

Bol. Acad. peru. leng. 77. 2025 (49-87)

LA ÉCFRASIS EN *HISTORIA NATURAL*, DE JOSÉ WATANABE,  
Y *UN RELOJ DERRAMADO EN EL DESIERTO*, DE  
ALEJANDRO SUSTI<sup>1</sup>

Ekphrasis in *Historia natural*, by José Watanabe, and *Un reloj derramado en el desierto*, by Alejandro Sustí

L'ekphrasis dans *Historia natural*, de José Watanabe, et *Un reloj derramado en el desierto*, d'Alejandro Sustí



CAMILO RUBÉN FERNÁNDEZ-COZMAN

Universidad de Lima, Lima, Perú<sup>2</sup>  
cferna@ulima.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>

SERGIO ANTONIO LUJÁN SANDOVAL

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú  
sergio.lujan@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4612-4899>

**RESUMEN:**

En este artículo analizamos los poemarios *Historia natural*, de José Watanabe, y *Un reloj derramado en el desierto*, de Alejandro Sustí, a

- 
- 1 Este artículo se basa en el proyecto «La écfraesis en la poesía de José Watanabe y de Alejandro Sustí», que fue financiado por el Instituto de Investigación Científica (IDIC), de la Universidad de Lima, mediante el premio estímulo otorgado en el Concurso de Investigación Científica 2024.
  - 2 Forma parte, además, del Programa de Estudios Generales de dicha universidad.

partir del concepto de ékfrasis, que supone un diálogo intertextual entre la pintura y la poesía. Planteamos como hipótesis central que Watanabe y Susti realizan, sobre la base de la ékfrasis, la desmitificación de un repertorio de ideas y tradiciones institucionalizadas por las clases dominantes. Ambos autores desarrollan esta desmitificación en función de ciertos campos figurativos, como la metáfora, la metonimia y la antítesis. Para el estudio, empleamos el concepto de desmitificación de Umberto Eco (1985) y la categoría de campos figurativos de Stefano Arduini (2000).

**Palabras clave:** ékfrasis, poesía, campos figurativos, desmitificación, metonimia.

**ABSTRACT:**

In this paper, we analyze the poetry collections *Historia natural* by José Watanabe and *Un reloj derramado en el desierto* by Alejandro Susti, based on the concept of ekphrasis, which involves an intertextual dialogue between painting and poetry. Our central hypothesis is that Watanabe and Susti use ekphrasis to demystify a repertoire of ideas and traditions institutionalized by the ruling classes. Both authors develop this demystification through certain figurative fields, such as metaphor, metonymy, and antithesis. For this study, we use Umberto Eco's (1985) concept of demystification and Stefano Arduini's (2000) category of figurative fields.

**Key words:** ekphrasis, poetry, figurative fields, demystification, metonymy.

**RÉSUMÉ:**

Nous analysons dans cet article les recueils *Historia natural*, de José Watanabe, et *Un reloj derramado en el desierto*, de Alejandro Susti, en partant du concept d'ekphrasis, qui suppose un dialogue intertextuel

entre peinture et poésie. Notre hypothèse centrale est que Watanabe et Susti démythifient, sur la base de l'ekphrasis, un répertoire d'idées et traditions institutionalisées par les classes dominantes. Les deux auteurs développent cette démythification en fonction de certains champs figuratifs, tels que le métaphore, la métonymie et l'antithèse. Nous reprenons pour cette étude le concept de démythification d'Umberto Eco (1985) et la catégorie de « champ figuratif » de Stefano Arduini (2000).

**Mots clés:** ekphrasis, poésie, champs figuratifs, démythification, métonymie.

Recibido: 29/09/2024    Aprobado: 14/05/2025    Publicado: 30/06/2025

## 1. Introducción

En el presente artículo, la ékfrasis se comprende como la representación poética (o escritural) del contenido de una pintura (Galí, 1999; Spitzer, 1962), pero no se trata de una representación fija, sino de una de carácter dúctil. En ese sentido, Charles Baudelaire (1868/1977), además de haber sido un destacado crítico y uno de los fundadores de la poesía moderna, se interesó en la ékfrasis, pues dedicó sugestivas páginas al comentario de obras de Richard Wagner, Eugène Delacroix, Edgar Allan Poe y otros autores. En un texto suyo de 1846, el poeta francés plantea que existen tres clases de crítica. La primera es la crítica fría y algebraica que busca explicarlo todo y que, tal como podemos interpretar según el contexto de la época, se puede adscribir al positivismo decimonónico. La segunda es la crítica poética, la cual se manifiesta en un poema que comenta un cuadro; es decir, la ékfrasis, un texto escrito en verso y centrado en un producto artístico visual (un lienzo o una acuarela, verbigracia):

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout

expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. (Baudelaire, 1846/s. f., p. 6)<sup>3</sup>

La tercera clase de crítica es la propiamente dicha, que debería ser apasionada y política porque le concierne ser dialógica al abrir el mayor número de horizontes y asumir de forma resuelta un punto de vista:

Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. (Baudelaire, 1846/s. f., p. 6)<sup>4</sup>

El propósito central de este artículo es explorar la écfrasis en la obra de dos poetas peruanos representativos de los años 70 y 80 del siglo xx: José Watanabe y Alejandro Sustí. De ellos hemos elegido, respectivamente, *Historia natural* (1994) y *Un reloj derramado en el desierto* (2022). Como se infiere de la lectura de los libros, Watanabe es un gran admirador de la obra de Francisco de Goya, George Segal y Edvard

---

3 «Yo creo, sinceramente, que la mejor crítica es la que resulta entretenida y poética; no esa otra fría y algebraica que, bajo el pretexto de explicarlo todo, no manifiesta ni odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; pero, como un bello cuadro es la naturaleza reflejada por un artista, la mejor crítica será ese mismo cuadro, reflejado por un espíritu inteligente y sensible. De modo que la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. Pero ese tipo de crítica está destinado a los libros de poesía y a los lectores poéticos».

4 «En lo que concierne a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, vale decir, para tener razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abra mayor número de horizontes».

Munch, mientras que Susti manifiesta predilección por las pinturas de Leonardo da Vinci, Henri Matisse, Oswaldo Guayasamín, entre otros. Sostenemos como tesis central que tanto Watanabe como Susti realizan una desmitificación de productos artísticos institucionalizados y de formas de pensamiento a través de la écfrasis y del empleo de ciertos campos figurativos. Para llevar a cabo el estudio, primero, precisamos los conceptos de *desmitificación* y de *campos figurativos*; luego, analizamos el papel de la écfrasis en *Historia natural*, y, al final, abordamos esta última en *Un reloj derramado en el desierto*.

## 2. La desmitificación y los campos figurativos

Ahora bien, vale recordar lo que significa y lo que entiende Umberto Eco (1985) por desmitificación:

En realidad, cuando se habla de desmitificación, con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado. (p. 249)

La desmitificación, entonces, implica una erosión y un cuestionamiento, desde diferentes ámbitos, respecto de aquello que se erige como lo hegemónico y rige cierto orden de cosas. Por ejemplo, podríamos afirmar que Baudelaire (1857/2016) desmitificó a París, la Ciudad Luz y centro de la modernidad y del progreso occidentales, al incorporar a una mujer pordiosera («A una mendiga pelirroja») y a una prostituta («A la que es demasiado alegre») como personajes en el universo representado en *Las flores del mal*. Asimismo, Rimbaud (1895/1991) desacralizó a la diosa Afrodita en «Venus Anadiomena», puesto que la caracteriza como una mujer grotesca e inestética que sale de una tina mostrando sus inarmónicas partes corporales.

También, es necesario explicar el concepto de campos figurativos desde el punto de vista de la retórica general textual (Arduini, 2000, 2004; Bottioli, 1993, 1997, 2013; García Berrio, 1989), la cual se opone a la planteada por el Grupo de Lieja: mientras que esta última se restringe solo a la *elocutio*, la retórica general textual propone analizar simultáneamente la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio*<sup>5</sup>. Por su lado, Stefano Arduini (2000) sostiene que los campos figurativos son un ámbito cognitivo en el que se sitúa un abanico de figuras retóricas. Sustentándose en la semántica cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson (1980/2003), el teórico italiano formula seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, repetición, elipsis y antítesis<sup>6</sup>.

