

La mirada introspectiva

Imagen y sentimiento *

Marina Gasparini Lagrange
Fotografías de la autora



Los once ensayos de mi libro *Laberinto veneciano* (Candaya, 2011) son maneras distintas de ir apropiándome de Venecia, ciudad en la que vivo desde hace once años. Adueñarme de los espacios a través de sensaciones, de la mirada, de detalles, de sonidos como los de las campanas, de rumores como los del agua, de silencios y reflejos que lentamente comienzan a hablarme de un modo nuevo. Quiero hablarles de cómo voy haciendo mía la ciudad a través de mis caminatas, de ese recorrer las calles en busca de algo, en busca de nada; de ese caminar, como digo en el libro, buscando algo que no encuentro y encontrando lo que no buscaba. Todos sabemos que Venecia es un laberinto, no es ninguna novedad: sus calles estrechas y sus canales de agua en los que la ciudad está continuamente reflejándose no hacen sino acentuar ese trazado dedálico.

En Venecia el laberinto se nos impone, no lo buscamos, pero un día cualquiera debemos reconocernos como uno de sus habitantes: se camina en círculo, nos perdemos y repetidas veces caminamos y caminamos para llegar al borde del agua, a la desorientación, a ninguna parte. Venecia, así lo digo en el ensayo dedicado al laberinto, es la ciudad en la que perdiéndonos encontramos lo inesperado y lo no imaginado. El laberinto que da nombre al libro es una metáfora de la ciudad, sin duda lo es, pero fundamentalmente es una metáfora de mí misma.

Tanto el primer ensayo sobre el laberinto como los diez restantes carecen de título, todos inician con un número romano. Se trata de ensayos que son ramificaciones o bien posibilidades distintas de recorrido dentro del laberinto que da título al libro. El número con el que inicia cada ensayo quisiera señalar otra mirada, otra reflexión, otra búsqueda de la expresión literaria que acompaña ese girar dentro del espacio laberíntico en el que la escritura poco a poco se va configurando. En mi reflexión y en mi búsqueda están siempre presentes las imágenes, me detengo en ellas, las describo, las tanteo, las rodeo, busco sus referencias mitológicas, lingüísticas, literarias, busco, me busco en esa necesidad de entrelazar en mi escritura lo vivido, lo soñado, lo

aprendido y olvidado, lo visto, lo leído y vuelto a leer siempre de nuevo: literatura y vida, quizá estas palabras dicen más de lo que he intentado expresar en las últimas líneas.

Si bien mis ensayos son recorridos posibles dentro del laberinto, el espacio que da forma a la expresión es distinto al del trazado dedálico: “La salida del laberinto es una intuición que se escucha palpando en el miedo y la oscuridad. Es la palabra que el agua de los canales de Venecia no suprime cuando sube la marea”. La conciencia de la necesidad de la escritura me ocasiona un fuerte agobio que se expresa de distintos modos. Es una de las imágenes de la opresión que se encuentra, por ejemplo, en el texto sobre las cárceles de Piranesi. Es la angustia que allí es la asfixia, la falta de aire que dificulta la voz, la expresión literaria de la palabra.

Antes de comenzar un texto, repetidas veces me pregunto desde dónde hacerlo. Siempre la misma pregunta. Siempre la misma inquietud. No me estoy refiriendo a un lugar físico o geográfico, estoy aludiendo a ese espacio interno que da lugar a la escritura. Escribimos desde un lugar, desde un sentimiento, desde una nostalgia. Escribimos desde una pregunta, desde una incertidumbre o desde la necesidad de trazar pertenencias a través de la palabra. ¿Desde qué lugar escribir? El lugar desde el que se escribe, cualquiera que sea, requiere de un tono, de un lenguaje. Todos los lugares, y los interiores no son la excepción, tienen sonidos, voces, perspectivas distintas, por lo que creo que es necesario decir que a la escritura le antecede una escucha que se transforma en palabra. La presencia cotidiana de esas preguntas ha puesto siempre en evidencia la ansiedad que para mí acompaña las páginas no escritas. ¿Se escribe libre de esa presión? Entiendo la escritura, al menos esa es la que me mueve y estimula, como palabras y sentimientos que hacen posible ciertas realidades y emociones que relacionan, nos relacionan y se relacionan. Quisiera agregar que desde que estoy en Venecia hago largas caminatas nocturnas, sobre todo en otoño e invierno. Caminar es una manera de pensar, ¿no recordamos al paseante solitario de Rousseau? También Robert Walser nos enseñó el

arte de pasear con palabras, ideas y confusiones que buscan la escritura; pero caminar es también una manera de recorrer el laberinto que somos, que construimos, que habitamos. Caminar es una manera de acompañar con el cuerpo las frases que resuenan internamente. Escribo como camino: con frases cortas, con pasos lentos. Mi aliento es corto y no pudiera escribir frases que yo misma no podría leer sin necesidad de hacer una pausa. Cuando un texto está terminado lo leo caminando, esa es para mí la prueba final.

