

DE LA ÉCFRASIS Y LA SINESTESIA

Francisco Acuyo

I. CONSIDERACIONES INICIALES

«NO SÉ, SI A LA SAZÓN estamos de que, en términos de tal extremo, puedan parecer estos (y otros) juicios, cuando menos, apresurados y, si en su virtud (o en su defecto) se nos vierten como audacia (o desacierto); no obstante, porque no se ofrezcan como plática impertinente, sí debemos inferir que será de aquella y no de otra industria que se propone la razón de analogía semejante por vez primera; así la conocemos, ignota al margen de estos pliegos cuya novedosa noticia mueve en su rareza a una más que entretenida lectura, consideración, cautela y miramiento. Véase si no que colige por razones de asonancia entre la écfrasis¹ y la sinestesia² una suerte de analogía de la que, a su vez, se infiere similar naturaleza».³

Advierte así un fragmento incontestable de un tratado de retórica, quizá apócrifo, (si no fantaseado) por poetas y rétores no nombrados por anónimos, mas al albur de extravagantes cábalas sobre la verdadera etiología de fenómenos aprehendidos, sino como totalmente diferentes, sí a la sazón de una exclusividad que en el ámbito artístico los viene a contemplar en calidad de lances bien distintos. No es pretensión de nuestro humilde análisis converger fenómenos perfectamente diferenciados en una exégesis aventurada; por el contrario, es nuestra la intención de proseguir muy fieles a los cánones retóricos y de interpretación (y literarios). Sin embargo, sí que deseamos hacer notar un *eidós* que hace de ambas *figuras* participes comunes de una analogía, a nuestro juicio, muy singular.

Si en buena parte de los textos que vienen a situar con preferencia, autoridad o cargo de especial jerarquía referentes extratextuales (no verbales) como amparo indiscutible para el buen (leal) entendimiento del fenómeno ecfrástico,⁴ veremos que también resulta de grado interesante reconvenir respecto a la dinámica singular de la *synaisttesis* que, en su sinergia comparativa, ofrece influencia no solamente en el ámbito de lo sensorial empírico (neurológico),⁵ también será plenamente observable la incidencia e interconexión de los elementos de construcción genuinos de distintas fuentes propias (autónomas) de creación (creativas) bien textuales, plásticas, poéticas o musicales; mas, de todo lo cual (y de las presuntas relaciones detectadas en ambos y peculiares fenómenos) daremos cuenta más adelante, pero no sin bosquejar previamente algunos juicios y razonamientos de interés.

Veremos que, en principio, disciplinas científicas tan complejas como aparentemente distantes al ámbito del saber teórico-literario como la neurociencia (también, ya lo veremos, las ciencias cognitivas) ofrecen la *aisthesis* (sensación) expresa en la sinestesia tal que condición *enigmática* por la que se pueden percibir colores cual sonidos, o sonidos tal que colores, o, formas como sabores... y que, a todas luces, se vierte como una sugestiva e interesante vía de introspección con la que alcanzar un conocimiento más cierto (cercano) del que sea tal vez uno de los enigmas mejor guardados de la condición humana: la conciencia. Esta será una apreciación muy digna de tener en cuenta en el medio nuestro, acaso tan lejano como dispar respecto de aquellas ciencias *duras* que anunciábamos, porque toda la fenomenología aneja a la conciencia será esencial para un conocimiento al menos aproximado, de la sinestesia (y observaremos también en el caso de la écfrasis) en lo que afectan al arte y la literatura en general (y la poesía particularmente). Creemos que su fenómeno, cuando menos, hará que enjuiciemos con atención (y percepción) distinta la auténtica naturaleza de lo que estimamos como realidad, así como su relación con la propia estimación (intención artística, literaria y poética) de lo que aquella sea.

II. SINESTESIA Y ÉCFRASIS: RAZONES DEL CUERPO

NO debiéramos obviar una observación perceptivo neurológica que se nos antoja del todo necesaria para llegar a establecer las consideraciones oportunas respecto a la sinestesia en el entorno artístico-literario (y, veremos sobre todo, en el ámbito poético) donde las percepciones espontáneas del sinestésico (así, como decíamos, de la sinestesia en su manifestación literaria o poética) convergen, si atendemos a su fenomenología, esmeradamente con la intención ecfástica de ser en el color, en la figura, en el trazo... (es decir, en la materia plástica propia de una percepción primordialmente visual en la pintura, acaso táctil, si escultura) con el sonido (la palabra y su caso en la distribución métrica, rítmica, del verso a la que está intencionadamente sujeta) emitido sabiamente en el poema. No entraremos en consideraciones psicológicas o neurológicas sino muy someramente por no ser este el ámbito en el que se desarrollan estas reflexiones, pero sí haremos una puntualización acaso conexa con aquellas apreciaciones, a nuestro juicio, del todo interesante para el posterior despliegue de criterios y juicios sobre lo que nos interesa: a saber, la sinestesia y la écfrasis como fenómenos literarios y (o) poéticos. En dicha aclaración será necesario precisar que aquellas percepciones *propioceptivas* observadas en el fenómeno sinestésico (y no del todo indiferentes al metafórico⁶ y al ecfástico) propenden a formar parte del mundo (¿y del artístico plástico?) exterior, mas, conexo al de las íntimas emociones primitivas que interrelacionan con todo aquello real (externo) y que incide a su vez en la apreciación de todo aquello que le rodea.⁷