En cada uno de estos campos figurativos se sitúa una variedad de mecanismos retóricos: (I) en la metáfora, están la alegoría, el símbolo, el símil, la personificación y la metáfora propiamente dicha; (II) en la metonimia, los procedimientos literarios que operan a partir de la relación de causa-efecto, efecto-causa, continente-contenido, lo concreto por lo abstracto, entre otros; (III) en la sinécdoque, todos los estilemas que actúan a partir del vínculo de parte-todo, todo-parte, género-especie, especie-género, etc.; (IV) en la repetición, la anáfora, la reduplicación o el polisíndeton, por ejemplo; (V) en la elipsis, la reticencia, el asíndeton, el silencio, el zeugma y demás recursos artísticos; (VI) en la antítesis, la ironía, el oxímoron y la antítesis propiamente dicha.

---

5 La *elocutio* tiene que ver con la idea del estilo y el empleo de las figuras retóricas en los textos literarios; la *dispositio*, con la estructura del discurso, y la *inventio*, con la cosmovisión que porta un texto. Así, por ejemplo, es pertinente abordar una metáfora en función de la estructura y la visión de mundo de un poema.

6 Para ampliar el filón teórico, ponemos de relieve el diálogo entre la poliacroasis —cuando un locutor se dirige a varios alocutarios— y dos campos figurativos: la sinécdoque y la antítesis. Gracias a ello, es posible hablar de una poliacroasis sinecdócica y otra antitética (ver Fernández y Zelaya, 2025).

### 3. *Historia natural*, de José Watanabe, y el procedimiento de la éfrasis

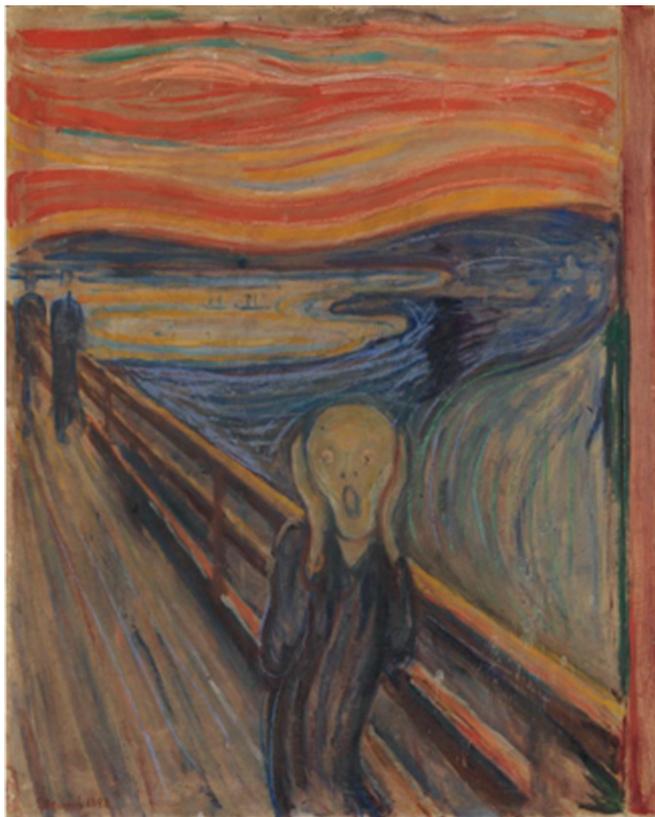
José Watanabe (1945-2007), poeta peruano de la denominada generación del 70 del siglo xx, practicó una lírica de raigambre conversacional que asimilaba el haiku como forma estrófica y que construía parábolas (por ejemplo, «Jardín japonés», donde el poeta concibe a la humilde piedra como un modelo ético) a través de anécdotas de carácter visual. *Historia natural* es uno de los poemarios más representativos del autor y está compuesto de cinco partes, la cuarta de ellas nombrada «Museo interior». Desde el título, en esta sección se manifiesta la primera desmitificación: el museo es un espacio público e institucionalizado, y significa el reconocimiento, por parte de la comunidad académica, de la valía indiscutible de una obra de arte (pintura, escultura o pieza arqueológica). Además, el museo constituye «un repertorio simbólico institucionalizado» (Eco, 1985, p. 249) y supone la construcción de una tradición y de una identidad colectivas. Así, Watanabe desmitifica la noción de «museo interior» en cuanto espacio público y cimenta su propia y personal iconografía; a su vez, edifica una identidad distinta desde otro lugar de enunciación. Vemos dicho proceso en «El grito (Edvard Munch)», poema que recrea el cuadro del pintor noruego que representa a una persona de rostro esquelético cubriéndose los oídos al escuchar un grito; en el cielo de esta pintura, se observan colores ondulantes como si el aspecto visual estuviera influido por el componente auditivo del grito. Analicemos el texto de Watanabe:

Bajo el puente de Chosica el río se embalsa 1  
y es de sangre,  
pero la sangre no me es creída.  
Los poetas hablan en lengua figurada, dicen  
y yo porfío: no es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo, 5  
en el agua que hace de espejo.



## Figura 1

### *El grito*<sup>7</sup>



*Nota.* *El grito* (1893), por Edvard Munch. Témpera y óleo pastel sobre cartón, 91 × 73.5 cm. Nasjonalmuseet, Oslo, Noruega (<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>).

Lo que más destaca en el poema es el fenómeno de contigüidad metonímica (Arduini, 2000): el nombre del célebre cuadro del artista noruego (precursor del expresionismo pictórico) es yuxtapuesto al lado

---

7 Se conservan cuatro versiones de este cuadro: dos óleos (1893 y 1910) y dos dibujos en pastel (1893 y 1895).

del nombre de Chosica (un modesto distrito de Lima). En ambas manifestaciones aparece un cielo rojizo. La vocación desmitificadora se evidencia, además, en la manera como Watanabe transmuta los elementos del cuadro en el poema: una mujer medita en torno al río de Heráclito y de Manrique; pero, de repente, irrumpe un río de sangre que fluye naturalmente y no es el evocado por ambos autores de tanto prestigio en la cultura occidental. Recordemos que, el 22 de enero de 1892, Munch escribió lo siguiente a propósito del cielo rojizo de *El grito*:

Estaba caminando por el sendero con dos amigos —el sol se estaba poniendo— y sentí un soplo de melancolía. De repente, el cielo se volvió rojo sangre; me detuve y me apoyé en la barandilla mortalmente cansado. Sobre el fiordo azul oscuro y la ciudad pendían unas nubes llameantes como la sangre. Mis amigos siguieron caminando, y yo me quedé allí temblando de ansiedad y sentí un grito grande, infinito, a través de la naturaleza. (citado en Lidón, 2017)

Asimismo, el poema de Watanabe puede dividirse en tres segmentos. El primero, que titulamos «La poesía como expresión de la lengua figurada», abarca desde el inicio hasta el verso 6. El segundo, que puede llevar por título «La mujer es verdadera y no de ficción», comprende desde el verso 7 hasta el verso 25. El tercero, que denominamos «El poeta frente al horror»<sup>8</sup>, está constituido por los dos últimos versos.

El locutor busca desmitificar la teoría de que el poeta usa el lenguaje connotativo. La idea de connotación ha sido defendida por lingüistas tan influyentes como Bloomfield (1933) o Martinet (1981), quienes plantean que esta se manifiesta en el lenguaje figurado, por ejemplo, el

---

8 Luis Fernando Chueca (2005) ha desarrollado una interpretación de «El grito (Edvard Munch)» asociando este discurso poético con la violencia política en el Perú de los años ochenta del siglo pasado. Valdivia (2005) ha señalado el carácter metapoético del mencionado poema. Nuestro análisis reconoce el aporte de los dos investigadores antes mencionados, pero transita por un camino diferente.

empleado por los poetas. Para Watanabe, la poesía no es manifestación del «reflejo del cielo crepuscular» (v. 5) a la manera de la poesía romántica<sup>9</sup>, sino una expresión que traduce directamente la condición humana, como el grito de la mujer. Así también lo indica Tania Favela Bustillo (2018), quien sostiene que los elementos de este poema se abren al sufrimiento humano de modo general en vez de quedar reducidos al ámbito de lo particular.

