

TINTORETTO POR MELANIA MAZZUCCO: UNA POÉTICA DE LA ÉCFRASIS

Liliana Swiderski

Grupo Literaturas Europeas Comparadas
Centro de Letras Hispanoamericanas
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
swidersk@mdp.edu.ar
ORCID: 0000-0001-8340-6265

Fecha de recepción: 12/09/2019 / Fecha de aceptación: 09/03/2020

Resumen: La escritora romana Melania Mazzucco (1966) escribió numerosos pasajes efrásticos referidos a la obra de Tintoretto, célebre pintor del Renacimiento tardío, al que define como un hito para su propia formación artística y vital. En la novela biográfica *La lunga attesa dell'angelo* (2008), Mazzucco recrea los pensamientos del artista durante su febril agonía, con especial énfasis en la relación ambigua que mantuvo con su hija y discípula Marietta; mientras que en *Il museo del mondo* (2014), una colección de ensayos sobre obras de arte, la escritora llega a considerar a Tintoretto como un padre. A través de las écfrasis, tanto críticas como literarias (Riffaterre), Mazzucco perfila lineamientos centrales de su poética: la recuperación documental de la historia, las alternativas de la filiación vital y artística, el anacronismo de las imágenes y la actitud de complicidad respecto del espectador, entre otros.

Palabras clave: Melania Mazzucco; Tintoretto; artes plásticas; écfrasis; poética.

Tintoretto by Melania Mazzucco: a poetic of ekphrasis

Abstract: Melania Mazzucco (1966), who is a Roman writer, dedicates numerous efrastic passages to the work of Tintoretto, a famous late Renaissance painter whom she considers a milestone in her own artistic and vital trajectory. In the biographical novel *La lunga attesa dell'angelo* (2008), Mazzucco recreates the artist's thoughts during his feverish agony, with special emphasis on the ambiguous relationship he had with his daughter and disciple Marietta; while in *Il Museo del Mondo*, a collection of essays on works of art, the writer characterizes Tintoretto as a father. Through the ekphrasis, both critic and literary (Riffaterre), of the work of the Venetian painter, Mazzucco outlines central guidelines of her poetics, such as the recovery of history, the different ways of vital and artistic filiation, the anachronism of the images and the attitude of complicity regarding of the spectator, among others.

Keywords: Melania Mazzucco; Tintoretto; plastic arts; ekphrasis; poetics.



Resumo: A escritora romana Melania Mazzucco (1966) dedica numerosas passagens efrásticas aos quadros de Tintoretto, famoso pintor do final do Renascimento que ela considera fundamental para sua escritura. No romance biográfico *La lunga attesa dell'angelo* (2008), Mazzucco recria os pensamentos do artista durante sua agonia febril, com ênfase especial na relação ambígua que ele teve com sua filha e discípula Marietta; enquanto em *Il Museo del Mondo*, coleção de ensaios sobre obras de arte, Mazzucco chega a caracterizar a Tintoretto como pai. Por meio das éfrases, tanto críticas quanto literárias (Riffaterre), Mazzucco traça diretrizes centrais de sua poética: a recuperação da história, as alternativas da filiação vital e artística, o anacronismo das imagens e a atitude de cumplicidade em relação ao espectador, entre outros.

Palavras-chave: Melania Mazzucco; Tintoretto; artes plásticas; éfrase; poética.

Melania Mazzucco y su “fascinación” por Tintoretto

■ **L**a prolífica escritora Melania Mazzucco (Roma, 1966) publicó en 2008 una novela titulada *La lunga attesa dell'angelo*, cuyo protagonista es Jacopo Robusti, llamado Tintoretto, el célebre pintor del Renacimiento tardío. Recrea en ella los pensamientos del artista durante dos semanas de insomne agonía, desde el 17 hasta el 31 de mayo de 1594, el “Primo” y el “Quindicesimo giorno di febbre”, respectivamente (395). En una serie de monólogos interiores que, por sus componentes temáticos y la datación de sus entradas, remedan un diario íntimo (y además recuerdan vivamente las *Confesiones* de San Agustín, pues el discurso se dirige hacia ese “tú” al que nada puede ocultársele: el Señor), el pintor repasa su vida, con especial énfasis en la intimidad creativa y familiar, ambas ligadas. En esta constelación, es medular el vínculo ambiguo que sostuvo con su primogénita, Marietta, nacida –según la versión adoptada en la novela– de sus amores prematrimoniales con una prostituta alemana. Dos circunstancias, sumamente atípicas para la época, despertaron el interés de Mazzucco. La primera, que Tintoretto criara a Marietta, pues los hombres rara vez se ocupaban de sus hijos ilegítimos, pero cuando se trataba de niñas tal conducta resultaba impensable; la segunda, que la admitiera en su taller e incluso la considerara su discípula dilecta. Como señala la escritora en una entrevista otorgada en 2018, “*Il padre costruisce la figlia affinché lei possa diventare effettivamente qualcuno. Le figlie degli altri pittori non dipingono. Al limite sono le figlie degli aristocratici che vengono educate all’arte, ma solo per diletto, non per professione*” (Espinosa Sales 241). Ante las invectivas de su entorno, Tintoretto incluso se vio obligado a travestir a Marietta, para que pudiese acompañarlo en calidad de aprendiz.