En el ámbito de la investigación interartística (más concretamente en las relaciones de la literatura y la pintura) la écfrasis, como descripción literaria de una obra de arte, se inscribe con definiciones que, a lo que nosotros concierne en este artículo, debieran matizarse para ser dirigidas al ámbito y a los aspectos que la relacionan o emparentan con la sinestesia en tanto que, capaz de aquella *evidentia* quintiliana,⁸ puede traernos una vívida (y fundamentalmente sensorial) descripción (a veces plenamente sinestésica) que la asemeja a la plasticidad de la obra.

En la descripción ecfástica no será extraño encontrar abundante casuística en la que poder apoyar en su observación el recurso sinestésico. No en vano Hermógenes⁹ hablaba de que el elemento imprescindible en la écfrasis sería la capacidad de *claridad y viveza* apoyada en recursos afectos a la sensación que traslade lo que es propio de una percepción sensorial aneja de un sentido al de otro (¿no puede entenderse también la descripción ecfástica como una trasposición de lo que es propio de un sentido -visual, en la pintura- a otro -relevantemente acústico: la palabra?) pues, en virtud de ambas circunstancias esenciales (claridad y viveza) se provocaría *la visión de lo que describe*,¹⁰ para lo que, en cierto grado, de manera habitual, encontrarse un aparato sinestésico de cierta relevancia para alcanzar aquellos propósitos, no es extraño, y es que, en virtud de la aparición de aquella potencialidad expresiva, la poesía muchas veces *parece más mostrar que decir*.¹¹

Desde las descripciones manifiestas en *Eikonés*,¹² hasta la definición y resituación del término de écfrasis en los años cincuenta del siglo XX¹³ como *the poetic description of a pictorial or sculptural work of art*,¹⁴ inscribiéndola en el ámbito de lo genérico¹⁵ como modalidad que facilita su comprensión y uso; o bien aquella que lo circunscribe al derredor de lo netamente metodológico,¹⁶ seremos, no obstante, testigos de no pocas controversias en torno a la verdadera naturaleza de la écfrasis; tal es así que no nos parece en absoluto suficiente quedarnos con la noción puramente descriptiva literaria (verbal) del fenómeno. Así pues, también cabe preguntarse: ¿hasta qué punto la écfrasis puede incorporar a su tantas veces ambivalente (¿ambigua?) naturaleza objetos artísticos y (o) naturales? En este punto no alimentaremos nosotros en nuestra modesta exposición más polémica, sino que trataremos de situarnos donde nos importa, esto es, respecto a sus potenciales relaciones con la sinestesia.

Veremos, no obstante, la cuestión que nos afecta tendiendo a complicarse si observamos la obra de arte (visual) que puede ser también objeto de écfrasis en tanto que puede entenderse como representación (mímesis de mímesis, de tercer grado, que diría Platón).¹⁷ Mas, a pesar de ser un medio discursivo (sucesivo),¹⁸ plantea la posibilidad de contemplación de una escena que fue visualmente representada de forma simultánea, pero además, en la écfrasis, tendremos ocasión de constatar que intensifica (sensorial y (o) afectivamente) su progreso descriptivo-narrativo, aun no refiriéndose a un objeto artístico real. Así podrá constatar que la écfrasis se distingue (incluso en las más primitivas de sus concepciones) de la mera descripción informativa, porque trata de producir sensaciones capaces de conmover el ánimo. Es precisamente de estas relaciones sensación-percepción y percepción-imagen (intelectiva) ecfástica de donde podremos obtener las primeras relaciones entre sinestesia y écfrasis.

III. EL DIÁLOGO: POESÍA Y PINTURA: ENTRE LA ÉCFRASIS Y LA SINESTESIA

Todas las argumentaciones (muchas de ellas célebres)¹⁹ metafóricas, analógicas,²⁰ o las que se atienen al método de adquisición de conocimiento (a través de modelos -iconos)⁽²¹⁾ abren sendas de indagación lo suficientemente potentes para ofrecer una dinámica gnoseológica, sobre todo, si son tenidos en cuenta como paradigmas (espejos)²² miméticos capaces de reflejar la realidad; mas teniendo muy

en cuenta que la aspiración mimética de la Literatura respecto a la pintura es proverbial, aunque también partiendo del hecho (no de las consideraciones) de que dichas analogías concurren en muchas ocasiones más por los contrastes y diferencias existentes entre ambas artes.