A su vez, desde el punto de vista de la retórica restringida a la *elocutio* (Fontanier, 1977), la poesía se asocia con el ornato a través del decir metafórico. El escritor laredino no está de acuerdo con dicha concepción preciosista y ornamental del arte: «Ella no está restringida a la lengua figurada» (v. 23). Según Watanabe, los poetas tienen que construir, sobre todo, seres verosímiles y apartarse de toda metafísica: «Ella es mujer verdadera. Por su flacura / no la sospechen metafísica» (vv. 11-12). En tal sentido, la poesía debería traducir el lado fisiológico del ser humano («Su flacura se debe a la fisiología del grito»; v. 13), pues es necesario asociar el arte con expresiones primigenias de sentimiento como el más espontáneo grito, manifestación ostensible de severa desesperación.

El texto termina con una reflexión metapoética. Los dos últimos versos hablan del silencio y del proceso de represión que supone la creación artística. Sin duda, el poeta anhela traducir el horror en palabras; pero las convenciones estéticas y sociales prohíben dicha expresión, de manera que el artista debe reprimir la directa manifestación de las emociones: «Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror / sólo me permito este poema silencioso» (vv. 26-27).

---

9 El motivo del crepúsculo aparece en poemarios románticos como *Albores y destellos*, de Carlos Augusto Salaverry, o neorrománticos como *Veinte poemas y una canción desesperada*, de Pablo Neruda.

La poética de Watanabe se hermana con la expresionista de César Vallejo. De forma pionera, Núñez (1938) afirma sin ambages: «La de Vallejo era así verdadera poesía expresionista [...]. Desdeñaba la palabra auditivamente agradable, para ofrendarnos las que taján, conmueven y definen» (p. 108). Por su parte, Paoli (1981) subraya que Vallejo «representa con singular potencia expresiva [...] la sensación física del dolor en toda su violencia» (p. 24).

En suma, «El grito (Edvard Munch)» desmitifica el concepto de connotación de enorme prestigio en la lingüística contemporánea a la par que cuestiona la concepción ornamental del arte para poner de relieve que la poesía debería traducir la fisiología de las expresiones emotivas del ser humano. Sin embargo, las convenciones sociales y culturales hacen que el locutor asuma su estilo como sinónimo de represión y configure un poema que esté al borde del silencio o de la página en blanco al estilo mallarmeano, hecho que evidencia una reflexión sobre las limitaciones del lenguaje poético para traducir la experiencia humana.

Desde otra perspectiva, «La gallina ciega (Goya)» es un texto desmitificador como «El grito (Edvard Munch)». Leamos a continuación:

Mueves el pie en el gozne del tobillo	1
como llevan la música los tímidos, y luego llamado	
entras a jugar sin mucha intención a la gallina ciega.	
Y así errático, así torpe	5
oyes las voces de los corrillos, imaginas la cadencia plúmbea de los potitos en pera.	
Las voces son muy verbales, pero entre ellas debes recoger una que te releve.	
Esta casa no es tu demagógica y polvorienta plazuela	10

donde rápidamente cambiabas tu rol  
con otro chiquillo humilde  
que no ha venido.

Estas que oyes son tus nuevas voces. Pudieron ser  
para tu previsible resentimiento, pero no. 15

El agnóstico que te confía su deseo de creer en Dios,  
la descasada que parece vulnerable como chivita en pampa,  
el ortodoxo y el que reconsidera las cosas, todos  
son honestos  
a su manera. 20

No son para tu resentimiento, pero tampoco para tu entusiasmo.  
Continúa con ese ánimo. Así  
siempre podrás, como otras veces, dejar la ronda,  
siempre podrás hacerles con los dedos una figura obscena  
y largarte. 25

(Watanabe, 2008, p. 175)

El texto de Watanabe, inspirado en el cuadro de Goya de 1788, puede escindirse en tres segmentos. El primero, que titulamos «El alocutario representado y el juego de la gallina ciega», comprende desde el inicio hasta el verso 9. El segundo, que puede llevar por título «La condición social del alocutario y el papel del resentimiento», abarca desde el verso 10 hasta el verso 21. El tercero, que denominamos «El abandono de la ronda y la figura obscena», está conformado por los cuatro últimos versos.

A nivel formal, resulta interesante que el locutor se dirija a un «tú» explícito (alocutario representado), lo cual permitiría afirmar que existe una intención, por parte del autor, de involucrar directamente a quien lee el poema en la lógica de un juego (en este caso, el de la gallina ciega) que se va tornando como una suerte de alusión a la propia existencia o a la vida misma. Ello se produce casi como si se nos invitara a formar parte de la

dinámica que expresa el texto. Además, resulta interesante lo que dice Gudrun Maurer (2020) sobre lo que se representa en el cuadro de Goya:

Este juego, cuya tradición se remonta a la antigüedad, era en el siglo XVIII de una carga erótica y muy de moda en la aristocracia. En él, un jugador con los ojos vendados intentaba alcanzar a uno de sus compañeros, preferentemente del otro sexo. Este, una vez captado, quedaba fuera del juego o tenía que cumplir las peticiones del «ciego», que podían ser bastante frívolas. (p. 67)

A nivel temático, el componente lúdico es evidente y el locutor está hablándole a un «tú» masculino (esto se comprueba en términos como «llamado» o «errático»). Si bien el poema de Watanabe toma como punto de partida el cuadro de Goya, en cierto momento el texto comienza a adquirir otros sentidos. Por ejemplo, en la ronda lúdica participan el agnóstico, la descasada y el ortodoxo, todos ellos personajes particulares. El agnóstico (influido por el enciclopedismo del Siglo de las Luces y su cuestionamiento de las creencias religiosas) se opone al ortodoxo, que sigue al pie de letra el dogma. Hay un tercer personaje que reconsidera las cosas y manifiesta el espíritu crítico de la Ilustración. A ello se agrega la descasada, quien, por no tener un matrimonio (institución patriarcal en el siglo XVIII), se encuentra vulnerable en un orden androcéntrico. En ese momento se produce la desmitificación del juego de la gallina ciega tan propio de la aristocracia del siglo XVIII; es decir, se lo desmitifica transformándolo en una reflexión juiciosa y seria sobre la vida. Aquí se observa también el campo figurativo de la antítesis (Arduini, 2000) a través del mecanismo de oposiciones.

El locutor, en cierto sentido, habla de un juego común y corriente; sin embargo, el quiebre aparece en las siguientes líneas: «Esta casa no es tu demagógica y polvorienta plazuela / donde rápidamente cambiabas tu rol / con otro chiquillo humilde / que no ha venido» (vv. 10-13). En este caso se marca un «antes» y un «ahora», y quizá sea cuando el juego

se despoja del componente lúdico y deviene una proyección que revela el tono grave de la vida adulta.

En síntesis, el hecho de estar presente en el juego (o participar de él) implica transitar el camino de la vida que abarca desde la juventud hasta la adultez. Y dicho cambio (o, más bien, dislocación temporal y espacial) supone otros componentes, de ahí que aparezcan personajes que resultan atípicos, si recordamos lo dicho por Maurer (2020). No obstante, el locutor reconoce que este «tú» posee la capacidad de salir de este juego o de esquivarlo de forma positiva. En todo caso, ¿qué supondría salir de la ronda, hacer el gesto obscuro y largarse? Significa cuestionar el predominio de la clase aristocrática y regresar a la «polvorienta plazuela» para jugar con los muchachos humildes del pueblo; esto es, retornar a los orígenes construyendo una identidad cultural propia.