En una oportunidad dije que era realmente una pérdida no perderse en Venecia. Recuerdo esta frase con cierta frecuencia. El haber vivido en la antigua *Serenissima* durante todo este tiempo permite que me sienta orientada mientras con soltura me desplazo en el intrincado trazado de sus calles. Caminar por Venecia sin perderse es como leer de nuevo la novela ya leída o el poema conocido. Cada nueva lectura propicia en nosotros nuevas experiencias y resonancias. Momentos olvidados o nunca recordados, o quizá, personajes que habíamos percibido de un modo distinto, pueden comenzar a acercarse a nosotros con rasgos de carácter que habíamos pasado por alto. Sabemos que la literatura nos habla más allá de su trama y sus personajes, y es la vivencia de la palabra y del lenguaje lo que nos atrapa entre las páginas leídas y recorridas en el pasado. Con Venecia me sucede lo mismo. En este laberinto camino como quien conoce ya la trama de la novela que está leyendo, pero que como toda obra de literatura nos introduce entre sus páginas ofreciéndonos nuevas experiencias y nuevos asombros. Sabemos que Rodolfo abandonará a madame Bovary, también sabemos que ella morirá asistida por su marido Charles, pero eso no le resta fascinación a la fiesta del baile, como tampoco dejamos de sonreír, con un dejo de compasión, cuando leemos sobre el hastío y la satisfacción con que Emma Bovary dice: *“J'ai tu lu”*, “Lo he leído todo”.

Venecia es una ciudad donde las imágenes acompañan la mirada y dan eco a nuestros pasos. Sentirnos orientados no nos roba el asombro de un reflejo, de una hornacina nunca antes vista o de la escultura cuyo rostro perdió sus rasgos gracias a la fuerza del viento. En las vías conoci-

das encontramos lo desconocido u olvidado que atrapa nuestra mirada. Un día cualquiera esas imágenes vienen a nuestro encuentro, se nos imponen, se dejan notar, quizá señalándonos una visión y una lectura que pueden hacernos recorrer vías internas ignoradas que terminan por desorientarnos. Me gusta pensar en esos encuentros como en las “vidas silentes” que requieren de nuestra voz para comenzar a ser escuchadas. Vidas silentes. En su libro sobre Giorgio Morandi,¹ el poeta suizo Philippe Jaccottet nos recuerda que es así como los alemanes llaman lo que nosotros denominamos naturalezas muertas. La Venecia de mi laberinto es la palabra, la voz que mira y escucha en mi silencio. La Venecia de mi laberinto es un espacio personal, íntimo; es un lugar de introspección.

Cuando menciono la palabra “asombro” me es difícil no recordar una de las lecturas fundamentales de mi vida, me refiero a *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke. La escritura de esos *apuntes* es descoyuntada, fragmentaria, hecha a pedazos, y es que pareciera que una historia de alma sólo puede expresarse con balbuceos e historias deshilvanadas. ¿Cómo “tramar” lo que se nos presenta enredado? Rilke, que con su personaje Malte percibe el mundo a través del asombro, pareciera decirnos en sus *apuntes* que la literatura parte del hecho de no tener forma, que somos inacabados. Hablamos a partir de carencias: nada tenemos y lo que logremos atrapar entre las manos será obra de nuestro quehacer. Quisiera recordar las líneas con las que Malte reconoce que algo nuevo está sucediendo dentro de él. Con cierto desconcierto dice: “Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa”.