En consonancia con su argumento y con la atracción de Mazzucco por las artes plásticas, *La lunga attesa dell'angelo* ofrece abundantes éfrasis de obras pictóricas. Recordemos brevemente que la éfrasis “es una figura retórica cuya función principal es la de describir literariamente un objeto artístico, sea este real o imaginario” (Agudelo Rendón 27). Luz Aurora Pimentel subraya su carácter intersemiótico o, en palabras de Peter Wagner (al que cita), “de intermedialidad” (283), pues pone en juego dos medios de representación y significación:

no sólo la representación visual es leída –de hecho descrita– como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto. (206-207)

Mazzucco no sólo describe los cuadros acabados, sino que recupera la dimensión procesual del trabajo creativo, marcado por el ritmo frenético en el taller doméstico o por los encargos de diversa magnitud que Tintoretto y sus discípulos cumplían en edificios públicos, como templos y palacios. Con este fin, se incorporan éfrasis de los bosquejos, de las versiones descartadas, de las maquetas, es decir, de todo aquello que no se ha conservado. La tipología de Michel Riffaterre es útil para captar las diferencias entre estas dos formas de éfrasis:

La éfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la éfrasis literaria presupone el cuadro, sea este real o ficticio. Por lo tanto, la éfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte. (162)

El rigor de las reconstrucciones históricas que realiza Mazzucco se sustenta en los diez años de investigación documental invertidos en la escritura de *La lunga attesa*. Gracias al ingente volumen de información obtenida, compuso más tarde la primera biografía sobre el pintor, empleada como texto de estudio en las academias de Bellas Artes: *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009). Los elementos del título reiteran la correlación (presente ya en la novela) entre obra, vida privada y contexto de producción; aspectos que James Heffernan juzga ineludibles en la historia del arte: “*In the museum of words constructed by curators and arts historian, the painting is equally time-bound: bound to the historical moment of its making, to its place in a narrative of the artist's life or in the story of art itself*” (188). Debe subrayarse, además, que Mazzucco continúa abocada a la difusión de la vida y obra del pintor, esta vez mediante un medio diferente, pues ha sido artífice y guionista del documental *Tintoretto. Un Ribelle a Venezia*, estrenado en Italia en febrero de 2019. La película, que tuvo gran afluencia de público, cuenta con la dirección de Giuseppe Domingo

Romano y, entre otras intervenciones de relieve, destaca la participación de Peter Greenaway¹.

La forma en que Mazzucco acomete su tópico, y la persistencia para abordarlo desde diferentes géneros y soportes, nos reenvía a la “fascinación” como “elemento esencial de la poeticidad” (191), en palabras de Pilar Rubio Montaner. Para esta investigadora de la Universidad de Valladolid, es necesario recuperar la poética del autor como una *poética del emisor* integrada en la teoría general de la comunicación (188). La “fascinación irresistible” es un “estado de excitación” que opera como “principio de actitud del acto creativo” e incluso “deja marcas en el texto” (193). Se trata de “un fenómeno consciente (puesto que los propios autores lo declaran expresamente), de papel prioritario en el proceso creador, emparentado con el principio de actitud contemplativa del autor hacia el objeto de su creación y con el principio del placer” (192).

El doble proceso artístico al que nos remite la novela (el de Tintoretto y sus hijos; pero también, como se verá, el de Mazzucco) revela las huellas de esta fascinación, que pueden corroborarse merced a las declaraciones de la autora en otro de sus libros recientes. *Il museo del mondo* (2014) reúne cincuenta y dos artículos sobre obras pictóricas, publicados originalmente en una columna titulada “*La mia storia dell'arte quadro per quadro*”, de la edición dominical del diario *La Repubblica*. Mazzucco se convierte así en la “curadora” de su propio museo, que alberga anárquicamente pinturas de todas las épocas y estilos. Para la difícil tarea de escoger las piezas se autoimpuso dos premisas: la contemplación presencial de la obra, sin mediaciones de ningún tipo (“*averle girato intorno, averla annusata, aver visto le crepe sulla superficie*”) y el punzante anhelo de revisitarla: “*il desiderio di un'opera è l'unico criterio veramente fondamentale della mia selezione*” (*Il museo* 5, el subrayado es de Mazzucco). El recorrido se abre con *Ad Parnassum*, de Paul Klee y se cierra con *La presentazione di Maria al Tempio*, de Tintoretto. Ambas pinturas constituyen instancias inaugurales de su formación artística, pues en su poética es fundamental la expectación, entendida en sus dos acepciones, como “observación” y como “espera”. Tal actitud se evidencia en la importancia que Mazzucco asigna a la intersemiotividad y en la obsesiva investigación que, como señalamos, precede a la escritura².