## Figura 2

### *La gallina ciega*



*Nota.* *La gallina ciega* (1788), por Francisco de Goya. Óleo sobre lienzo, 269 × 350 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/a490da25-de17-4936-8f29-3cb418ae6e0b>).

#### 4. *Un reloj derramado en el desierto*, de Alejandro Sustí, y la écfrasis

Alejandro Sustí (Lima, 1959) ha publicado *Un reloj derramado en el desierto*, libro de 29 poemas que podríamos dividir en tres secciones: la primera contiene dos textos de apertura circunscritos a un espacio hegemónico («Visita al museo») y a la manifestación artística en cuanto tal («La pintura»); la segunda, 24 textos ecfrásticos que dialogan con pintores y pintoras de la historia del arte occidental, y la tercera, tres poemas que apelan a la obra de tres artistas latinoamericanos. Además, el libro puede leerse como si fuera un museo por el cual el lector-espectador transita a lo largo de las páginas; en ese sentido, los dos textos iniciales supondrían una puerta de acceso al poemario-museo, mientras que los 27 restantes funcionarían de poemas-cuadros ordenados cronológicamente, tal como se encuentra —la mayoría de las veces— en un museo.

Sobre el poemario, la crítica se ha detenido en él de forma exploratoria. Por ejemplo, Jaime Cabrera (citado en Lee Por Gusto, 2022) destaca el tiempo y la écfrasis como elementos importantes que se entretajan en el libro; desde otro ángulo, Javier Agreda (2022) señala el componente histórico que permea a los poemas, lo que implica un conocimiento previo de parte del lector<sup>10</sup>; por otra parte, Camilo Fernández (2023) advierte una dinámica intertextual (entre el lienzo y el poema), el sustrato desmitificador en torno a ciertos personajes hegemónicos (sobre todo en «Olympia») y la écfrasis. Sin perder de vista lo anterior, analizamos «Gioconda» y «Paisaje infinito de la costa del Perú», el primer y el último poema (respectivamente) que remiten a una obra plástica en el libro.

---

10 Este conocimiento previo posee aires de familia con uno de los componentes del llamado *motor metafórico* y que tiene que ver con la activación del múltiple repertorio del lector (véase Fernández-Cozman, 2022).

Mientras que el primer poema privilegia el empleo de la metáfora orientacional, hecho que dialoga con el cuadro de Da Vinci inscrito en el Renacimiento y pintado a la luz de parámetros matemáticos bastante concretos y definidos, el segundo poema apela a una dilución de las fronteras espaciales y ontológicas mediante procesos de contigüidad con ciertas entidades naturales. En efecto, sostenemos que, si «Gioconda» se construye bajo lo que sería una especie de trazo *científico* (en el que prima lo objetivo), «Paisaje infinito de la costa del Perú» lo hace por medio de un trazo *sensible* (en el que se realza lo subjetivo)<sup>11</sup>. Esta idea se obtiene a partir de cada poema y de los recursos estilísticos que vertebran la visión y el ordenamiento del mundo.

Para explicar las diferencias entre dichos trazos en el ámbito literario, debemos tener en cuenta, cuando menos, la voz, el cuerpo y la afectividad. Por trazo científico nos referimos a aquel que recurre a una voz impersonal, casi como un observador que funge de sujeto objetivo e imparcial frente a una determinada situación; en un poema, se trata del locutor no personaje<sup>12</sup> que se limita a la descripción y a la narración vaciadas muchas veces de una carga subjetiva. Con respecto al cuerpo, y porque no hay una injerencia material-espacial del locutor, prima el

---

11 Con el término *trazo*, la intención es incluir al cuadro y al poema, pues ambos están compuestos, entre otros elementos, de gráficos, siluetas y líneas iniciales; sin embargo, es necesario indicar que nuestro análisis gira en torno al poema, lo cual no implica desligar a la pintura, que es su punto de partida. Además, aclaramos que no hemos pretendido reforzar una dicotomía —inútil, por cierto— entre objetivo y subjetivo, sino reconocer que existe una gradiente de objetividad o de subjetividad, según sea el caso, que se desprende de cada texto. Sobre la idea de lo científico y lo sensible, véase Henry (2000/2001, pp. 117-136).

12 El locutor es la voz que aparece en el poema y el alocutario es a quien se dirige. El primero puede ser personaje o no personaje, y el segundo puede estar representado o no. Nos interesan dos casos: la presencia de un locutor no personaje y de un alocutario no representado (descripción o narración impersonal), y la de un locutor personaje y un alocutario representado (diálogo en potencia). Véase Fernández-Cozman (2021).

componente visual, es decir, el ojo humano en cuanto órgano del hegemónico sentido de la vista; asimismo, se privilegian las formas corporales antrópicas. Por último, la afectividad —en términos de afectación— está reducida al mínimo, pues dicho trazo se articula por una verticalidad ontológica que concibe que solo el ser humano (sujeto) puede afectar al mundo (objeto «pasivo» y «silente»).

Por trazo sensible, en cambio, entendemos a aquel que apela a una voz que explicita su subjetividad por medio del pronombre personal «yo»<sup>13</sup> (incluso el «nosotros»), vale decir, un locutor personaje que puede (o no) dirigirse a un alocutario y que permite una participación directa (o que se involucra) en lo manifestado por el poema. En cuanto al cuerpo, sostenemos que el sentido de la vista pierde la jerarquía otorgada por Occidente y se destacan, más bien, las demás partes sensibles (la piel [lo táctil], la nariz [lo olfativo], las vísceras, los genitales, etc.); a su vez, las formas humanas se diluyen y se adopta una multiplicidad de existencias (animales, vegetales, minerales, etc.). Por su lado, la afectividad cuestiona los ejercicios verticales e indica que participamos de una horizontalidad ontológica, pues afectamos al mundo y también somos afectados por este.

Dicho lo anterior, leamos a continuación «Gioconda»:

*La pittura è cosa mentale.*

L. da Vinci

Detrás de ella

1

las altas montañas

el lago llano

y el tiempo inmemorial del caos

---

13 Según Émile Benveniste (1966/1997), «los pronombres personales son el primer punto de apoyo para este salir a luz de la subjetividad en el lenguaje» (p. 183).

Detrás de ella	5
el puente diminuto tendido sobre el Arno y la solitaria ausencia de lo humano	
Francesco su esposo	
—el burgués florentino—	10
jamás habría aceptado el escándalo: la sonrisa insinuante	
las cejas depiladas (como solo lo hacían las prostitutas)	
y eso el maestro bien lo sabía	15
Jamás ese retrato con aquel paisaje ominoso que en nada semejaba la belleza de su esposa	
la luminosa sed de su mirada	
y la caricia de sus manos sobre el cabello de sus hijos	20
El maestro huyó hacia el norte llevándose el rostro de su amada —pensó el florentino—	
pero allí	25
tras la sonrisa	
perduró el mapa inmemorial de la Toscana el lago Trasimeno y las ciénagas que algún día inundaron el valle del Arno:	
el mapa del tiempo	30
eterno como el trazo del maestro	

que hizo posible la fugaz belleza  
de la esposa de Francesco  
(Susti, 2022, pp. 16-17)

En principio, es importante el epígrafe que acompaña al poema, ya que pone de relieve el aspecto mental (entiéndase matemático, exacto o científico) de la pintura, idea que Leonardo da Vinci desarrolla en su *Trattato della pittura* (1651/1817) para reposicionar y reafirmar dicha manifestación artística frente a las demás (la poesía, la escultura o la música, por ejemplo). Asimismo, se observa que el poema posee cinco estrofas, de las cuales es posible detectar dos secciones: una que titulamos «La descripción del cuadro» (vv. 1-15) y que nos muestra cómo están dispuestos los elementos en el cuadro de Da Vinci, esto es, como si un ojo (el del locutor impersonal) diera cuenta de ello; y otra que rotulamos «La imparcialidad del locutor» (vv. 16-33) y que abarca las estrofas restantes desarrolladas en clave narrativa.