En este momento no puedo dejar de mencionar la sorpresa que sentí años atrás ante la lectura de unas pocas y reveladoras líneas de Walter Benjamin.² Recuerdo la emoción que se apoderó de mí cuando leí que, ante las obras de arte, Benjamin nos recomienda dirigir la mirada hacia los detalles, hacia lo insignificante, hacia aquello que ha sido considerado como carente

de significado, pues, según decía, era justamente desde allí desde donde podríamos entrar en la obra y en su posible contenido. Benjamin aconsejaba partir de lo pequeño para ofrecerle a la obra una mirada que no se limitara sólo a la evidencia. Este ver y escuchar en lo pequeño, en los detalles, en lo supuestamente secundario, me resulta natural; es desde esos lugares que comienzo a entrar en las obras: un verso, un gesto, una pregunta formulada con la inquietud que intuye vías posibles en la respuesta; así, este modo de ver y leer me permiten detenerme en las formas de un sombrero o en los pétalos de la rosa que fue y ya no es. Y pregunto: ¿cuántas veces ese ver y pensar no es un poner en correspondencia lo visto y lo leído, lo vivido junto a lo pensado? En mi relacionarme con la imagen, las correspondencias son posibilidades internas, subterráneas, que ponen en conexión las cosas, la vida, los lugares, del mismo modo como lo hacen la *correspondance* de la ciudad moderna y los *passages* de Baudelaire y Benjamin.

No puedo continuar sin decir algunas palabras sobre cómo leer en las imágenes desde una perspectiva cultural, pero fundamentalmente como una posibilidad de interiorización e introspección. Nunca me ha gustado definir la imagen, la verdad es que no sabría hacerlo; cualquier intento de definirla no haría más que dejarme con la certeza de haber dicho palabras pobres e insuficientes. La experiencia poética de la imagen, y no su definición, lograría, seguramente, expresar con concreción y profundidad lo que posiblemente no lograría ningún enunciado. De igual manera, considero inútil preguntarnos qué puede significar una imagen, son los símbolos los que significan; en cambio creo que es mucho más interesante escuchar cómo nos habla una imagen y, a partir de esa escucha, preguntarnos sobre lo que nos dice, sobre lo que nos sugiere, sobre lo que ella nos evoca. En la lectura de imágenes no existen métodos de lectura rápida ni atajos hacia el conocimiento, al contrario, leer imágenes es poner en conjunción la contemplación y la escucha, la paciencia y la espera. ¿Por qué determinadas obras nos atrapan mientras ante otras permanecemos indiferentes? Cuando le formulamos preguntas a una imagen, ésta, sin aspirar a explicar nada, suele responder





involucrándonos en su respuesta. Me gusta imaginar la imagen como alguien que *zitto zitto piano piano* se acerca para hablarnos en voz baja. Leer en la imagen es un proceso que nos involucra; leemos con lo que somos y con lo que fuimos, leemos con lo que creemos ser y posiblemente pudiéramos llegar a ser. Leer en la imagen es un proceso donde la nostalgia, el anhelo y el deseo pueden ser interrogados. ¿No fue acaso eso lo que hizo Proust en su *Recherche*? Proust habló del “libro esencial”, ese libro verdadero que existe dentro de cada uno de nosotros y que el escritor tiene el deber y el trabajo de traducir. Siempre tenemos que traducirnos, así sea en la misma lengua. La escritura es siempre traducción, y *Laberinto veneciano* no escapa a ese trabajo lento y dificultoso de comenzar a vislumbrar experiencias y relaciones que posteriormente fueron traducidas en las palabras que están en el libro.

No escogemos los temas e imágenes sobre los que escribimos. A veces son los temas los que escogen la mano que escribirá sobre ellos.

Intentar dilucidar qué me impulsa hacia una imagen es ya una manera de acercarme a ver y escuchar en ella. Una cosa es escribir sobre el laberinto, la campana, las cárceles de Piranesi o sobre la *Pietà*, y otra muy distinta es seguir las inflexiones de una palabra, o de un verso, o de la emoción que en nosotros dice del laberinto, de las campanas, de la *Pietà*. ¿Por qué se me presenta como necesidad escribir sobre esas imágenes? La inquietud que acompaña esa ansiedad está en darle respuesta a una pregunta: ¿qué me dicen esas imágenes a mí? Y quiero hacer hincapié en el “a mí”. Hace mucho tiempo hice mías las palabras del prólogo en las que Montaigne definió el ensayo, ese género literario del que es padre y cuya escritura es un ensayar. La escritura que me interesa es la que ensaya y no aspira a llegar a ninguna conclusión, pues los *Ensayos*, como bien tuvo Montaigne en subrayar, hablaban fundamentalmente de sí mismo. Lo apenas dicho me hace retomar la Venecia de mi laberinto. Venecia es y ha sido para mí el lugar donde la interiorización de algunas imágenes se ha transformado en escritura.