1 A propósito de esta producción, es útil recordar que Mazzucco se graduó en Cine por la Sapienza Università di Roma. En la plataforma *skyarte* (<http://arte.sky.it/speciali/tintoretto/>), se detalla: “*Ad accompagnarci in questa galleria di immagini di forte impatto e straordinaria carica drammatica saranno anche le parole dell'attrice Melania G. Mazzucco, che ha ideato e scritto il film; l'acclamato regista Peter Greenaway; numerosi esperti come gli storici dell'arte Kate Bryan, Matteo Casini, Astrid Zenkert, Agnese Chiari Moretto Wiel, Michel Hochmann; le restauratrici Sabina Vedovello e Irene Zuliani, impegnate nel restauro dei due capolavori Maria in Lettura (1582-83) e Maria in Meditazione (1582-83) di Tintoretto*”. El tráiler del documental puede verse en <https://www.mymovies.it/film/2019/tintoretto-un-ribelle-a-veneziah/trailer/>.

2 En la novela testimonial *Io sono con te. Storia di Brigitte* (2016), pueden encontrarse referencias al proceso de composición de *Il museo del mondo* (especialmente, pp. 65-67). Aunque el foco de la narración sea la odisea de la refugiada congoleña Brigitte Zébé, significativos pasajes permiten que el lector se asome, como pocas veces, a la intimidad de la labor creativa de Mazzucco.

En los comentarios a cada una de las pinturas se evidencian las directrices que sigue la écfrasis según Agudelo Rendón: “hacer ver, detallar, apuntar, estimular y potenciar, a través de estrategias descriptivas, los valores de la experiencia estética y del diálogo directo con la obra” (75). En tal sentido, la escritura de Mazzucco concuerda con los atributos que Román de la Calle considera propios de “una nueva ekphrasis”:

Si la obra de arte da que hablar y necesita ser hablada (Lyotard), si las ideas estéticas dan siempre mucho que pensar (Kant) y si la crítica es pensamiento y lenguaje, sin duda las relaciones entre las imágenes y los textos constituyen una parte efectiva del fundamento del estatuto epistemológico de la crítica. Y, en esa línea, el proceso de describir-narrar-interpretar-valorar las obras arranca precisamente de/con la operatividad propia de los recursos ekfrásticos. (81)

El museo del mundo es un libro ilustrado: contiene las reproducciones de las pinturas en láminas a todo color, con especificaciones sobre sus materiales, sus medidas y los espacios donde son expuestas. De tal manera, el espectador/lector puede acompañar a la autora en su periplo y “ver” con ella, pero también menos que ella, o más que ella, o contra ella. En *La lunga attesa dell'angelo*, en cambio, se produce una “*deixis ad fantasma*”, en tanto la ausencia de reproducciones hegemoniza la voz autoral, a menos que el lector realice el esfuerzo de observar en paralelo las imágenes (lo que implicaría, de por sí, una alteración en los modos de lectura); o apele a sus recuerdos, si los tiene; o se vuelva hacia la obra pictórica luego de leer la novela, en cuyo caso su mirada estará afectada por las écfrasis precedentes. Cualquiera sea la circunstancia, la diferencia entre lo narrado y lo visto enfatiza la inquietante tensión entre códigos. La alteridad de lo visual respecto del lenguaje escrito genera, de acuerdo con William J.T. Mitchell, el llamado “miedo efrástico”, es decir, “el momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal” (139). Agudelo Rendón comenta estos conceptos:

el límite entre la *posibilidad* efrástica, como la denomina Mitchell, y el *miedo*, es sumamente tenue, pues lo que produce el miedo es precisamente el hecho de imaginar e ir más allá de la imaginación, esto es, pensar que la cosa puede estar presente. El cumplimiento de este deseo inconsciente destruiría la écfrasis; pero es por esta operación, precisamente, que ella funciona. (69, el subrayado es del autor)

Además de la tensión entre “posibilidad” y “miedo”, la écfrasis pone de relieve las fluctuaciones entre la dimensión temporal (narrativa) y espacial (descriptiva). Así lo señala Murray Krieger: “En la medida que la imaginación occidental se ha apoderado y ha hecho uso del principio efrástico, me parece que ha tratado de mezclar los dos impulsos a través de esta misma duplicidad del lenguaje como medio de las artes verbales, esto es, *ha tratado de reunir en la figura verbal la*

simultaneidad de la inmovilidad y el flujo” (142, el subrayado es nuestro). Para James Heffernan, tal “inestabilidad” es inherente a la *écfrasis*: “*the instability of the boundaries between description and narration makes it implausible to identify ekhfrasis with anything like pure description, or to define it simply as a brake on narrative progression*” (6). Para Mazzucco, la tensión entre componentes descriptivos y narrativos es aún más primaria, pues resulta connatural a la obra pictórica. Así lo declara reiteradamente en *Il museo del mondo*, cuando insiste en la capacidad narrativa de las pinturas, postura que resume y destaca a partir del epígrafe de Edvard Munch: “*Il racconto è lo scopo di ogni arte*” (1). De tal modo, la palabra literaria no sólo viene a describir, sino que interpreta y/o desarrolla lo que la obra pictórica, de por sí, relata.