Así la pintura como la poesía,²³ y desde las interpretaciones de Platón y Aristóteles,²⁴ pasando por Simónides y Horacio, dan fe de una clara contaminación entre las artes, aun siendo consideradas (posteriormente) o distinguidas como espaciales unas y temporales otras.²⁵ No obstante, será teniendo en cuenta que las relaciones entre ambas son todavía indisociables respecto a la proverbial problemática de la relación entre realidad y representación y, por la tanto, siendo tenidas, al fin y al cabo, como esencialmente miméticas .

Sería bueno en este punto reflexionar sobre la discordancia que vive la conceptualización de Lessing en el problema de las relaciones y diferencias entre la pintura y la poesía, cuya insuficiencia clasificatoria (la memorable que distingue entre artes espaciales y temporales) se hace patente en virtud de la intrusión (que podemos observar en la contemporaneidad naturalmente) entre unas y otras artes.

De aquella tendencia integradora singular hacia lo que se ha denominado: *arte total*, será desde donde podamos recabar detalles más solícitos para demostrar la proximidad de las demandas creativas de unas y otras artes, a pesar de ser perfectamente conscientes de que no llevan caminos paralelos en la mayoría de las ocasiones si, en casos diversos unas y otras manifestaciones artísticas mantienen su propia senda al albur de su idiosincrasia creativa; de cualquier forma nosotros, no pretendemos centrar nuestra atención en aquel vínculo que se nos antoja enigmático y que hace posible la existencia (independiente o interrelacionada) del arte y que, para nosotros mantiene una íntima relación con el concepto de poesía,²⁸ que incluye pero que también trasciende la nominación conceptual de aquella para, momentáneamente, ponerla en relación con aquel fenómeno capaz de signar²⁹ o de dar presencia,³⁰ y que no nos parece del todo ajeno (muy al contrario) a los fenómenos efrástico y sinestésico, máxime si atendemos al hecho de que su pretensión última será la de disolver (deshacer) los límites, fronteras, cesuras entre la vida y el arte (el signo y la cosa)³¹ y cuyo instrumento (ético, gnoseológico, estético y ontológico) universal se advierte certeramente que será la poesía.

En este punto no abordaremos los complejos problemas de fundamentación y metodología en el estudio comparativo general entre la écfrasis y la sinestesia, por ser asunto en exceso prolijo y que, acaso, excede las modestas pretensiones de este estudio. Puede constatarse también en la problemática de las potenciales analogías entre la poesía y la pintura³² similares controversias, no obstante, no haremos tampoco repaso en esta humilde y breve instrucción a las disciplinas que, quizá, fuesen más idóneas para su estudio (estética, semiótica, iconología...) y que atienden a toda la urdimbre relacional entre imagen y palabra; mas, será todo ello, entre otras razones, por el carácter genérico de estas reflexiones que no aspiran a otra cosa que no sea dar una semblanza de la singularidad del fenómeno poético, pero será a través de estas dos manifestaciones (que exceden el ámbito de lo estrictamente

retórico) peculiares (la sinestesia y la écfrasis, nos referimos) que ponen, a nuestro juicio, en contacto de manera sugestiva diferentes campos del saber y disciplinas artísticas. Mas todo esto lo llevarán a cabo mediante la atención especial a los aspectos sensoriales y perceptivos de los que, presumiblemente, son capaces uno y otro fenómeno, y su singular incidencia en el ámbito de las artes verbales o visuales. No obstante, reconocemos -e insistimos en esto- que las relaciones entre la palabra y la imagen plantean problemas (metodológicos y taxónomicos)³² de compleja resolución en tanto que, uno y otro artefacto (verbal o visual), pueden ser analizados a la luz de la semiótica³³ o de la lingüística,³⁴ incluso desde la filosofía moderna (estética y hermenéutica),³⁵ mas, nosotros, sólo pretendemos un acercamiento exclusivamente polarizado a la luz de los mecanismos ecfástico y sinestésico porque, insistimos, son a la luz de nuestras indagaciones, de una singularidad excepcional, y lo será inusualmente en virtud de su excelencia y distinción para denotar los mecanismos y aun la naturaleza de alguno de los aspectos más interesantes del ya anunciado (y enigmático) fenómeno poético.

