionómica para referirse a la identidad de un ser humano; aquéllos en los cuales la identidad se define por pertenecer a cierta institución social o política; aquéllos en donde se busca pintar la interioridad del retratado, ya que esa es la verdadera esencia del individuo y no lo meramente visible. (2013: 21)

En los retratos de Tolstoi y de Kierkegaard, los artistas Ivan Kramskoi y Hans Peter Hansen buscaban claramente la semejanza fisionómica, como era típico del realismo del siglo XIX. En ambos casos, su identidad se define también por pertenecer a una clase intelectual, de escritores y filósofos. En particular Tolstoi, sentado en una silla, en una posición recta, expresa cierta dignidad y también su estatus social como autor. En el retrato de Hart Crane, de la década de 1930, vemos algo totalmente diferente en cuanto a identidad: es evidente que Siqueiros, antes que hacer un retrato realista, buscaba pintar la interioridad de su amigo, el poeta estadounidense. Finalmente, la caricatura de Tito, hecha por Quezada, se aleja aun más de la semejanza fisionómica. En este caso, el pintor sin duda buscaba representar la verdadera esencia del autor.

Cada retrato tiene, por definición, un carácter contradictorio, "como cualquier sistema semiótico representativo", puesto que "la identidad es múltiple e inaprensible" (Artigas Albarelli, 2013: 21). Es justamente lo que Monterroso señala en el caso del retrato de Tolstoi: expresa sus dudas sobre la autenticidad de la representación del novelista ruso, pues sospecha que Kramskoi lo retrató tal vez con más hermosura de la que en realidad tenía. En el caso de Kierkegaard, incluso se pone a jugar con la identidad. Al hacer una copia del original, su intención es buscar la semejanza, puesto que dice "parecido a éste", pero evidentemente no es idéntico. Es un retrato hecho por Monterroso: su visión muy personal de Kierkegaard. Los retratos de Tolstoi, Kierkegaard y Crane tal vez inspiraban al propio Monterroso para hacer su propia literatura. Son retratos históricos, dos del siglo XIX y uno de la primera mitad del XX, que, cada uno a su manera, reflejan una época histórica específica, así como un entorno y una cultura específicos también.

En cuanto al tema de la identidad, se percibe cierto grado de identificación entre los tres autores y el propio Monterroso. Toda la reflexión sobre la

supuesta "iniciación de la madurez" de Tolstoi es claramente una reflexión sobre sí mismo como autor maduro. La imagen de Hart Crane es la de un escritor leyendo, y es una imagen que Monterroso siempre da de sí mismo: la de un autor que dedicaba más tiempo a la lectura que a la escritura. Incluso hacía bromas al respecto:

> En la época en que tenía alumnos, les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran las dos horas para pensar a no hacer nada, pues con el tiempo habrían pensado ya tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos a emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado, pero así era, y me quedé sin alumnos. ("Aconsejar y hacer", *LE* 124)

También en el caso de Kierkegaard, la identificación es muy llamativa, como vimos en la cita anterior, en la que Monterroso parece hablar más bien de sí mismo. Monterroso no refería a estos retratos para expresar simplemente su interés por el arte ni para presumir sobre sus conocimientos. Tampoco lo hacía para adornar sus textos a manera de divertimento. Viendo los retratos en su conjunto, se puede concluir que son parte de su búsqueda de una forma de expresión adecuada, de "la experimentación con las figuras y formas literarias", de su inquietud por ser original, tal como Alejandro Lámbarry lo ha analizado en su biografía de Monterroso (2019: 117).

CONCLUSIONES

Casualidad o no, los cuatro retratos representan a un novelista, un filósofo, un poeta y un cuentista, esto es, cuatro tipos de escritores diferentes. Los retratos son un reflejo de lo que para Monterroso era la literatura y de su amplia visión del campo literario: admira tanto a los autores consagrados o canónicos —Tolstoi y Kierkegaard—, como a los olvidados —Hart Crane—. Se percibe entonces el deseo de encontrar su lugar en este panorama, de ubicarse respecto a los demás. El análisis según el modelo de Sager Eidt (2008) reveló que, en los cuatro fragmentos, el autor se acerca formalmente a las obras de cuatro maneras diferentes: desde una mención mínima, en el caso de Hart Crane, hasta una descripción más larga en el caso de Tolstoi y

una dramatización en el caso de Kierkegaard. Pero, sobre todo, distinguimos la gran sensibilidad de Monterroso, quien, al callarse y dejar cosas en el misterio, nos hace volver la mirada hacia la obra (Nancy, 2015). Sus comentarios breves, más que comentarios, son el reflejo de un encuentro o un intercambio (Kennedy y Meek, 2019: 11). Finalmente, debemos ser conscientes del "carácter equívoco de cualquier écfrasis", que se debe, evidentemente, a "la subjetividad de cualquier descripción" (Artigas Albarelli, 2013: 22). Éste es el caso al tratarse de Monterroso, conocido por jugar con el lector y ponerlo a menudo en una pista equivocada. Sin embargo, en los cuatro retratos se presentan, sin duda, miradas contemplativas, algo melancólicas, que expresan cierta tranquilidad y paz. La búsqueda monterrosiana de la belleza en las artes corría paralela con su búsqueda de la belleza en el lenguaje, la forma y el estilo trabajado.