El arte como filiación

El cuadro de Klee, con el que se abre *Il museo del mondo*, ornaba la cubierta de un libro de arte para niños que la madre de Mazzucco le regaló al cumplir cinco años: “*Non era appeso su una parete –distante, intangibile e vagamente sacrale– ma lo tenevo fra le mani, come un qualunque oggetto della mia vita quotidiana*” (7). El encuentro con esta pintura es relatado como un momento liminar, que invierte paradójicamente el sentido de la visión: “*è stato per me davvero una porta, e da allora un’opera d’arte non ha mai smesso di sembrarmi non qualcosa di morto, venerabile, il prezioso relitto di una civiltà scomparsa, ma qualcosa che –come un libro– parla proprio a me, e mi riguarda*” (*Il museo* 7). El mural de Tintoretto en la *Madonna dell’Orto*, aunque descubierto en la adultez, resultó también iniciático, pues marcó un clímax vital y suscitó una de las directrices que, como ella misma reconoce, orientaron su proyecto de escritura. Nuevamente la puerta aparece como metáfora de la visión: “*La presentazione di Maria al Tempio è stata la mia porta d’ingresso nel Museo del Mondo. L’emozione indelebile di quella visione ha alimentato la mia sete d’arte e di artisti, e una ricerca potenzialmente infinita*” (*Il museo* 229). Mazzucco comparte con sus lectores la evocación de un instante extraordinario, aquel que sustrae al espectador de la vida acostumbrada, como plantea Peter Sloterdijk en sus estudios sobre el espacio:

Entre miles de visiones cotidianas de cosas, cuerpos humanos y circunstancias, resplandecen en momentos elegidos figuras cautivadoramente cercanas al alma. En la intranquilidad que producen esas visiones, el vidente se siente como transportado a otro escenario. Ya se trate de un rostro humano o de una obra de arte, siente que en esa apariencia actual de lo que ve accede a él una provisión que le sustrae de la cotidianidad. (171)

Esta “provisión”, en el caso de Mazzucco, gesta un lazo tan hondo que llega a convertirse en filiación, a tal punto que podría conjeturarse su identificación con la ya mencionada hija y aprendiz del pintor, Marietta: “*I genitori si ereditano*

(dice la novelista), *i maestri si cercano e poi si scelgono –e così Tintoretto è diventato il mio*” (*Il museo* 229). Mazzucco se reconoce en la niña pintada pues, al igual que ella, se encuentra inmersa en un aprendizaje gradual. La escalera que ocupa un espacio central en la tela –en tanto simboliza la progresiva elevación de la Virgen Niña, por mor de las exigencias de su misión sublime– deviene, gracias al movimiento interpretativo de la écfrasis, en un símil de la trayectoria artística y vital de Mazzucco: “*La scala dai gradini luccicanti d’oro che molti anni fa Giacomo Robusti detto Tintoretto mi ha invitato a salire –con umiltà ma senza paura, come la piccola protagonista della sua tela*” (*Il museo* 229).

A partir de la contemplación estética se actualiza la capacidad transformadora del arte, de modo que es posible que el receptor establezca una relación personal con el productor a pesar de los siglos que los separan. El arte se sustrae, entonces, a las limitaciones de la temporalidad ordinaria: “*Non ho mai creduto che il tempo sia una strada a senso unico, da percorrere in una sola direzione. Esso può essere reversibile*” (*Il museo* 4). Visto así, el tiempo de la imagen resulta “anacrónico” –tal como plantea Georges Didi-Huberman en su maravillosa obra *Ante el tiempo*–, pues “la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos” (46). La temporalidad del espectador tampoco es, para Mazzucco, fija ni lineal: “*Siamo fluidi e mutevoli, tutto ci cambia, e il senso del percorso è nel mutamento stesso*” (*Il museo* 4). Desde esta perspectiva, la historia del arte debe evitar que las categorías de tradición, causalidad o semejanza conduzcan a un reduccionismo crítico, aquel que enmascara las insólitas (y fructíferas) conexiones que los artistas trazan entre sí:

Kandinskij, il teorico dell’arte astratta, esalta il realismo meraviglioso del Doganiere Rousseau. Matisse ammira Giotto, Turner Tiziano, Rothko la semplicità austera del Beato Angelico. Velázquez può illuminare Nicholas de Staël, anche se nulla apparentemente unisce la pittura figurativa di corte di un maestro spagnolo del XVII secolo alle sperimentazioni di un giovane russo degli anni Trenta del XX. (Il museo 4)