Veremos que, si la comparación y analogía entre estas categorías de objetos (el de las imágenes y el de las palabras) está viciada³⁶ en base a que la percepción sensorial de una y otra son radicalmente diferentes, será en los fenómenos ecfásticos y sinestésicos donde se observará de manera particular el afán integrador de una potencia (estética, gnoseológica, ontológica) con capacidad de constituirse con autonomía para ser en sí misma suficiente para cualquiera referencia. Será objeto, en este punto, de superación, o, cuando menos, de menor atención la reconocida jerarquía de los sentidos, en tanto que la percepción sinestésica (también la ecfástica) ofrece abiertamente la ilusión de la diferencia sensorial que no responde sino a la convención.

La morfología y la sintaxis (disposición espacial o la naturaleza de las relaciones entre lo verbal y lo visual) son ciertamente trascendidas en la sinestesia, pues en ella se percibe indistintamente, en grado de igualdad, la percepción de un sentido a otro y, desde luego, no se atiende únicamente a la relación entre lo verbal y lo visual; la jerarquía no es tan clara, mas ¿puede suceder en la écfrasis que sólo se reduce a la interpretación verbal de lo estrictamente visual, o, puede acaecer también una suerte de interpretación auditiva, olfativa, gustativa o táctil? Hablamos de interpretación, no de traducción en cuanto que reconocemos los límites epistemológicos en el afán entusiasta de nuestro de reconocimiento.

Irremediablemente entraríamos en la problemática de la mimesis platónico-aristotélica (que alcanzará al mismo Lessing) donde se diferencia la realidad (materia) y la representación (signo) para situarnos cómodamente en el *locus classicus*, pero no para obviar las nociones de *enargeia*, importante en tanto que a través de ella se pretende alcanzar un discurso (verbal) capaz de una cualidad vivida en tanto que extremadamente cercana a lo natural; sustituida, al fin, por la de *energeia*, que ofrece el arte efectivo y autónomo, como realidad en sí mismo, pues ocupa *per se*, un lugar propio en el estatuto de los objetos ya con rango de *cosidad*,³⁷ mas, será interesante tenerlas todas en cuenta para atender con mejor perspectiva a los rasgos de los que podemos inferir analogía e incluso parentesco entre los extraordinarios y sugestivos fenómenos de la écfrasis y la sinestesia.

Veremos que no es del todo ajeno al estudio de la sinestesia (y reconocido como esencial en el reconocimiento de la écfrasis) cómo la palabra (el signo lingüístico en definitiva) es capaz de hacernos llegar las imágenes (plásticas, materiales) en poesía, y lo hará precisamente superando la mimesis, si en verdad se construye como aquel objeto que anunciábamos, total, capaz de representar lo irrepresentable.³⁸

IV. LA ÉCFRASIS Y EL MUNDO

DEBERÍAMOS, al menos en principio, reconocer el (¿aparentemente?) contradictorio flujo, impulso (¿anhelo?) entre lo que en el espacio aspira a contener el poeta y lo irremediablemente incontenible del fluir temporal³⁹ (y arbitrario) del lenguaje. Será en esta necesidad (¿paradójica?) de fusión donde radican, por ser detectables (no sólo en aquello que insistimos en denominar poesía más allá de la letra, es intensamente perceptible en el arte verdadero) momentos de conexión entre la écfrasis y la sinestesia. Esta singular fusión de las dimensiones espacio-temporales a través del lenguaje poético, puede hacernos caer en la cuenta de que, aneja a la interacción sensorial (y semántica) de la sinestesia, (entre el signo verbal y su representación sensorial) subyace, pulsa y vive pues es acción, un impulso común para renconvenir o, mejor, superar, predominar las barreras espacio-temporales abiertas por el cisma palabra-realidad, sujeto-objeto, ser-devenir, percepción-materialidad, poesía-pintura.

En este sentido podíamos añadir que el carácter emblemático del poema (y así la verdadera obra de arte) acrecienta su *ser* y entidad como objeto autónomo. Veremos, en atención hacia la écfrasis y la sinestesia una suerte de epistemología de la que inferir la poesía (o el signo poético) entendida como el signo uniabarcador que contempla la verdadera creación artística, y en base a su ser autosuficiente aspira a superar (trascender) la mimesis pues consigna *ser en y con* la naturaleza. Es, por tanto, evidente que la razón por la que no nos detenemos más de lo debido en este punto será por parecernos superada la noción de mimesis poética y con ella la vieja concepción de jerarquía (insuficiente y periclitada para nuestros propósitos expositivos) entre lo artístico o lo literario y, particularmente, en este modelo ecfrástico (y sinestésico) que nosotros debatimos con tanta premura como entusiasmo.