BIBLIOGRAFÍA

Alfaro Siqueiros, David (1931), *Hart Crane*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia*, disponible en [https://www.wikiart.org/en/david-alfaro-siqueiros/hart-crane-1931], consultado: 29 de julio de 2024.

Artigas Albarelli, Irene (2013), *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis*, Fráncfort del Meno, Vervuert.

Estébanez Calderón, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

Fagan, Kathy (1994), "Revisionary instruments, and: Triptych", *The Missoury Review*, vol. XVII, núm. 1, pp. 158-166.

Hansen, H. P. (1854), *Drawing of Søren Kierkegaard*, en Royal Danish Library, disponible en [https://artsandculture.google.com/asset/drawing-of-s%C3%B8ren-kierkegaard/xQEybIIt0f9-OQ], consultado: 5 de abril de 2024.

Jacobs, Bárbara (2021), Carta a An Van Hecke, 30 de octubre de 2021.

Kennedy, David y Richard Meek (eds.) (2019), *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press.

Kramskoy, Ivan (1873), *Retrato de León Tolstói*, en *Wikiart. Visual Art Encyclopedia*, disponible en [https://www.wikiart.org/en/ivan-kramskoy/portrait-of-leo-tolstoy-1873], consultado: 29 de julio de 2024.

Lámbarry, Alejandro (2019), *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio*, México, Bonilla Artigas Editores.

López Quiroga, Ramón (2021), Carta a An Van Hecke, 22 de noviembre de 2021.

McNulty, Dorothy Jayne (1944), *A Study of the Influence Affecting Hart Crane*, tesis de maestría en Artes, Chicago, Loyola University Chicago, disponible en [https://ecommons.luc.edu/luc_theses/654], consultado: 5 de abril de 2024.

Monterroso, Augusto (2004), *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.

Monterroso, Augusto (1998), *La letra e (fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara.

Monterroso, Augusto (1998), *La vaca*, Madrid, Alfaguara.

Monterroso, Augusto (1992), *Esa fauna*, México, Era.

Monterroso, Augusto (1990), *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era.

Monterroso, Augusto (1989), *Viaje al centro de la fábula*, México, Era.

Monterroso, Augusto (1986), *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, edición de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra.

Monterroso, Augusto (1985), *La palabra mágica*, Barcelona, Muchnik Editores.

Nancy, Jean-Luc (2015), "Ekphrasis", *Études Françaises*, vol. LI, núm. 2, pp. 25-35, doi: [https://doi.org/10.7202/1031226ar].

Piechucka, Alicja (2018), "Art (and) criticism: Hart Crane and David Siqueiros", *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, núm. 8, pp. 229-243, disponible en [https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=757927], consultado: 5 de abril de 2024.

Pimentel, Luz Aurora (2003), "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 205-215, disponible en [https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343], consultado: 5 de abril de 2024.

Real Academia Española (2023), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, disponible en [https://dle.rae.es/], consultado: 5 de abril de 2024.

Sager Eidt, Laura M. (2008), *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Ámsterdam/Nueva York, Rodopi.

Van Hecke, An (2005), *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso: un viaje de Guatemala a México*, tesis de doctorado en Letras, Amberes, Universiteit Antwerpen.

Van Hecke, An (2022), "La écfrasis en la obra de Monterroso: de las vacas voladoras de Chagall a los animales americanos de Oski", en Francisca Noguerol Jiménez, Daniel Escandell Montiel y Sheila Pastor Martín (eds.), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Kassel, Reichenberg, pp. 158-172.

AN VAN HECKE: Es profesora de literatura e historia latinoamericana en la Universidad de Lovaina (KU Leuven), Campus Amberes. Se graduó en Filología Románica en la KU Leuven en 1990 y obtuvo la maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1993. Se doctoró en la Universidad de Amberes en 2005 con una tesis sobre Monterroso. Su investigación está centrada en la literatura mexicana, guatemalteca y latina en Estados Unidos, con enfoque en las relaciones interculturales, el desplazamiento, la identidad nacional, la intertextualidad y la traducción. Ha participado en numerosos congresos en Europa, América Latina y Estados Unidos. Es autora de *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* (Universidad Veracruzana, 2010) y co-editora, con Inge Lanslots y Antonio Sánchez Ibarra, de *Conversations on Migration in Literature and Visual Arts* (Aracne, 2023).

D. R. © An Van Hecke, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.