Por otro lado, reconocer la “fluidéz” y la “mutabilidad” favorece el aprendizaje, pues “*dalle deviazioni e dagli andirivieni si impara molto, talvolta più che da una linea retta*” (*Il museo* 4). Las experiencias de Mazzucco como espectadora no se organizan desde parámetros cronológicos, sino de acuerdo con las circunstancias personales que contextúan la visión y dan cuenta de sus poderosos efectos existenciales. Es posible asistir, entonces, a la configuración de un peculiar espacio autobiográfico, que se expresa mediante las écfrasis y las reflexiones sobre el acto de contemplar. En consecuencia, la colección de breves ensayos críticos de *Il museo del mondo* puede ser leída como un *Künstlerroman*; pero también, si se nos permite la expresión, como un *exempla*: “*Se dopo aver letto questi testi, o qualcuno di essi, sentirete anche voi voglia di vedere (o rivedere) questa o quell’opera coi vostri occhi, allora questo museo esisterà davvero e sarà nostro*” (*Il museo* 5). La pedagogía

de Mazzucco se asemeja a la de los maestros de artes y oficios; ella, como espectadora formada, “trabaja” frente a los lectores para que ellos la vean mirar: se trata de un proyecto performativo, practicado más que declamado. A partir de los criterios de Nicholas Mirzoeff, podría afirmarse que Mazzucco no impone una “visualidad como justificación estética de la dominación” (30), sino que defiende “el derecho a mirar” (categoría enunciada, en principio, por Derrida y Plissart): “La mirada debe ser mutua; en ella, debemos construirnos los unos a los otros o fracasará sin remedio. Este derecho a mirar reivindica también autonomía. No individualismo o una mirada *voyeur*, sino una subjetividad política y un sentido de colectividad” (Mirzoeff 31). La experiencia estética es un espacio de horizontalidad, de comunión con el espectador, modalidad que recuerda las puntualizaciones de Jacques Rancière en *El maestro ignorante*:

No se sabe qué rumbo tomará el alumno. Pero se sabe de dónde no saldrá, del ejercicio de su libertad. Se sabe también que el maestro no tendrá derecho a estar por todas partes, solamente en la puerta. El alumno debe verlo todo por sí mismo, comparar sin cesar y responder siempre a la triple pregunta: ¿Qué ves? ¿Qué piensas? ¿Qué haces? Y así hasta el infinito. (17)

También para Mazzucco el rol del maestro/padre es justamente el de permanecer junto al umbral, convicción tan significativa que aparece como colofón en *Il museo del mondo*, de nuevo en referencia a *La presentazione di Maria al Tempio*: “Un’epifania malinconica del mestiere di genitore, e di maestro. Che può solo accompagnare con amore il figlio (la figlia) ai piedi della scala, in cima alla quale lo (la) attende il futuro” (232). Pero si se pregona la horizontalidad en relación con el receptor, también es cierto que para la reconstrucción de su vocación artística Mazzucco no descuida el eje vertical, en tanto los antepasados operan como peldaños y transmisores de un legado: se trata de un tópico recurrente en su producción. Hemos visto que el regalo materno abrió un camino, pero el vínculo con la línea masculina resulta aún más potente. Así puede verse en las alusiones a su padre Roberto, quien envió –sin que ella lo supiese– el primer manuscrito de Melania a una revista literaria, suceso que más tarde se revelaría crucial en su carrera. Lo relata en “*Parole verdi sullo schermo grigio*”, un comentario sobre su opera prima, *Il bacio della Medusa* (1996), añadido a modo de epílogo en la edición de Rizzoli de 2007. Define allí a su padre, autor de teatro y guionista de televisión, como su “*guida*”: “Una sorta di Virgilio, altrettanto saggio e gentile” (474). El reconocimiento de las raíces se torna superlativo en la reconstrucción del pasado familiar a la que se consagra en su novela *Vita* (premio Strega 2003), cuyo tema es la emigración fallida hacia Estados Unidos de su abuelo Diamante Mazzucco.

En el caso de *La lunga attesa dell’angelo*, la actitud de receptiva filiación impregna el texto ya desde el epígrafe de Alessandro Caravia: “*Doname, dolce padre, eterna vita*” (7). La paternidad simbólica que Mazzucco proyecta en Tintoretto, por la que establece un vínculo con él que es cognitivo, pero también afectivo y

emocional, nos lleva a caracterizar su abordaje del pasado como una “heterología”, según la conceptualización de Michel de Certeau en *La escritura de la historia*. Porque lo que se pone de relieve es la atracción por la alteridad, “un discurso sobre el ‘otro’” (17) que se juega en los bordes de lo “real” y lo “ficcional”: “El historiador sólo puede escribir uniendo en la práctica al ‘otro’ que lo impulsa a andar, con lo ‘real’, al que sólo representa en ficciones” (28-29). De tal manera, siempre según de Certeau, “La explicación del pasado nunca deja de marcar la distinción entre el aparato explicativo, que es presente, y el material explicado: los documentos que se refieren a curiosidades de los muertos” (23). Podría decirse que Mazzucco considera las expresiones artísticas como esa voz de los muertos que es imperativo traducir y actualizar para los vivos.