Creemos harto interesante hacer una detenida reflexión sobre si la écfrasis se ofrece como una simple ilusión referencial, un nimio blasón, mejor o peor conseguido en su caso de la obra pictórica o si, por el contrario, esa supuesta representación basada en los otros sentidos es mucho más que una mera representación que supera la mimesis de la imagen que fue sustituida por netas derivaciones verbales llevadas a cabo para la ocasión. Nosotros creemos ver en la écfrasis más allá del mero encomio o de un *telos* apriorístico⁴⁰ simplemente afín a las exigencias de un género; para nosotros la écfrasis verdaderamente poética no sólo modifica, transforma sistemáticamente la mimesis, sino que la supera.

Sería harto prolijo (y acaso no menos tedioso) a las alturas de nuestra limitada exposición hacer disquisiciones al respecto de la superioridad del arte verbal o el plástico, o de la naturalidad o arbitrariedad

⁴¹ de uno u otro signo; igualmente cabría decir de la discusión sobre el aspecto ilusorio de la écfrasis, pero es de rigor observar que en la écfrasis y su fenomenología late, como medio estético que aspira a la corporeidad (palpabilidad) de lo que describe (así como en la sinestesia) el intento de superar la dependencia de las palabras (o también de las imágenes) como signos arbitrarios y convencionales para conocer, explicar, interpretar, pero sobre todo para ver y (aprehendiendo) *ser* en el mundo.

V. EL MUNDO Y LA SINESTESIA

LA naturaleza de la dimensión (o dimensiones) donde se dice que algo *es* y *que acontece*, es decir, allí donde conocemos que es porque lo percibimos, puede ser realmente compleja de aprehender, analizar y aún más de justificar objetivamente; nos estamos refiriendo a los conceptos de *espacio* y *tiempo* no sólo literarios (o artísticos) también los que atañen a la realidad que, finalmente, incidirán en el ámbito literario. No entramos en consideraciones tales en nuestra disquisición, desde luego tan complejas como dispersas, pero sí insistiremos en lo que concierne a esta proposición nuestra, y para ello haremos una salvedad que se nos antoja del todo pertinente y que conlleva, cuando menos, una rápida reflexión, esto es: ¿cómo percibimos el espacio y el tiempo? Acaso hablar de la naturaleza de dicha percepción será interpelar a nuestra conciencia con la profunda y no menos proverbial interrogante: ¿cómo conocemos el mundo?

Cuando planteamos interrogantes como las anteriormente enunciadas no será con el afán pretencioso de establecer una epistemología (o mejor una gnoseología), o una ciencia nueva de la cognición a través de la cuales verificar o refutar nuestras hipótesis. A *grassa modo* pretendemos tan sólo hacer una reflexión con la que intentar imaginar cómo interpretamos o, mejor, cómo describimos lo que acontece (o no acontece) en el mundo fenoménico, cuya exégesis se verá manifiesta en esta o aquella obra de arte, relato o poema. Veremos que sucede en nuestro constante (y cotidiano) intento de acceder al mundo, y que será nuestra conciencia la que se ofrezca como el intrumento fundamental para reproducir la realidad y que, a través de los sentidos, aquella (la conciencia, decimos) esencialmente interpreta.

Sin entrar en disquisiciones puramente filosóficas, no es extraño pensar que nuestro intento de conocer *la verdad* de lo que *es* y *acontece*, (y esto no es evidentemente ninguna novedad) a través de nuestra consciente exégesis, no es sino el reflejo, la imagen reproducida en un dédalo de espejos.

Este apresurado (e insuficiente) planteamiento quiere ofrecer el hecho de que, a veces, en la percepción y posterior descripción se advierte un mecanismo similar al de la écfrasis, pues pone de manifiesto los mecanismos de la ilusión que describe *la imagen* y no *la cosa* y que *nunca alcanzaremos la cosa en sí como no sea metafóricamente*,⁴² así también, veremos con mejor disposición que la écfrasis *no es tanto la imitación de un arte imitativo por medio de otro arte imitativo, como una transformación*,⁴³ o lo que es lo mismo: la construcción de la metáfora de una metáfora. Ahora bien, y en la medida de lo posible, manteniéndonos al margen de criterios estrictamente propios de la ciencia del conocer o de la filosofía, entendemos que lo más cierto es la incertidumbre de nuestro conocimiento; esta inquietante

inseguridad es lo que llena la realidad de nuestras vidas. Estamos ante un impulso ecfástico que aspira a recuperar en nuestras conciencias aquel espacio perdido. Es aquí desde donde podemos inferir el parentesco de los mecanismos ecfásticos con otras operaciones conscientes (e inconscientes) para llenar (recuperar) aquella pérdida. Es aquí donde veremos también la sinestesia emparentada con la écfasis de manera más puntual. Ambos instrumentos pueden considerarse de excepción para la recuperación de aquella pérdida (de aquellos vacíos y huecos) y el reconocimiento del *tiempo y el espacio original* manifiesto en el arte en general (y en la poesía particularmente).