Dijimos que «Gioconda» es un poema alineado a lo que corresponde un trazo científico, lo cual va en consonancia con la época renacentista en la que se dibuja y pinta el cuadro homónimo. Dicho trazo se aprecia en los siguientes elementos que explicamos a continuación. En primer lugar, la voz del poema es un locutor no personaje que no se dirige a un alocutario representado, por lo cual el texto adquiere un tono impersonal que va de lo descriptivo hacia lo narrativo. El aspecto descriptivo se corrobora en las dos primeras estrofas (vv. 1-8) a raíz de la presencia de la preposición *detrás*, lo cual implica una metáfora orientacional que coloca como centro de referencia al personaje femenino del cuadro: la Gioconda. Analicemos las estrofas que vertebran este primer apartado del poema, pero teniendo en cuenta la obra de Da Vinci:

### Figura 3

#### *La Gioconda*



*Nota.* *La Gioconda* (ca. 1503-1519), por Leonardo da Vinci. Óleo sobre tabla de álamo, 77 × 53 cm. Museo del Louvre, París, Francia (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066723>).

Los cuatro versos iniciales nos sitúan frente a una imagen femenina sentada en un plano tres cuartos que ocupa gran parte de las dimensiones de la madera. Es más, el poema refuerza esta idea cuando implícitamente el locutor no personaje afirma que delante se ubica la Gioconda, mientras que detrás están las entidades naturales, como las altas montañas y el lago, y también el caos. Tal disposición supone una primacía del componente humano: a pesar de la altitud de las montañas, de la extensión del lago o de la inconmensurabilidad del caos, la Gioconda aparece en una posición privilegiada si se la compara con los demás cuerpos situados al fondo. O, si se quiere, el poema está describiendo, de modo impersonal —como un ojo «objetivo» que no se involucra—, la separación de dos regímenes de

existencia que difícilmente tienden a unirse, a saber: el humano y el natural (o todo aquello que escapa al *ánthrōpos*).

En la estrofa siguiente (vv. 5-8), el poema mantiene el carácter descriptivo y se fortalece la orientación delante/detrás. Nuevamente, el locutor enfatiza en la posición que ocupa el personaje femenino (nominalizado con el pronombre *ella*) en la pintura, aunque ahora respecto de otras entidades, como el puente de piedra y el río Arno. Es interesante que no solo se haga hincapié en la difuminación con que se observan la cadena de elevaciones y el «puente diminuto», sino también en que detrás de la mujer no exista más que «la solitaria ausencia / de lo humano»<sup>14</sup>. En otras palabras, la metáfora orientacional delante/detrás nos permite sostener lo siguiente: mientras que delante y en un lugar central en términos espaciales está lo humano traducido en la Gioconda, detrás, casi como cuerpos marginales y decorativos, se ubican los demás elementos, como la montaña, el lago, el puente (la piedra) y el río.

Luego, la estrofa inmediata (vv. 9-15) supone la última parte descriptiva en la que el poema dialoga con el cuadro (aunque posee un aliento prosístico); es importante destacar que en ella el locutor manifiesta su impersonalidad y la distancia que toma para hablar de la pintura. En efecto, esto se comprueba con dos estrategias que sintonizan más con lo narrativo que con lo poético: (i) las rayas que permiten insertar un dato (la posición social de Francesco) y (ii) los paréntesis que, en este caso, son empleados para generar la impresión de decirle algo al lector en voz baja (repárese en el escándalo indicado por el locutor). En ese sentido, insinuar, al menos en el poema, que existe una relación entre la mujer representada y una prostituta implica también

---

14 Sobre los cuerpos que están más o menos próximos en un dibujo o una pintura, Leonardo da Vinci (1651/1827) asevera que «entre las partes de los cuerpos que se apartan de la vista, las primeras que se confunden son las de menos tamaño [...]. Por esto no debe el Pintor concluir demasiado las partes pequeñas de aquellos objetos que están muy remotos» (p. 137).

cierta desmitificación de los postulados de la pintura renacentista, debido a que esta transita, entre otras, por temáticas sacras y suele apelar a patrones de la Antigüedad.

En la estrofa que sigue (vv. 16-21), el locutor habla sobre la belleza de la mujer al enfatizar en su mirada y en sus manos, las cuales, en el cuadro, se destacan por el color cálido y por el manejo de la luz empleados por Da Vinci respecto de los otros elementos. Sin duda, en el texto hay una operación sinecdótica (la parte en vez del todo) en función del cuerpo de la mujer: de las cejas se dice que están depiladas al modo de una prostituta; de la mirada, que irradia cierta luminosidad; las manos, en cambio, son asociadas con el afecto y la maternidad. Al respecto, en el poema hay una tensión entre el retrato de Gioconda y el modo en que la percibe su esposo (Francesco, el burgués florentino), pues este considera que, en vez de un homenaje —como cuenta la historia del arte—, constituye una afrenta de la que el pintor (el maestro) sale bien librado al huir del territorio toscano.

Ahora bien, el segundo gran tramo, que titulamos «La imparcialidad del locutor» (vv. 22-33), por su parte, refuerza la idea del trazo científico —es decir, aquel que posee una mayor carga de objetividad que de subjetividad—; esta situación se evidencia en el poema de Susti y dialoga fructíferamente con la pintura renacentista de Da Vinci. A diferencia de las estrofas anteriores, que apelan más a una secuencia de imágenes sin el afán de contar nada, en este caso resulta clave la cantidad de verbos conjugados (como *huyó*, *llevándose pensó*, *perduró*, *inundaron* e *hizo*), los cuales permiten hilar *ideas* o *hechos*. Y de esto se desprende que hay una presencia fuerte del tono narrativo-objetivo: el locutor impersonal, aunque sabe lo que sucede y lo que piensan los personajes, no se involucra y solo racionaliza la historia<sup>15</sup>.

---

15 En una entrevista, Alejandro Susti dice un dato importante sobre el poema en prosa: «El discurso de la prosa es un discurso más... lógico, racional. Las ideas se van encadenando de una manera —digamos— consecuente, coherente» (Lee Por Gusto, 2022,

Entonces, este apartado deviene puramente objetivo, dado que se nos informa sobre una serie de acontecimientos por los que atraviesa el maestro y que, además, se desprenden de lo que *piensa* Francesco, el esposo<sup>16</sup>. Inclusive, tras la descripción de la pintura por parte del locutor no personaje, se narra una historia que no forma parte del cuadro, esto es, una información adicional. Dicha inserción de datos es importante no tanto porque así lo refiere el autor cuando dice «he regresado una y otra vez a ellas [las pinturas], pero no solamente con la mirada, sino a través de libros e investigaciones que me han hablado sobre estas pinturas» (Lee Por Gusto, 2022, 00:06:53), sino porque implica una dinámica de la práctica ecfrástica. Sobre esto último, es pertinente traer a colación lo siguiente:

O bien al texto de la écfrasis se incorpora un *relato explicativo que permanece periférico, exterior a la imagen comentada* [énfasis añadido], de tal forma que acaba mostrando únicamente lo que precede o lo que sigue al instante elegido para representar una historia, o *elementos que están al margen* [énfasis añadido] del lugar y *de los objetos representados* [énfasis añadido]. La écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye. (Riffaterre, 1994/2000, pp. 163-164)

Por tanto, si bien la historia que el locutor incluye implica un discurso lateral con respecto a la pintura, no sucede lo mismo para el poema, debido a que lo narrado forma parte del texto y de la recreación

---

00:19:45). El poemario presenta cuatro poemas en prosa con un fuerte sustrato narrativo, aunque también hay otros textos en los que la primera persona se suprime y se opta por el impersonal.

16 Al respecto, es sintomático el verso 24 («—pensó el florentino—») porque utiliza las rayas para que sea el locutor quien aparezca en el poema, pero siempre desde un plano impersonal. Es más, cabría agregar que el locutor funge de una suerte de narrador heterodiegético omnisciente.