La presentazione di Maria al Tempio: tres comienzos en una escena

Por su abundancia, no es posible analizar aquí todos los pasajes efrásticos que, con mayor o menor desarrollo, pueblan *La lunga attesa*. Nos ceñiremos, como muestra, al óleo sobre tela que suscitó el extenso proceso documental y creativo al que hicimos referencia, y en el que confluyen tres vocaciones: la de la Virgen María, la de Marietta, la de Mazzucco. En la “*Premessa*” a *Il museo del mondo*, la novelista atribuye a la contemplación de esta pintura vastos efectos, tanto en su vida personal como en su arte: “ogni cartolina ormai sbiadita racconta una folgorazione, un innamoramento, talvolta una rivelazione. O anche l’inizio di un’avventura durata anni e anni e destinata a orientare la mia stessa vita, come fu per la *Presentazione di Maria al Tempio di Tintoretto alla Madonna dell’Orto di Venezia*.” (3).

La primera écfrasis aparece enmarcada en una de las cotidianas visitas del pintor a esta Iglesia; no es un día cualquiera, sino el primero de su agonía. Se topa allí con una niña llamada, justamente, Marietta, lo que agudiza la dolorosa y omnipresente remembranza de su primogénita fallecida: “Una *figuretta esile e bionda saliva la ripida scala di un tempio. Il suo vestito chiaro –punteggiato di polvere d’oro– brillava nella penombra. Indicandola ho detto: la mia Marietta*” (*La lunga* 18). Esta descripción es sucinta, fragmentaria, enfocada sólo en el personaje central; no obstante, están presentes los procedimientos que enumera Agudelo Rendón como propios de la écfrasis: “el símil como elemento compositivo, el uso de deícticos, [...] la narrativización de la escena más allá de la escena, la asignación de vida al relato a través del efecto de visualización, la claridad y viveza, y el incremento del grado de figuración poemática” (72). Así, el componente emocional se expresa a partir del gesto que dirige la percepción, el nombre propio y el deíctico posesivo. Algunas páginas más adelante, aunque durante la misma escena, se amplía el foco de observación, con lo que accedemos al fenómeno conocido como “búsqueda visual”, que nos permite compartir la posición del espectador. Dicha “búsqueda visual”, según Jacques Aumont, consiste en

encadenar varias fijaciones de la mirada seguidas en una misma escena visual para explorarla con detalle. Este proceso, evidentemente, está íntimamente ligado a la atención y a la información, al ser determinado el punto en que se detendrá la próxima fijación de la mirada a la vez por el objeto de la búsqueda, la naturaleza de la fijación actual y el aspecto del campo visual. (62)

En tanto ícono orientado hacia la experiencia mística, contemplamos a la Virgen Niña en el momento en que es consagrada al Templo por sus padres, episodio que no aparece en la Biblia sino en los *Evangelios Apócrifos*³ y en la *Legenda Aurea* de Jacopo da Varagine. No obstante, la referencia a la modelo nos arranca bruscamente del ámbito teológico para conducirnos a la privacidad del pintor, donde adoptan especial importancia su amante alemana y la hija ilegítima de ambos. Se trata de una información añadida que devela lo que el cuadro oculta, el cuerpo que presta su materialidad para la representación, pero que es vaciado del peso de su trayectoria vital para dejarse ocupar por un personaje erigido en símbolo:

Onorai la nascita della mia bambina e la sua omonima protettrice, la Vergine Maria, dipingendola sugli sportelli dell'organo della Madonna dell'Orto. Dipinsi anche sua madre, di schiena, con le sue formidabili spalle nude. In pochi giorni ho dipinto quel telero che per otto anni non ero stato nemmeno capace di immaginare. Usai i colori più preziosi, i più rari. Per l'azzurro, comprai l'ultramarino. Una ciotola di quella polvere mi costava sessanta scudi - cinque mesi di lavoro. E quando fu finito ci spolverai sopra una farina d'oro zecchino. Quelle scaglie dorate luccicavano da venti passi di distanza. La mia bambina saliva la scala del tempio in una nuvola di luce. (La lunga 41-42)

Mazzucco desborda el “presente” del cuadro para retroceder hacia la historia de su creación y elaborar una exégesis *a posteriori*: la ejecución de la pintura, sus detalles técnicos, su valor pecuniario, todo participa de la écfrasis. En términos de semiótica de la imagen, el pasaje se estructura a partir del vaivén entre el objeto pictórico (la Virgen María) y su referente visual (Marietta). Ambas se funden en la paleta de Tintoretto y en la écfrasis de Mazzucco, cuando sintetiza “*La mia bambina saliva la scala del tempio in una nuvola di luce*”. Aunque la información sea parca en detalles (los rasgos ofrecidos no permiten una reconstrucción imaginativa nítida), también resulta excesiva, pues incluye datos que rebasan la contemplación visual:

Ho alzato di nuovo lo sguardo verso il dipinto. Nella penombra, la piccola Maria saliva - esitando - la ripida scala del tempio, in cima alla quale l'aspetta un sacerdote barbuto. La bambina sembra consapevole del suo speciale destino. E ciò la rende, insieme, vulnerabile e felice. Quella bambina ha il suo nome. È per Marietta che ho dipinto quel quadro. Quanto l'ho amata, Signore, e quanto ancora la amo. (La lunga 20)

3 Puede encontrarse en el *Protoevangelio de Santiago*, el del *Pseudo Mateo* y el bastante más tardío *Libro de la Natividad de María*.