He nombrado a Rainer Maria Rilke, a Marcel Proust, a Walter Benjamin, pero en mi recorrido debo también mencionar a Giambattista Vico y a Aby Warburg, sin ellos no hubiera aprendido a ver y a leer en la literatura, en el arte y en la cultura con los modos, intuiciones e instrumentos que aprendí de ellos. Aprendizajes que incluyen un método, una manera, un modo de estudiar e investigar. Y es con esos modos aprendidos y olvidados que me muevo dentro de los meandros de mi laberinto. Aquello que no recordamos con frecuencia sabe cuándo debe hacerse presente. Lo olvidado no siempre es una pérdida, muchas veces es sólo una ausencia que un día llega de nuevo a tocar a nuestra puerta. Roland Barthes habló en una oportunidad de la necesidad de desaprender; en su “Lección inaugural”, el escritor francés contó sobre la riqueza de permitirse trabajar en la recomposición que el olvido impone en la sedimentación de los saberes y de la cultura. Dicho esto, pudiera agregar que ver en las obras de arte, leer en ellas, es interrogar las obras a la vez que interrogarnos ante ellas. La obra requiere de un diálogo en el que se nos

pide hacer de la imagen el lugar de una exploración interna.

Giambattista Vico (Nápoles, 1668-1744) me señaló el camino del mito y de la metáfora. En su *Scienza nuova* afirmó que no había otro conocimiento que el de la metáfora, que a su vez es el modelo del lenguaje y del pensamiento. Por consiguiente, y yendo tras los pasos de Vico, no sería exagerado afirmar que es de la metáfora de donde surge el conocimiento y la aprehensión de la realidad.

Una vez leí en alguna parte que mientras el arado roturó los paisajes físicos, el paisaje mental fue roturado por las imágenes y las metáforas. Y las metáforas, según continuó diciendo Vico, no sólo son fábulas y minimitos, sino que también nombran y dicen de la realidad con imaginación y fantasía. De esta manera, mito y metáfora son maneras de referirse a lo mismo. Así, las metáforas, más que una manera de hablar, son maneras de percibir, de sentir, de existir; las metáforas son maneras de contarnos. Mientras la metáfora es una manera de ser, la imaginación es el conocimiento que traduce la experiencia en imágenes. A través de autores distintos y de épocas diferentes, me he adentrado en la noción de las imágenes como una vía posible hacia la expresión poética y metafórica del vivir.

La historia de la cultura pudiera ser leída como la historia de sus imágenes. Esto conduciría a “contar” la cultura desde adentro y no desde sus evidencias exteriores. Contar la cultura a partir de las imágenes es ubicarse en una zona donde se impone la contemplación.

Inmersa en el mundo de las imágenes, mucho es lo que le debo a los topos literarios, esos tópicos o motivos con los que, según Ernst Curtius,³ determinadas imágenes se tornan recurrentes y espejos de algunas épocas. Las imágenes recurrentes, o arquetipos, en su continuo repetirse y volver, nos permiten entrar en la historia de la cultura, del arte y de la literatura escuchando en la particularidad y el contexto en que ellas se expresan.

He dejado para el final esta noción que apenas he señalado: la atemporalidad de la imagen. El laberinto será siempre laberinto, el siglo xv lo representó de una manera, el siglo xvi de otra, pero más que las parcializaciones de esa imagen, me

interesa ver en sus distintas apariciones, en sus particularidades y diferencias; me interesa leer y poner esas imágenes en relación, sólo así podría, si acaso esa gracia me es dada, tejer una reflexión en la que sus expresiones y trazos hablen en sus diferentes versiones y manifestaciones. Sólo así la mirada atenta y detenida podría hilar junto a la vida y la escritura.

La lectura de Aby Warburg me permitió conocer su noción de *Pathosformeln*. Con ese término Warburg quiso hacer referencia a los motivos gestuales que regresan en las obras de los artistas, incluso después de siglos, sin embargo, el estudio alemán no dudó en subrayar que esos gestos no deben ser considerados como renovaciones de modelos precedentes sino como entidades vivas, como “síntomas de la sobrevivencia de elementos antiguos en la psique y la cultura”. Gertrud Bing, quien por años fue secretaria de Warburg y una de las columnas de su pensamiento, de su biblioteca



y de su Instituto, explicó con palabras contundentes en la introducción de *La Rinascita del Paganesimo* de Warburg, el significado del *Pathosformeln* recurriendo al concepto de topos literario: “En la retórica se denomina como topos a una fórmula que se ha vuelto convencional, siempre utilizada para comunicar un significado o una atmósfera. Warburg constata que algo similar sucede y está presente en el arte figurativo”.



