

De Santis, Guillermo

La ékphrasis como praxis literaria : la descripción y su contexto narrativo. El caso del atrio de Birrena en Apul. Met. II. 4

XIII Jornadas de Estudios Clásicos “Grecia y Roma en España”

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

De Santis, Guillermo. “La ékphrasis como praxis literaria: la descripción y su contexto narrativo. El caso del atrio de Birrena en Apul. Met. II. 4.” Ponencia presentada en las XIII Jornadas de Estudios Clásicos “Grecia y Roma en España.” Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Novoa”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2005. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ekphrasis-praxis.pdf>

Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

La ékphrasis como praxis literaria: la descripción y su contexto narrativo. El caso del
atrio de Birrena en Apul. Met. II. 4

Dr. Guillermo De Santis. Universidad Nacional de Córdoba. Conicet

Texto griego. Fuente Sgreek.

En casi todos los tratados ékphrasis es definida de manera similar:

ὁ ὄψις περιηγηματικὴ ἐναργεῖς ὑπ' οἷον ἐν αὐτῶν τοῦ διηγηθέντος "La

ékphrasis es un pasaje narrativo que mediante enárgeia pone delante de los ojos el argumento tratado"¹. El adverbio **ἐναργεῖς** parece especificar la capacidad de visibilidad que la diégesis o *narratio* (narración del argumento) de por sí no posee. Pero también indica minuciosidad, otra diferencia entre diégesis y ékphrasis.

Por lo tanto la ékphrasis no es una simple descripción de un objeto o situación sino una "descripción minuciosa" para la cual el autor debe poseer un vocabulario específico y un criterio de apropiación del objeto o situación a describir pues de la selección de los detalles y su ordenamiento en el texto depende el éxito de su ejercicio literario. La ékphrasis como "tipología o género menor" se funda en este doble contexto de ejercicio retórico-poético y de capacidad literaria para reproducir en palabras lo que se ve y hacerlo visible para el lector².

¹ Véase por ejemplo la definición de Hermag. II, 16, 11-12 Sp. **ἐκφρασίη ἐστὶ ὄψις περιηγηματικὴ, ὡς φάσις, ἐναργεῖς, καὶ ὑπ' οἷον ἐν αὐτῶν τοῦ διηγηθέντος** También Antiph. Soph. II, 46, 15-16 Sp. **ἐκφρασίη ἐστὶ ὄψις περιηγηματικὴ καὶ ὑπ' οἷον ἐν αὐτῶν ἐναργεῖς τοῦ διηγηθέντος** Sobre las definiciones ékphrasis y sus diferencias con enárgeia y diégesis cfr. Manieri *L' imagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*. Iepi. Pisa-Roma 1998: 149 - 154. Para Zanker "Enargeia in the ancient criticism of poetry" *RhM*. 124. 1981. 297-311 (298) en el Anon. Seguerianus ékphrasis es sinónimo de enárgeia pero téngase en cuenta la objeción de Manieri 1998: 151. Los tipos de ékphrasis usualmente especificados son: **προσῶπα, праγματά, τοποί, χρονοί** (por ejemplo en Aftonio II, 46, 30 y ss. Sp.)

² Este es un criterio, si bien *un a priori*, para entender la ékphrasis como una "tipología textual con pretensiones de género menor".

Aquí pretendo analizar la praxis desarrollada por Apuleyo en su *Metamorfosis* en el célebre atrio de Birrena (*Met.* II.4) valorando el apego del autor a ciertos cánones teóricos de composición y a ciertas necesidades de la trama y significación de su novela.

Como petición de principio diré que para la valoración integral de la *ékphrasis* hay que tener en cuenta varios aspectos concurrentes (aunque no trataré todos en la exposición):

ocasión, cuándo es apto disponer una *ékphrasis*; **relación contextual**, qué aporta la *ékphrasis*, es una simple ilustración, un juego artístico o aporta al contenido de la obra; **vocabulario** atinente al paso del contexto narrativo al descriptivo y al interior de la *ékphrasis* ya como praxis poética, es decir el lenguaje que rivaliza con el objeto descrito con la pretensión de que la realidad compuesta en términos literarios supere la naturaleza del objeto de *ékphrasis*; el **detalle** que concreta esta intención de "poner frente a los ojos" y el **regreso a la narratio**.