Veremos que la sinestesia y la écfasis vertidas en *su espacio-tiempo* diluyen el ámbito espacio-temporal de la naturaleza en su evocación artística. La intención, el impulso, la energía que mueve en la écfasis o la sinestesia (poéticas) será aquella que quiere recuperar los moldes (materiales y formales) para (no sólo fusionar las artes), también diluir las fronteras, los límites espacio temporales que la distinguen para *ser» en lo eterno que sólo la entidad poética es capaz de insuflar para ser en el mundo*⁴⁴.

Se han denunciado serias deficiencias en las definiciones de sinestesia (y no sin razón) relegando sólo su conceptualización a aspectos de hibridación (cruce) intersensorial que estarían afectas a la circunscripción simbolista o postsimbolista, aunque los sugerentes aspectos de la sinestesia (véase por ejemplo la verbocronía)⁴⁵ se remontan muy atrás en la historia de la literatura y de la poesía.

Aquella (sublime) intuición que dice *los sentidos son finalmente un sólo sentido*⁴⁶ es aplicable a la sinestesia (como afán singular de superación del conocimiento perceptivo parcelado por los diversos sentidos y que, en tantas ocasiones nos engañan) mas, puede también hacerse extensible a la écfasis si colegimos de su interés por diluir las fronteras espacio-temporales una intencionalidad integradora entre las artes plásticas y las verbales, o lo que vendría a ser lo mismo, una fusión de las mencionadas cesuras de espacio-tiempo que se suponen conforman una y otra forma de expresión artística.

De cualquier modo, en lo que afecta a la sinestesia, creemos cosa extremadamente interesante incidir en un aspecto que, habida cuenta la naturaleza, origen y finalidad de nuestro discurso, es cuando menos atractivo y muy digno de tener en cuenta en tanto que estrechamente nos atañe, nos referimos a la faceta lingüística. Consideramos que desde el ámbito estrictamente literario es imprescindible reconer la sinestesia también como fenómeno lingüístico; coincidimos en la opinión⁽⁴⁷⁾ de que el aspecto semántico (conceptual) es de grande interés en tanto que será este punto de vista el que determine su existencia poético-literaria, y dejando claro además, que nosotros no disvaloramos (como ya dijimos al comienzo) y ni muchísimo menos pondremos en tela de juicio el enorme interés psicológico (e incluso el filosófico-cognitivo) de dicho fenómeno.

Tendremos ocasión de observar, una vez aclaradas algunas nociones elementales en la dirección de nuestras hipótesis, un *nescio quid* intuitivo en nuestras afirmaciones, mediante el cual podrá consta-

tarse entre otros varios aspectos aquel por el que entendemos que será muy conveniente atender el fenómeno sinestésico (si bien como un caso especial de metáfora)⁴⁸ y para un mejor conocimiento de su origen y naturaleza a aquellos aspectos denotativos y connotativos⁴⁹ que conforman el proceso de trasposición sensorial en la sinestesia,⁵⁰ y advertir la atención preponderante que se hace al aspecto netamente denotativo del sintagma (que le hace tan singular) y que puede ser reconocido como trasposicional.⁵¹ Es importante atender a esta significación porque sobre ella planea lo real (o irreal) de impresiones sensoriales que inciden (o se cruzan) de manera heterogénea sobre un sintagma⁵² que, acaso, no admite semejante reducción, precisamente en virtud de los singulares elementos que la constituyen; todo lo cual nos hace plantearnos (y en principio manteniendo criterios de interpretación acaso superados, sobre todo si afirmábamos que tanto la sinestesia como la écfrasis podían mostrarse como síntomas de superación de la *imitatio*) si no nos encontramos (de forma similar a la écfrasis) ante un modelo singular de mimesis que a través de sus mecanismos peculiares (sinestésicos o ecfrás-ticos) adquieren peculiares rasgos sensoriales.

¿El plano de lo real (natural o el extraído de la contemplación de una obra de arte, en el caso de la écfrasis), al tamiz de la sinestesia o de la écfrasis, se dice que se ofrece como una mimesis de segundo grado (de tercer grado para Platón), y cuya única aspiración es la de integrar en su percepción la realidad misma modificando el mundo exterior desde la intimidad del yo? Veremos antes de responder a esta interrogante que, el soporte lingüístico sinestésico (¿también ecfrás-tico?) se manifiesta como el intermediario entre la naturaleza (la pintura, la escultura...) y nuestra conciencia, mas avisando de que aquello reconocido mental o afectivamente no es nada hasta que no ha sido designado verbal (o plásticamente) y por lo tanto reconocido bajo su soporte lingüístico (o plástico).