Después de lo apenas dicho, siento la necesidad de dar un paso atrás, hacia Jacob Burckhardt, para quien el arte requería siempre de nuevas interpretaciones, de nuevas maneras de ser visto; el arte, para este estudioso, requería de diferentes perspectivas desde las cuales pararnos para comenzar a hablar. Podemos entender la preocupación del crítico suizo si nos percatamos de que cuando se habla de una determinada generación, no sólo se hace referencia a una edad similar, sino también a una sensibilidad parecida y a una manera de “imaginar” bastante semejante. Cada generación parece tener puntos de coincidencia en la “manera de ver”, de ahí que Burckhardt sintiera la necesidad imperiosa de nuevas lecturas de las obras de arte. Cada generación, cada época, debería proporcionar una nueva lectura de las obras, de esta manera el arte no sólo gozaría de buena salud, sino que tendría siempre algo nuevo que decir. No sorprende el llamado de Burckhardt a nuevas interpretaciones. El ver y el interpretar de nuevo le ofrecen a la obra una vida que de otro modo pareciera no poder tener; ver e interpretar de nuevo es impedir la petrificación y el silencio de la obra. Poner palabras a una mirada: desde hace mucho es así como me ha gustado traducir este llamado del maestro. Y sabemos que es mucho lo que Aby Warburg le debe a Burckhardt y a sus enseñanzas.

No más de media hora duró la conferencia que Aby Warburg dio en octubre de 1912 sobre los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara; algunos sostienen que a partir de ese momento la historia de la crítica del arte sufrió un cambio del que todavía hoy gozamos. En aquella época se reconoció y se denominó la manera como Warburg hizo la lectura de estos frescos como “pensamiento asociativo”. Fue la capacidad de Warburg de hilar fino, de relacionar una cosa con la otra y de saber ver en la gestualidad y las formas asociaciones nunca antes vistas, lo que hizo de él no sólo un gran erudito, sino además un lector apasionado de imágenes, lector exquisito y estimulante. Aby Warburg, ese “genio polimorfo” a decir de Nicholas Mann, hizo un recorrido que lo condujo de la historia del arte tradicional a una ciencia pluridisciplinaria de la cultura. Aby Warburg no sólo es el padre de

los estudios en iconología, también nos dejó en herencia su inquietante biblioteca que, decía, era una máquina para pensar. Creo necesario decir que por sobre todo y ante todo, Aby Warburg nos legó una manera de leer en el arte y la cultura. En *Mnemosyne*, su proyecto inconcluso (¿era posible concluir un proyecto de esa índole?), Warburg nos ofrece la oportunidad de descubrir relaciones y lecturas posibles en las imágenes que nos ocupan. La iconografía no es sólo una disciplina de estudio de las imágenes, sobre todo, la iconología es una manera de vivir. Para concluir, quisiera añadir que cuando se describe algo, y hago alusión al primer estadio de la lectura iconográfica propuesta por Erwin Panofsky (la descripción), nunca lo hacemos con total ingenuidad. No hay mirada ingenua. Siempre describimos a partir de un estado de ánimo, de una memoria, de un interés, de un detalle que, más que cualquier otra cosa, nos atrapa en la imagen. Pessoa, el poeta portugués, decía que sentir es una manera de ver. Sentir es también una manera de comprender el significado profundo de las cosas. Describimos desde una emoción. Describimos lo que vemos, mas no vemos todo lo que describimos. Quiero terminar citando de Czeslaw Milosz, poeta de poetas, unas líneas de su discurso de recepción del Premio Nobel en 1980: “Ver no significa tener algo frente a los ojos, sino que también puede significar conservar algo en la memoria. Ver y describir pueden también significar reconstruir en la imaginación”.

* Texto preparado y finalmente no leído para la presentación de *Laberinto veneciano*, el día 20 de mayo de 2011 en la librería La Central del Raval (Barcelona). ■

Marina Gasparini Lagrange (Venezuela)

Vive en Venecia desde el año 2000. Es licenciada en Literatura por la Universidad Central de Venezuela, donde enseñó en la Escuela de Letras de 1989 a 2000. Su libro *Laberinto veneciano* (Candaya, 2011) cuenta con una edición italiana: *Labirinto veneziano* (Moretti & Vitali, 2009) Sus ensayos son publicados en revistas de literatura, arte y psicología analítica en Venezuela, Colombia, Inglaterra e Italia.

Notas

- 1 Philippe Jaccottet. *La ciotola del pellegrino* (Morandi). Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2007, p. 37.
- 2 Me refiero a su introducción a *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- 3 Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.