En la *ékphrasis* de Acteón y Diana en *Metamorfosis* de Apuleyo se suman, además, la presencia del observador interactuando con el objeto descrito y la relación del lector con el yo Narrador.

Comencemos por el vocabulario. **La disposición espacial:** *quadrifariam* (1)³, *libratam totius loci medietatem* (3), *canes utrimquesequs deae latera muniunt* (4), *Pone tergum deae* (6), *Splendet intus, Sub extrema saxi margine* (7). En esta secuencia se ve con claridad que la *ékphrasis* del atrio no es solo una descripción sino que tiene un diseño interno con los elementos centrales que le interesan a Apuleyo: en primer lugar un marco cuadrado con las columnas rematadas con estatuas de la diosa alada (Fortuna-Isis-Diana según Slater⁴). En segundo lugar la estatua de Diana en el perfecto centro del

³ El texto citado de *Les Metamorphoses*. Edición de Robertson Vallette (Helm) revisado por L. Calebat. Les Belles Lettres. Paris. 1995.

⁴ "Passion and petrification: the gaze in Apuleius" *CPh*. 1998. 93. 18-48. Este marco es importante pues indicaría la relación de la diosa Fortuna respecto del personaje Lucio y los sucesos de la novela.

atrio haciendo de ella el foco de la mirada del que ingresa al jardín, en este caso Lucio Narrador y con él el lector de la novela.

Esta imagen de la diosa se completa con los perros a sus costados que tienen un triple efecto: en primer lugar demarcan la posición de la diosa, luego son un actor central en la narración de la muerte de Acteón y por ello fundamentales para entender la "narración" del grupo escultórico y finalmente muestran que el artista "supera" la naturaleza al darle imagen de quietud y movimiento a la vez y permiten que la *ékphrasis* rivalice con la naturaleza y no solo con la escultura, objeto de descripción⁵.

A espaldas de la diosa se despliega la *spelunca* (6) cuyo tema es el realismo natural. y cabe preguntarse porqué la representación de una *foresta*, como se ve en la frase *Inter medias frondes* (10) cuando se comienza a describir a Acteón.

La *spelunca* de Diana da ciertamente la idea de naturaleza a través de las ramitas y arbustos que constituyen la *foresta*. Los racimos de frutas en los umbrales de la gruta son por su parte detalles que buscan incorporar el atrio al jardín de la casa de Birrena. En cambio *Inter medias frondes* apunta, según creo, a la historia de Acteón y Diana que, como la vemos en Ovidio, se desarrolla en un coto de caza.

Puede decirse que estas configuraciones espaciales permiten establecer por un lado la presentación de la obra de arte, por otro la relación de significación del objeto de arte con la trama narrativa central del mito de Acteón y Diana⁶.

⁵ Este punto es a mi entender fundamental. Sobre la *ékphrasis* como "rival" de la naturaleza cfr. Theon II. 199. 29-120.2 Sp. y Hermog. 23.49-50 Rabe. En estos autores es la *léxis* la que tiene esta capacidad de poner en jaque a la naturaleza del objeto de *ékphrasis*. Un análisis interesante sobre este punto en *Mosella* de Ausonio se encuentra en Wilson "Reflections on *Ekphrasis* in Ausonius and Prudentius". Publicado en *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*. Ed. by D. Innes, H. Hine, Ch. Pelling. Oxford. 153.

Este punto será de particular importancia para una valoración de la *ékphrasis* de Apuleyo en cuanto el narrador reconoce que el *faber* ha sabido superar la naturaleza y asume el compromiso de igualarlo o superarlo en su intención de "poner ante los ojos" del lector la escena y el detalle específico.

⁶ Si bien no desarrollaré esta cuestión, hago notar que ha sido puntualmente tratada por Heath (1992) *Actaeon, the Unmannerly Intruder: Myth and its Meaning in Classical Literature*. New York. Sobre las relaciones básicas entre los prólogos de las *Metamorfosis* de Apuleyo y Ovidio véase Scotti (1982: 43-65) "Il proemio delle 'Metamorfosi' tra Ovidio ed Apuleio". *GIF*. XIII.