Creemos observar ante la presencia de ciertos fenómenos (como la sinestesia y la écfrasis), máxime si se mantienen en estrecha relación con cualquier ejercicio estético, un sometimiento a una *lógica propia del conocimiento sensible*. Este aparataje de interrelación con lo externamente susceptible nos ofrece una suerte de modalidad expresiva capaz de un conocimiento que, aunque difiere radicalmente de aquel otro también genuinamente humano que se obtiene de la abstracción pura (la matemática, la física aplicada...) demuestra que la vivencia del poeta (del artista) en lo que de verdadero tiene, puede *ser cifrada*, reducida a cantidades mensurables,⁵³ y es que aquél que participa de aquella *gracia* poética se funde en plenitud, más allá de la mera representación, en el ser y devenir del mundo, y esto porque, a nuestro juicio, el poeta, (el artista imbuido de esta ciencia poética), ejerce su potestad creativa *como la naturaleza misma*,⁵⁴ no según ella y esto aunque la impresión (sensorial) es para el que ejerce su arte fundamento inexcusable.

Es esto que (siempre al mandamiento de una lógica razonable) en tal contexto, con carices varios, ya pueden ofrecerse arrogantes estas o aquellas interpretaciones que no son más que meditaciones al servicio del legítimo deseo de comprender la máquina y el impulso moderador que mueve acorde la sugestiva dinámica de la écfrasis, y si estamos a la sazón que nos permita establecer analogía con la no menos sugerente fuerza expresiva en el complejo aparataje de la sinestesia. Así pensamos que (si hace

la lengua al alma manifiesta)⁵⁵ serán estos fenómenos con otros de rango similar, los que en las artes y la literatura viertan el signo eterno, indescifrable tantas veces, del *ser en la belleza*.⁵⁶

NOTAS:

1. Sinestesia: si la sinestesia en el ámbito de la doctrina del ornato, se le atribuye la singular competencia (como tropo metafórico propio de las relaciones de semejanza) de la trasposición de sensaciones a través de un especial mecanismo que adjudica una sensación a un sentido que no le corresponde(a) o, si hiciésemos caso omiso a la etimología del término, se vierte como la *percepción sensorial simultánea* cuya fenomenología expresa la transferencia de significado del ámbito dominado por un sentido a otro.
Es así que, aunque de nuevo cuño su terminología, se reconoce manifestación (artística, no sólo poética) que se remonta a *los albores mismos de la poesía* (b) pues era del todo reconocido que el poeta puede *convertir el oír en contemplar* (c).
2. Écfrasis: La retórica tradicional reconoce en la *descripción* matices que pueden emparentarse con algunos aspectos de lo que hoy entendemos por *écfrasis* o *écfrasis*, reconociéndose en figuras derivadas tales como la «*prosopografía*»(a), la *etopeya* (b) la «*topografía*», la «*cronografía*»,(c) *destacando la «hipotiposis»*(d) *grecolatina*, mas todas ellas en función de las diferentes realidades que pueden ser objeto de descripción. Se distinguen también por los diferentes medios lingüístico-discursivos llevados a cabo; en esta relación se encuentran: la Ditoposes, la Enargia, la Evidencia y la Ilustración,(e) mostrando al receptor el objeto descrito mediante la enunciación de sus propiedades (o características) reales o figuradas.(f) Especialmente interesante será para nuestros propósitos comparativos aquella que trata de *la ficción del cuerpo en realidades incorpóreas*.(g) es decir, la Somatopeya.
1(b) Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
1(c) Ver notas 1(a) y 2(b).
2(a) Descripción del aspecto físico de un personaje.
2(b) En referencia a la índole psicológica y moral: pasiones, costumbres, virtudes...
2(c) De un lugar físico o paisaje.
2(d) De los rasgos conformadores de un período histórico.
2(e) Descripción pormenorizada (en la retórica grecolatina), entendida como la presentación pormenorizada y vívida de un personaje, objeto o acontecimiento.
2(f) Véase: *Figuras Retóricas* de: Mayoral, Jose Antonio. Nota 1(a).
2(g) Véase: *Manual de Retórica Literaria*, de Lausberg, Heinrich, Gredos, Madrid 1966-1967.
3. Acuyo, F.: Recogido en la versión inicial de *Fisiología de un Espejismo*, en un espacio aquí no recogido
4. Lausberg, Heinrich: *Manual de Retórica Literaria*, Gredos, Madrid, 1966-1967.
5. Ramachandran, S. V. y Hubbard, E. M.: *Escuchar colores, saborear formas*, Investigación y Ciencia (Scientific American) ,Temas, número 39, marzo de 2005.
6. Ramachandran, S. V. y Hubbard, E. M.: ob. cit. nota 5.
7. Sitúan los neurólogos la percepción sinestésica en el sistema límbico, la parte más primitiva del cerebro humano donde se supone es controlado el ámbito de las más íntimas emociones.
8. Quintiliano, M. F.: *M. Fabii Quintiliano Rhetoris clarissimi de Institutione Oratoria ad Marcellum Victorium libri XII^o*, Paris, Michaelis Vascosani, 1542.
9. Hermógenes, T. A.: *Ejercicios de Retórica*, (M^o Dolores Reche Martínez Trad.), Madrid, Gredos, 1991.
10. Ibidem
11. *quae non tam dicere videtur quam ostendere*: Quintiliano, M. F.: Edición de Butler, H.E. Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1985.
12. Calistrato, Filóstrato el Joven, Filóstrato el Viejo: *Imágenes. descripciones*, Biblioteca Azul, Edt. Siruela, Madrid, 1985.
13. Spitzer, L.: *The Ode on a Grecian Urn or content vs. metagrammar*, Essays on English and American Literature, Princeton University Press, 1962.
14. Pineda, V.: *La invención de la Écfrasis*, Universidad de Extremadura, 1997.
15. Spitzer, L.: ob. cit.
16. Mignolo, W.: *Elementos para una teoría del texto literario*, Edt. Crítica, Barcelona, 1978.
17. Platón: *Íón*, Edt. Gredos, Madrid, 1998.