El acto creador nace de la poderosa y equívoca atracción por su hija: el incesto, nunca consumado, es siempre una posibilidad latente. Marietta es la discípula, la musa inspiradora, la confidente, la modelo, el soporte. En otro fragmento, pleno de lirismo, será la hija, de rodillas sobre una tela, quien confiese a su padre:

Com'è disponibile la fibra a ricevere il tuo segno, guarda come lo assorbe. Sai una cosa? aggiunse senza guardarmi, se nascessi un'altra volta non vorrei essere una regina né un principe, vorrei essere una tela. Per essere toccata così. [...] Se solo potessi accoglierti in questo modo, disse, e tu rimanessi impresso su di me. (La lunga 280)

Lo que se conoce como el “espacio plástico” —es decir, “ese contacto contranatura entre el espacio del espectador y el espacio de la imagen” (Aumont 144)— se amplía gradualmente, lo que es causa y efecto de una creciente implicación afectiva. El pintor aparece como espectador de su obra y, mediante esta estrategia, Mazzucco ficcionaliza su propia lectura como crítica de arte. Según Efraín Giraldo, quien a su vez cita a Riffaterre en los pasajes entrecomillados:

“la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (164) en un movimiento que acaba por expulsar lo visual de la recreación final y da lugar a otros sentidos y consideraciones que van más allá de la apropiación fiel. Por último, el elemento temporal puede activarse también cuando notamos la “aparición de la silueta del artista en segundo término o implícitamente” (167), lo que nos lleva de la imagen en sí a las circunstancias en que fue creada o a la manera en que la obra fue atesorada por sus poseedores o contempladores. (117)

Resulta notable observar cómo, a partir de una “écfrasis literaria” referida a la misma tela, Mazzucco ahonda en otras vertientes de la filiación: el “parricidio”, el conflicto, la rivalidad. Los hijos varones de Tintoretto eran también sus discípulos y en muchos casos, sus modelos. Domenico, el mayor, actuaba como la mano derecha de su padre; Marco, en cambio, podría definirse como el epítome de su decepción: “Marco doveva applicarsi a copiare una mia opera finché non fosse sembrata dipinta da me. Quell'opera era la Presentazione di Maria. Non avevo scelto io el soggetto: me ne era stata chiesta una replica, la volevano a Roma” (La lunga 244). Los sucesivos fracasos del proyecto aumentan la tensión, que llega a su punto culminante con las durísimas reprensiones del padre y la exasperación del hijo: “Il suo lavoro era un insulto alla pittura. L'hai fatto col culo, gli dissi. Non metto lo zucchero ai concetti, io: preferisco che le parole mordano — anche la vita morde” (La lunga 244). Los constituyentes de la imagen, tal como los analiza Aumont, son objeto del juicio estético (luminosidad, color, marco, perspectiva, movimiento): “Le figure erano sproporzionate, i colori smorti, i gesti rigidi, le prospettive sbagliate. La piccola Maria si arrampicava goffamente sulla scala del tempio: sembrava un pupazzo storpio” (La lunga 245). Y más tarde agrega: “La piccola Maria priva di grazia —una figura statica al centro della scalinata. La luce fredda, la scena priva di ogni poesia” (La

lunga 246). A partir de las críticas de Tintoretto se delinean las écfrasis de los intentos fallidos de Marco y, por contraposición, se destacan los aspectos que valorizan el original.

A modo de síntesis

La peculiar construcción de algunos pasajes ecrásticos en dos libros de Melania Mazzucco —una novela y una colección de ensayos de crítica de arte— revela índices significativos de su poética. Su “fascinación” por Tintoretto, explícitamente declarada, se expresa además a partir de la experimentación con las posibilidades de diversos géneros y soportes (novela, ensayo, biografía, *film*). Si en *Il museo del mondo* las reproducciones permiten “mirar” junto a Mazzucco, en *La lunga attesa* se produce una “*deixis ad fantasma*”: las imágenes están ausentes en la situación discursiva, lo que agudiza el “miedo ecrástico”, en palabras de Mitchell. La autora italiana realiza una rigurosa y prolongada investigación documental para recomponer los avatares del proceso creativo, y de ese modo coloca frente al lector aquello que ya no es posible ver. Las “écfrasis críticas”, pero sobre todo las “literarias”, según la tipología de Riffaterre, ponen de relieve que toda obra de arte es un campo de lucha.