Esto puede ayudar a afrontar el punto siguiente: la "ocasión" de la *ékphrasis*. El hecho de que el atrio de Birrena esté en la primera parte del libro II es significativo pues es evidente el cambio de Lucio entre el final del libro I y el inicio del II donde Lucio sufre el impacto de las historias acerca de magas.

De algún modo el atrio de Birrena es una presentación de la trama misma de la novela pero no llega a abarcar todos los sentidos posibles de la novela. Trama y sentido parecen, en principio, no ir por los mismos caminos y la anticipación de la trama a través de la *ékphrasis* no anticipa en nada los significados pues, si Slater⁷ tiene razón al decir que las estatuas de la Fortuna anticipan el rol de la diosa en la obra, esto solo se comprueba *a posteriori*.

Veamos el **vocabulario** de la *ékphrasis* distinguiendo entre los detalles, el vocabulario del "ensamblaje" de los componentes y los verbos de movimiento. La presentación es claramente desde el marco exterior hacia el interior⁸. El marco exterior son cuatro columnas que sostienen estatuas de la diosa alada. El primer detalle está en la descripción de las columnas (*columnis ... stantibus ... statuas (1)*). y en los pormenores de las estatuas de las diosas (*pinnis explicitis sine gressu pilae uolubilis instabile uestigium plantis roscidis delibantes nec ut maneant inhaerent et iam uolare creduntur (2)*), alas desplegadas, una esfera que sirve de apoyo y la delicadeza de la planta del pie.

La estatua de Diana es el segundo elemento presentado y el primero del interior del atrio. Tiene el vestido al viento, *ueste reflatum (3)*, lo que da una idea de dinamismo logrado a partir del bloque de mármol. Además su postura es *procursu uegetum (3)* es

⁷ (1998: *passim*). Este es un punto de permanente discusión. Slater se opone a la propuesta de Winkler; *Actor & Auctor: A Narratological Reading*. Berkeley 1985 para quien el atrio, en una primera lectura, solo nos deja ver la incapacidad de Lucio de decodificar sentidos, en una segunda lectura, en cambio, es una anticipación de la trama de los 10 primeros libros. Slater (1998), por su parte, sostiene que las cuatro diosas que rodean la escena centran son de Isis y lector ya tendría aquí un dato que le permitiría juzgar como coherente la introducción de Isis en el libro final de la novela.

⁸ Slater (1998: 44 y ss.) habla también de esta característica sosteniendo incluso que expresa la intención de marcar la inclusión de Lucio Narrador en el atrio para quedar bajo la vigilancia de Isis y transformarse de observador en objeto de observación.

decir que está inclinada hacia adelante y parece querer avanzar y Apuleyo añade un hecho fundamental a mi entender: *introeuntibus obuium* (3). Quien ingresa a la casa de Birrena y se enfrenta al atrio tiene la sensación de que la diosa, en su movimiento hacia adelante, sale al encuentro del visitante. En realidad es una invitación a interesarse por el atrio.

Diana se enfrenta al visitante y este se ve obligado a notar dos aspectos, por una parte el atrio, su perfección escultórica, su belleza y vivacidad, por otra está el *numen* de la diosa que es digno de veneración (*uenerabile* (3)), detalle que no debe pasarse por alto pues Diana pretende que el visitante contemple el grupo, interprete la narración del atrio y venere la majestad de Diana castigando a Acteón por su "mirada curiosa".

Además con *introeuntibus obuium* es incorporado a la escena el lector mismo en cuanto Lucio-Personaje de la obra coincide con Lucio-Narrador⁹ y se transforma en "los ojos del lector", por decirlo de alguna manera. El lector es así enfrentado por Diana e invitado a contemplar el atrio como cualquier otro visitante, incluso como Lucio. Del mismo modo, y en consecuencia, el lector es invitado a venerar el numen de la diosa castigando a Acteón, es decir que el lector es invitado a decodificar la escena del atrio, a interpretarla y a utilizar esta interpretación en el curso de la novela. Por ello se nos ofrece la posibilidad de no coincidir con la mirada de Lucio, y mucho menos con su admiración carente de interpretación frente al grupo escultórico¹⁰.