(o ficcionalización) que este hace de la manifestación visual<sup>17</sup>. A su vez, el escritor peruano nos dice que «los poemas no son exclusivamente sobre lo que ven nuestros ojos, sino sobre lo que no ven, y lo que no ven nuestros ojos son las historias que están detrás de las pinturas» (Camino a Babel, 2022, 00:46:15), lo cual se conecta con la idea de Riffaterre sobre la écfrasis. En tal sentido, no estamos ante una reproducción fija de lo visual en lo textual, sino de un procedimiento elástico en el que el poema adquiere otros ribetes que exceden al cuadro, sobre todo si tenemos en cuenta que «la pintura ha sido el estímulo, el gatillo» (Lee Por Gusto, 2022, 00:40:05).

En resumen, sostenemos que «Gioconda» muestra cómo el trazo científico, evidente en el cuadro, se extrapola también en el poema. Esto se comprueba (i) al emplear una voz o un locutor impersonal que solo informa lo que observa y lo que sabe de manera objetiva; (ii) al apelar a una metáfora orientacional (delante/detrás) que organiza el espacio textual y que otorga preponderancia al componente humano —rasgo del antropocentrismo renacentista— frente a las entidades no humanas (el río, el lago, las montañas o el puente de piedra); (iii) al recurrir a verbos conjugados, pues estos permiten reforzar la narración de acontecimientos, hecho que diluye el registro poético. A todo ello, el epígrafe agrega una capa de sentido a este trazo científico: «La pittura è cosa mentale [La pintura es asunto/cosa mental]»<sup>18</sup>. Así como Da Vinci le dio a la pintura

---

17 Por su parte, Alejandro Sustí sostiene que se trata de una traducción: «Es como si tú estuvieras entrando en diálogo con otro código —el código, digamos, pictórico—, pero hay que *traducirlo a las palabras* [énfasis añadido]» (Lee Por Gusto, 2022, 00:17:52).

18 En su *Trattato della pittura*, Leonardo da Vinci (1651/1817) indica lo siguiente: «Se tu dirai le scienze non meccaniche sono le mentali, io dirò che la pittura è mentale [Si dices que las ciencias no mecánicas son mentales, diré que la pintura es mental]» (p. 29). En esta breve afirmación, el autor pretende reposicionar a la pintura que había sido relegada a un arte manual (léase mecánico), motivo por el que su interlocutor es el

este rango científico-racional, el poema se contagia de este aliento a raíz de lo señalado y porque prima el ojo como órgano central.

Desde otro ángulo, «Paisaje infinito de la costa del Perú», texto que cierra el poemario, pone de relieve otros elementos que friccionan con los expuestos en «Gioconda» y que sintonizan con el trazo sensible (mayor grado de subjetividad). Leamos el poema:

Arena tersa 1  
fundida en el desierto

tensada por el viento  
por tu piel el barro acomodó sus brazos  
y levantó la geométrica distancia 5  
de la ciudadela

Paisaje infinito de la costa  
mapa de la espuma que separa reinos  
y el hondo cuarzo que florece  
bajo el mar de la fosforescencia: 10  
yo nací bajo tu signo  
cubrí los restos de tu raza antigua  
y dejé la huella que borró más tarde  
el desierto

No soy sino el grano que el viento 15  
arrastra hacia el olvido  
una lagartija que se escurre  
entre los huesos insepultos  
de los que algún día llevaron puesto  
el blando traje de la carne 20

(Susti, 2022, p. 61)

---

músico, a quien llama irónicamente «scrittore delle scienze [escritor de las ciencias]» (1651/1817, p. 28).

El texto está dividido en tres estrofas, que hemos convenido rotularlas (solo de forma operativa): a la estrofa inicial (vv. 1-6), «La agencia de la arena»; a la segunda (vv. 7-14), «El locutor y el paisaje»; a la estrofa final (vv. 15-20), «Contigüidades». Al igual que en el análisis anterior, «Paisaje infinito de la costa del Perú» es un poema ecfástico que dialoga con una breve parte —en realidad, se trata de una serie matérica— de la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson, la cual está inspirada en el paraje natural de la costa peruana<sup>19</sup>. Dicho esto, en el presente apartado demostramos que el poema de Sustí grafica un trazo sensible ligado a lo corporal y en el que se advierte, gracias a procedimientos metonímicos, una dilución de las fronteras y un trasvase entre entidades humanas y naturales.

En principio, resulta innegable que estamos ante lo que sería una especie de diálogo en potencia porque el locutor «se convierte en un personaje (el “yo”) que habla con el paisaje (el “tú”)» (Fernández-Cozman, 2023, párr. 6), situación que se corrobora en las dos últimas estrofas. Además, la presencia de la marca deíctica del «yo» personifica (léase subjetiviza) a la voz del poema, e incluso el texto puede leerse como si fuese la proyección de un Eielson ficcionalizado que hace las veces de locutor, tal como sucede con otros poemas en los cuales se explicita la primera persona singular, lo que permite una participación directa. En ese orden, es necesario aclarar que, cuando nos referimos a la subjetividad, no solo se trata de la emergencia del sujeto (o persona) en el enunciado, sino también de una sensibilidad o de una sensorialidad de carácter fenomenológico.

---

19 Según la investigadora Mariana de Jesús Rodríguez Barreno (2021), esta serie eielsoniana «se organiza en dos etapas: una primera entre 1958-1962 y otra entre 1976-1977» (p. 156). Para efectos de nuestro análisis, y a raíz de la fecha que acompaña al poema de Sustí, el texto ecfástico se remite a la segunda serie.

Ahora bien, en la primera estrofa (vv. 1-6), a pesar de que se manifiesta un locutor no personaje —vale decir, una descripción que podría ser objetiva (como sucedía en «Gioconda») —, aparece una singular figura: la arena. Esta entidad minúscula forma parte del paisaje costero del Perú, y en el poema se reconoce una intención de hacerla interactuar y de agenciarla con otros elementos naturales, como el propio desierto (en la que se funde) o el viento (en la que se tensa). En el cuarto verso, el locutor advierte una carnosidad en la arena que, junto con otros elementos naturales, deviene en barro («por tu piel el barro acomodó sus brazos»), el cual, a su vez, no es más que la materia prima que le sirvió a los habitantes prehispánicos para construir las primeras ciudades de la costa peruana (por ejemplo, Caral en Lima o Chan Chan en La Libertad).

También es cardinal no perder de vista que esta arena, en primera instancia, posee una piel y, luego, cuando es barro (lo cual no implica que deja de ser arena), presenta un brazo. Es decir, este elemento natural y minúsculo del paisaje de la costa peruana se personifica y reemplaza al «yo» humano explícito que después aparecerá en el poema. Sin embargo, resulta importante subrayar que este locutor no personaje de la estrofa inicial no instauration divisiones, como sí lo hacía el de «Gioconda»; por el contrario, crea junturas y asociaciones sin que la entidad central (la arena) desaparezca u ocupe un lugar lateral en el texto. Así, el locutor esboza un trazo sensible al ocuparse de un cuerpo no humano cargado de sensorialidad y no solo como un bloque que funge de paisaje antivitual (elemento exornativo).

En la siguiente estrofa, «El locutor y el paisaje» (vv. 7-14), la voz del poema aparece en primera persona y se dirige al paraje costero mediante una definición: «Mapa de la espuma que separa reinos». Hay una especie de quiebre entre dos reinos —quizá el marino y el terrestre—; no obstante, si contrasta con el cuadro de Eielson (ver Figura 4), sería una

indistinción de ambos espacios, pues la espuma está en una zona liminal que grafica el desdibujamiento y la porosidad. Si bien, para Susti, los poemas «no son [solo] descripciones de las pinturas» (RCR Perú, 2022, 00:01:45), no podemos omitir su diálogo con el cuadro; inclusive en este último no se invita al espectador a adoptar una perspectiva tradicional (vista frontal), sino una perspectiva de planta o desde arriba, la cual supone una percepción de estratos que, pese a estar en distintos planos, en la pintura parecieran (con)fundirse.