18. Lessing, G.E.: *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Ed. Nacional, Madrid, 1977.
19. Abrams, M. H.: *El espejo y la lámpara. Teoría Romántica y tradición crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
20. Steiner, W.: *La analogía entre la Pintura y la Literatura*.
21. Peirce, Ch. S.: *Collected Papers 2*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1932.
22. Steiner, W.: ob. cit. nota 20.
23. Horacio Q. F.: *Arte Poética de Quinto Horacio Flaco. Epístola a los Pisones*, Traducida del original latino por Dolores de Cortazar, Imp. J. Pueyo, Madrid, 1923.
24. Platón: ob. cit. nota 17.
25. Aristóteles: *Ars Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Edt. Gredos, Madrid, 1999.
26. Lessing, G.E.: ob. cit. nota 18.
27. Monegal, A.: *Diálogo y Comparación entre las artes*.
28. Francisco Acuyo: ob. cit. nota 3.
29. Peirce, Ch.S.: ob. cit. nota 21.
30. Derrida, J.: *L'Écriture et la Différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
- 31 Monegal, A.: ob. cit. nota 27.
32. Kibédi Varga, Á.: *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen*.
33. Steiner, W.: ob. cit. nota 20.
34. Muckenhaupt, M.: *Text un bild. Tübingen*, Gunter Narr, 1986.
35. Bättschmann, D.: *Bild-Diskurs*, Benteli, 1977.
36. Heidegger, M.: *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, México, 1995.
37. Rifaterre, M.: *La ilusión de la écfrasis*.
38. Lessing, G.E.: «ob.cit. nota 18 y 20.
39. Rifaterre, M.: ob. cit. nota 37
40. Platón: *Cratilo*, Gredos, Madrid, 2001.
41. Lyotard, J.F.: *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
42. Monegal, A.: *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Barcelona, 1998.
43. Acuyo, F.: ob. cit. notas 8 y 23.
44. Mercante, V. : *La Verbocromía: contribución al estudio de las facultades expresivas*, Madrid, 1910
45. Novalis: *Diario íntimo. Himnos a la noche. Canciones espirituales. Cartas*, Editorial Horizontes, Valencia, 1944.
46. Doetsch Kraus, Ú.: *La sinestesia en la poesía española: Desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX (Un enfoque semántico)*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplon, 1992.
47. Sería muy conveniente analizar cuando nos encontramos ante una metáfora sinestésica (en buena parte de los casos estaremos en disposición de que así sea) o cuando ante una metonimia.
48. Cohen, J.: *La estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1977.
49. Eco, U.: *La estructura ausente*, Barcelona, 1972. Entendemos con Eco la denotación como aquella inmediata referencia que un término provoca en el destinatario del mensaje. La connotación será que aquella forma lingüística denotativa dada amplía su significación.
50. Doetsch Kraus, Ú.: ob. cit. nota 46.
51. Generalmente un sustantivo o un adjetivo.
52. Starobinsky, J.: *Razones del cuerpo*, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999.
53. Eddington, Sir A. S.: *La filosofía de la ciencia física*, Editorial Sudamericana, 1944.
54. Cervantes, M.: *El gallardo español*, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1977.
55. Acuyo, F.: ob. cit. notas 8, 23 y 43.