Mazzucco enmarca la producción del célebre pintor veneciano en los criterios estéticos del período y en sus condiciones técnicas; pero también subraya los nexos entre las pinturas y la vida privada. En *La lunga attesa dell'angelo* es posible observar cómo, a partir de diferentes écfrasis de la misma tela, se exponen las contradicciones y ambigüedades de la filiación: amor, generosidad, devoción; pero también competencia, conflicto, posesividad. La exploración de la paternidad es una constante en la novelística de Mazzucco, a tal punto que podemos considerarla como uno de los puntales de su proyecto creador. En *Il museo del mondo*, la escritora italiana declara su propia filiación simbólica respecto de Tintoretto: su genealogía autoral no se fundamenta en la tradición literaria, sino que encuentra su cauce en las artes plásticas. Este desplazamiento supone una declaración de principios sobre la profunda interconexión entre lenguajes artísticos y sobre el potencial narrativo de la visualidad.

Los cuadros de Tintoretto fueron hitos del proceso formativo de Mazzucco, por lo que estas écfrasis delinean un *Künstlerroman* atípico, que no sigue un hilo conductor ni se ciñe estrictamente a la niñez o a la juventud temprana. Se configura, más bien, mediante una trama de momentos de “protovisión”, en palabras de Sloterdijk, en los que el arte irrumpe como un relámpago en lo cotidiano y demuestra su poder para cambiar drásticamente el curso vital. En el ascenso de la pequeña hacia su vocación más profunda se difuminan los límites entre María, Marietta y Melania. Lo que de verdad importa es el cumplimiento de un destino, que no cesa ante la incomprensión social ni ante la adversidad. Las metáforas de la “puerta” y del “umbral” expresan claramente el cariz iniciático, ritual, de esta experiencia. Con cada nueva écfrasis se amplía el campo de visión

para explorar en detalle una misma escena, de modo que la “búsqueda visual” descubre el componente emocional de la contemplación.

En el arte la distancia temporal se disuelve; para Mazzucco el tiempo es continuo y reversible, tanto en la larga duración de los períodos históricos como en la biografía del espectador. El anacronismo, que es inherente a la imagen misma, también gobierna la relación entre artistas: como señala Didi-Huberman, “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran” (66). Se hace necesario, entonces, dar voz a los muertos, asumir el legado del pasado y traducirlo para las nuevas generaciones: tal es la tarea que Mazzucco asume. Sus écfrasis se orientan, sobre todo en el caso de *Il museo del mondo*, a una educación de la mirada: los artículos que lo componen, redactados para la edición dominical de un periódico de gran circulación, están marcados por esta voluntad divulgadora. El receptor es considerado como un compañero de camino, pero también como un aprendiz al que Mazzucco desea formar y seducir. Frente a los condicionamientos de una “visualidad” jerárquica y restringida a códigos de autoridad, sus écfrasis defienden el “derecho a mirar” (Mirzoeff) y el “ejercicio de la libertad” (Rancière). Como en toda pedagogía bien entendida, Mazzucco no adoctrina, sino que invita a la celebración de un ritual compartido, una liturgia profana del arte capaz de crear un sentido de comunidad.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Rendón, Pedro. *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín, Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Calle de la, Román. “El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto”. *Escritura e imagen*, n.º 1, 2005, pp. 59-81.
- Certeau de, Michel. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Espinosa Sales, José Luis. “Claves de lectura para la novela de Melania G. Mazzucco (1996-2016): La Tintoretta o la recuperación de la memoria del personaje femenino”. Tesis del Departamento de Filología Moderna, Salamanca, Gredos, 2018. DOI 10.14201/gredos.139500.
- Giraldo, Efrén. “Cuadros vivientes: la interpretación de la imagen artística como realidad presente en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n.º 1, enero-junio, 2013, pp. 113-140.

- Heffernan, James A.W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Krieger, Murray. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, *Literatura y pintura*, compilado por Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 139-160.
- Mazzucco, Melania. *Il bacio della Medusa*. 1996. Milano, Rizzoli, 2010.
- _____. *La lunga attesa dell'angelo*. 2008. Milano, Rizzoli, 2010.
- _____. *Il museo del mondo*. Verona, Einaudi, 2014.
- _____. *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Torino, Einaudi, 2016.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal, 2009.
- Mirzoeff, Nicholas. “El derecho a mirar”. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, n.º 13, 2016, pp. 29-65.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías, Revista de literatura comparada*, n.º 4, 2003, pp. 205-215.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Laertes, 2002.
- Riffaterre, Michel. “La ilusión de écfrasis”. *Literatura y pintura*, compilado por Antonio Monegal, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 161-186.
- Rubio Montaner, Pilar. “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la teoría de la literatura”. *Estudios de literatura*, Castilla, n.º 15, 1990, pp. 183-197.
- Sloterdijk, Peter. *Esféras I. Burbujas. Microsferología*. Madrid, Siruela, 2014.