#### **Figura 4**

*Paisaje infinito de la costa del Perú*



*Nota.* *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1977), por Jorge Eduardo Eielson. Pájaro, cemento y acrílico sobre tela, 1977, 80 × 130 cm. Colección privada, Lima. De *Fragmentos de un «territorio amado» la serie Paisaje infinito de la costa del Perú (1958–1977) de Jorge Eduardo Eielson*, por M. Rodríguez Barreno, 2021, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 140 (<http://hdl.handle.net/20.500.12404/20942>).

Del poema reparamos en la idea del estrato como un cuerpo que gana profundidad, de ahí la relevancia de vocablos como *hondo*, *bajo* —que aparece dos veces—, *cubrí* y *huella*. Es más, cada uno está asociado con elementos que aluden a la vida y a la muerte, aunque no con esa tajante separación. Así, primero existe una suerte de brote («y el hondo cuarzo que florece / bajo el mar de la fosforescencia / yo nací bajo tu signo»); esta emergencia vital se traduce en cómo el término espacial *hondo* se vincula con el florecimiento y el término espacial *bajo*, con la luminosidad y el nacimiento. Además, al ser palabras que implican al espacio, se despliega una metáfora orientacional que desmitifica la perspectiva hegemónica occidental («arriba es lo bueno/lo positivo») y plantea a la profundidad como un espacio germinativo.

Segundo, lo mortuorio implica otros ejercicios que continúan apelando a la profundidad, como cuando el locutor dice «cubrí los restos de tu raza antigua / y dejé la huella que borró más tarde / el desierto». Tanto *restos* como *huella* aluden a un pasado que está debajo; sin embargo, aun cuando ambos se hallen cubiertos o la huella se encuentre borrada, se trata de un pasado que mantiene cierta continuidad. Cabe mencionar que el «borrar» no conlleva a una supresión, sino a un ocultamiento que el cuadro de Eielson también pareciera sugerir. A su vez, en estos versos, el locutor personaje se dirige al paisaje como si buscara una intención comunicativa de respuesta recurriendo a lo sensorial (sobre todo al cuerpo). Por último, encontramos a la muerte en una metonimia: *restos* en vez de *cadáveres*<sup>20</sup>.

---

20 En dos fragmentos del poema, vida y muerte serían continuidades de lo viviente: «Cubrí los restos de tu raza antigua / y dejé la huella que borró más tarde / el desierto» y «una lagartija que se escurre / entre los huesos insepultos». En ambos casos, aparece un cuerpo vivo (el locutor y el locutor-lagartija, respectivamente) que interactúa con materia concebida como inorgánica («restos» y «huesos»). En todo caso, a partir de la lectura del poema, hay una sospecha que parte de una metáfora orientacional (arriba/abajo): ¿realmente arriba está lo vivo y abajo lo muerto?

La última estrofa, «Contigüidades» (vv. 15-20), recurre a la metonimia para indicar los vasos comunicantes entre distintos regímenes de existencia (humano-mineral-animal). Tal como indicamos, Sustí presenta un texto ecfrástico que toma elementos del cuadro de Eielson y los poetiza agregándoles otros ribetes semánticos. Esto, sin duda, se relaciona con el trazo sensible del poema toda vez que relleva la materialidad del personaje (que no existe de forma verbal en el caso de Eielson) o, mejor dicho, el involucramiento total del locutor con el espacio natural. En tal sentido, si en la estrofa anterior es una figura antropomórfica la que le habla al desierto, en el apartado «Contigüidades» esta se va diluyendo —que no significa desaparecer— hacia otras corporalidades que exceden las formas humanas. Al respecto, el locutor se autopercebe grano (de arena) y lagartija.

Aunque esta supuesta identidad que el locutor asume podría tomarse como un recurso metafórico, arriesgamos la lectura y proponemos que se trata de un procedimiento metonímico que le faculta al personaje un deslizamiento por distintos órdenes ontológicos que se tornan permeables y lábiles. Es decir, este locutor en primera persona pone en jaque el principio de identidad («A» es «A», no puede ser «B» o «C») y plantea flujos que desmitifican la concepción rígida y antropocéntrica del mundo; por ello, afirma: «No soy sino el grano [...] / una lagartija que se escurre». Aquí, entonces, lo que observamos es un personaje que hace cuerpo con otras entidades sensibles; en efecto, un locutor-grano y un locutor-lagartija que se inmiscuyen en un territorio donde cohabitan con huesos que sobresalen de la arena y que estuvieron borrados (léase invisibilizados) por un tiempo.

De este modo, evidenciamos la écfrasis al contrastar el poema y el cuadro. En la obra de Eielson (ver Figura 4) se aprecia un resto óseo ubicado estratégica y sintomáticamente en una zona intersticial entre aquellos dos espacios «separados» por lo que sería la espuma blanca del

mar; además, como indicamos, es un cuadro que invita a asumir una visión desde arriba, en la que los espacios —por más que se identifiquen con colores— tienden a una suerte de indistinción gracias a la perspectiva y a la espuma. Por ello, en un comentario sobre la serie matérica de Eielson, titulada homónimamente como el poema de Susti, se indica que «[estos cuadros] parecen *confundir* [énfasis añadido] los límites entre mar, tierra y cielo» (Lerner, 2018, p. 103); asimismo, «la representación recoge no solo la abstracción de una porción de la costa, sino también la *sublimación afectiva* [énfasis añadido] del territorio» (Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 2021, 00:11:50).

Invertimos el orden y señalamos que la proyección afectiva y la confusión —rasgos que un sector de la crítica de arte señala sobre la serie— se advierten en el poema de forma particular y refuerzan el trazo sensible. La primera, por ejemplo, se relaciona con la capacidad sensorial que recae en el cuerpo, pues, más que una proyección (de una entidad sobre otra), el texto propone un trasvase bidireccional que afecta tanto al cuerpo del locutor como al de la naturaleza (la arena y la lagartija). La segunda, en cambio, tiene que ver con los desplazamientos metonímicos luego de que el cuerpo ha sido afectado, y ello se traduce en la proximidad hacia diferentes existencias: el locutor-arena (sustrato mineral) y el locutor-lagartija (sustrato animal). En otras palabras, «Paisaje infinito de la costa del Perú» estaría ampliando lo perceptivo a otros regímenes que escapan al *ánthrōpos*.

Así, si en «Gioconda» el ser humano era el centro de la pintura, lo cual se comprende porque el poema guarda coherencia con en el cuadro de Da Vinci —en el que además la forma antrópica y las naturales se encuentran bien delimitadas ontológica como espacialmente (aquella delante y estas detrás)—, en el texto que ahora analizamos, la naturaleza —espacio del que también forma parte el ser humano— ocupa el lugar cardinal, de ahí que no resulte extraño que el locutor se aproxime a

otros patrones sensitivos. Esto es posible gracias a un rasgo que no debe omitirse, a saber: mientras que en el primer poema se recurre a un locutor no personaje que describe el cuadro y narra una serie de hechos en clave histórica e impersonal, en el segundo poema se despliega la presencia de un locutor personaje en primera persona que muestra su subjetividad.

En síntesis, «Paisaje infinito de la costa del Perú» permite sostener que estamos ante un caso en que el trazo sensible permea también al texto literario; para ello, hay ciertos elementos que lo refuerzan: (I) emplear la primera persona del singular como una marca de la subjetividad que habla en el poema, es decir, un locutor personaje abierto a lo heterogéneamente sensorial; (II) apelar a la metonimia como un recurso por medio del cual el locutor —cuerpo *molar* en una primera instancia— desdibuja su identidad y se desplaza hacia otras entidades naturales —cuerpos que tienden a lo *molecular*—<sup>21</sup>; (III) privilegiar en todo momento la figura de lo corpóreo en las estrofas del texto (lo humano [la voz que habla], lo mineral [la arena y el barro] y lo animal [la lagartija]). Dicho esto, no se trata de contraponer ambos trazos (el científico y el sensible), sino de evaluar sus potencias y gradientes.

## 5. A modo de conclusión

La éfrasis ha permitido conocer los fructíferos vínculos que existen entre la pintura y la poesía. Recordemos que ya Baudelaire (1868/1977,

---

21 Según Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980/2002), lo molar es una instancia rígida y estratificada que encierra el poder, mientras que lo molecular apunta a la desestratificación de aquello que se encuentra endurecido. Un ejemplo de lo molar-molecular se observa cuando los franceses hablan del devenir. Así, el sujeto masculino (blanco, heterosexual y occidental) es la instancia molar por excelencia; sin embargo, es posible un devenir-mujer, un devenir-niño, un devenir-animal, y a lo que se podría agregar un devenir-planta o un devenir-piedra que se dirige hacia lo molecular. En el poema, el locutor podría leerse desde esta clave.

1857/2016, 1846/s. f.) había dicho que el poema podía ser la crítica de una pintura y enriquecer el sentido de esta última. Visto así, la écfrasis se trata de un enjundioso juego de intertextualidades que teje una polisemia casi infinita. Solo sería pertinente indicar que existiría una écfrasis como una suerte de crítica de arte y otra como creación escritural, que es en la cual nos hemos detenido.

En efecto, José Watanabe y Alejandro Sustí son dos poetas peruanos medulares de los años 70 y 80 del siglo xx que realizaron la desmitificación de ciertos componentes del repertorio simbólico institucionalizado. Por ejemplo, Watanabe desmitificó un concepto clave de la lingüística contemporánea (la connotación) en el poema «El grito (Edvard Munch)», así como también la concepción aristocrática del juego de la gallina ciega en el texto «La gallina ciega (Goya)».

Finalmente, Sustí desmitificó, por un lado, ciertos principios de la pintura renacentista al establecer un vínculo entre la mujer representada y una prostituta, lo cual se advierte en el poema «Gioconda». Por otro lado, también hizo lo propio con la visión antropocéntrica y rígida del mundo al escribir el poema «Paisaje infinito de la costa del Perú», que tiene como punto de partida un cuadro de Jorge Eduardo Eielson.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agreda, J. (2022, 22 de junio). Un reloj derramado en el desierto [Reseña del libro *Un reloj derramado en el desierto*, de Alejandro Sustí]. *El Montonero*. <https://elmontonero.pe/columnas/un-reloj-derramado-en-el-desierto>
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Arduini, S. (2004). *La ragione retorica. Sette studi* [La razón retórica. Siete estudios]. Guaraldi.
- Baudelaire, C. (1977). *El arte romántico*. Felmar. (Obra original publicada en 1868)
- Baudelaire, C. (2016). *Las flores del mal* (A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Eds.; 16.<sup>a</sup> ed.). Cátedra. (Obra original publicada en 1857)
- Baudelaire, C. (s. f.). *Salon de 1846* [El salón de 1846]. Collections Litteratura.com. (Obra original publicada en 1846)
- Benveniste, É. (1997). *Problemas de lingüística general* (vol. I, 19.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1966)
- Bloomfield, L. (1933). *Language* [El lenguaje]. Holt.
- Bottioli, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia* [Retórica. La inteligencia figural en el arte y en la filosofía]. Bollati Boringhieri.
- Bottioli, G. (1997). *Teoria dello stile* [Teoría del estilo]. La Nuova Italia Editrice.

- Bottiroli, G. (2013). *La ragione flessibile. Modi di essere e stili di pensiero* [La razón flexible. Formas de ser y estilos de pensamiento]. Bollati Boringhieri.
- Camino a Babel. (2022, 31 de julio). *Camino a Babel: Entrevista a Alejandro Sustis* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=p7nxs5bos0>
- Chueca, L. F. (2005). Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe. *Ajos & Zafiros*, (7), 15-24.
- Da Vinci, L. (ca. 1503-1519). *La Gioconda* [Óleo sobre tabla de álamo]. Museo del Louvre, París, Francia. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066723>
- Da Vinci, L. (1817). *Trattato della pittura* [Tratado de la pintura]. Stamperia di Romanis. (Obra original publicada en 1651)
- Da Vinci, L. (1827). El tratado de la pintura. En D. A. Rejón de Silva (Trad.), *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (pp. 3-169). Imprenta Real. (Obra original publicada en 1651)
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vásquez Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)
- Eco, U. (1985). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Favela Bustillo, T. (2018). *El lugar es el poema. Aproximaciones a la poesía de José Watanabe*. Fondo Editorial de la Asociación Peruano Japonesa.
- Fernández-Cozman, C. R. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín*

*de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377.  
<https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>

- Fernández-Cozman, C. R. (2022). El motor metafórico en *Otoño, endechas* de Javier Sologuren y el legado de Stéphane Mallarmé. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 5(9), 1-15. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.130>
- Fernández-Cozman, C. R. (2023). *Un reloj derramado en el desierto* de Alejandro Sustí [Reseña del libro *Un reloj derramado en el desierto*, de Alejandro Sustí]. *Latin American Literature Today*, (27). <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/rese%C3%B1as/un-reloj-derramado-en-el-desierto-de-alejandro-susti/>
- Fernández-Cozman, C. R., y Zelaya-Icaza, P. M. (2025). La poliacroasis sinecdóquica y antitética en la poesía hispanoamericana. Cinco casos representativos. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 7(14), 115-130. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.224>
- Fontanier, P. (1977). *Les Figures du discours* [Las figuras del discurso]. Flammarion.
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. El Acantilado.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Cátedra.
- Goya, F. (1788). *La gallina ciega* [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-gallina-ciega/a490da25-de17-4936-8f29-3cb418ae6e0b>

- Henry, M. (2001). *Encarnación. Una filosofía de la carne*. Ediciones Sígame. (Obra original publicada en 2000)
- Lakoff, G., y Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By* [Metáforas de la vida cotidiana]. The University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1980)
- Lee Por Gusto. (2022, 6 de julio). *Alejandro Susti presenta «Un reloj derramado en el desierto»* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qxzRqvNk0NU>
- Lerner, S. (Ed.). (2018). *Eielson*. Asociación Museo de Arte de Lima.
- Lidón, L. (2017, 24 de abril). El cielo rojizo de «El grito» de Munch no es solo expresionista. *La voz de Galicia*. <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2017/04/24/cielo-rojizo-grito-munch-solo-expresionista/00031493043553426696582.htm>
- Martinet, A. (1981). ¿Qué debe entenderse por connotación? *Acta poética*, 3(1-2), 147-162. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1981.1-2.655>
- Maurer, G. (2020). *La gallina ciega*, de Francisco de Goya y Lucientes. *Escritura pública*, (122), 67.
- Munch, E. (1893). *El grito* [Pintura]. Nasjonalmuseet, Oslo, Noruega. <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>
- Núñez, E. (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Antena.
- Paoli, R. (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Casa Editrice D'Anna.

- RCR Perú. (2022, 28 de mayo). *Susti: «Un reloj derramado en el desierto es un reflejo a mi situación como profesor»*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HWkqHOKcdCw>
- Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. (2021, 13 de octubre). *X Congreso Internacional de Peruanistas en Florencia - Mariana Rodríguez* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bcmj4kkDd7E>
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En A. Monegal (Comp.), *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1994)
- Rimbaud, A. (1991). *Poesías* (L. Abeleira, Trad.). Hiperión. (Obra original publicada en 1895)
- Rodríguez Barreno, M. (2021). *Fragmentos de un «territorio amado»: la serie Paisaje infinito de la costa del Perú (1958-1977) de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/20942>
- Spitzer, L. (1962). *Essays on English and American Literature* [Ensayos sobre literatura inglesa y estadounidense]. Princeton University Press.
- Sustí, A. (2022). *Un reloj derramado en el desierto*. Peisa.
- Valdivia, A. (2005). *Ekphrasis* como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde «Museo interior» de José Watanabe. *Ajos & Zafiros*, (7), 57-68.
- Watanabe, J. (2008). *Poesía completa*. Pre-Textos.