Por su parte Lucio Narrador está más cerca del trabajo del *faber* a través de la *inventio* y *dispositio* verbal que recrean la escena y es así que la *ékphrasis* permite ver que hay una idea de separación entre lo que significa estrictamente componer (sea

⁹ Véase Winkler (1985)

¹⁰ Deberíamos agregar aquí que también los lectores nos diferenciamos de la ubicación espacial de Lucio que es incorporado al grupo mientras que los lectores podremos ver el rostro de Acteón-Lucio en el reflejo del agua y quedar virtualmente fuera del grupo y del alcance del castigo de Diana.

escultura, sea literatura) y decodificar los sentidos alegóricos de la escultura y aplicarlos primero a la trama de la novela completa y luego a la interpretación general de la obra.

Flanqueando a Diana están los perros cuyos detalles son profusamente descritos: *canes utrimquesecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeuiunt, et sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire (4)*. El narrador pone su mirada en los detalles físicos de los perros: los ojos que amenazan, las orejas tiasas, las fauces entreabiertas. Tanto detalle tiene en el plano del Narrador, esto es quien dispone la *ékphrasis* como texto, la intención de mostrar su capacidad descriptiva al punto de concluir la secuencia con la afirmación de la extrema verosimilitud de las esculturas: si se oyera un ladrido, se juzgaría que sale de boca de los perros. A su vez en el plano de la "trama de la historia narrada" por el atrio, los perros son un personaje fundamental y la ferocidad, su disposición a atacar, son parte del "tema" del mito. Los perros ya ven un "ciervo" y no al hombre, por ello su actitud amenazante. Esto se refuerza en la descripción de Acteón *iam in ceruum ferinus (10)* "ya en forma animal de ciervo" aunque mira a Diana con la curiosidad que revela aún su status humano. Es un claro caso del límite de verosimilitud del arte y de la descripción *ekphrástica* pues no es posible representar-describir simultáneamente a Acteón hombre y ciervo en la escultura. El proceso de metamorfosis, el cambio progresivo, no es objeto de la escultura (pues es imposible hacerlo) y el Narrador se somete a las leyes del *faber*. El Narrador tiene la capacidad de "describir" un proceso y es notable que aquí no lo haga porque sería muy interesante para la novela y para cumplir con la intención general de una *ékphrasis* de "poner frente a los ojos". Pero el hecho de mencionar a Acteón y Diana basta para que lector reconstruya el resto de la escena desde el mito.

En esta capacidad de provocar la reminiscencia de otras experiencias visuales y, sobre todo, literarias de los lectores radica también la enérgeia; este dinamismo que da vida a la descripción aunque el Narrador se restrinja a lo que "ve", esto es a un momento del proceso de metamorfosis cuyos componentes permiten recrear toda la escena: Acteón que mira curiosamente a Diana, esta que lo castiga con la metamorfosis, los perros que lo ven ya como ciervo y están prestos a atacarlo.

Los perros son la clave de unidad del conjunto en sí y de su referencia al mito. "Centran" la figura de Diana y su postura antinatural, *pedes imi resistunt, currunt priores* (5), resulta ser un toque maestro pues es la forma que el *faber* encontró para mostrar a los perros en posición de descanso junto a Diana¹¹ y, simultáneamente en posición de atacar. Por ello también el escultor realiza allí un maravilloso detalle (*summum specimen* (5)) pues logra dar a entender un proceso, un movimiento que es esencial para la interpretación del atrio: la metamorfosis de Acteón en ciervo y el movimiento de los perros prestos a lanzarse al ataque.

Posteriormente la atención de Lucio Narrador se centra en la naturaleza que rodea a Diana. Por un lado una gruta en cuyo interior penetra la sombra de la estatua de Diana, otro signo de integración de las diferentes partes del conjunto que evidentemente llaman la atención del observador: *Splendet intus umbra signi de nitore lapidis* (7). El escultor ha premeditado la proyección de la sombra sobre el mármol reluciente y para la *ékphrasis* es fundamental la idea de color pues es rasgo de vivacidad y de capacidad óptica y por lo tanto ocasión inmejorable para ser descrita.

La vegetación que se halla en la gruta es igualmente llamativa: *muscis et herbis et foliis et uirgulis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus* (6). La expresión *de lapide florentibus* puede aludir al efecto de la escultura, es decir que la

¹¹ Slater (1998) tiene razón al decir que este detalle muestra que son los perros de Diana y no de Acteón y, por lo tanto, es la Diana cazadora y no la Diana púdica que uno esperaría encontrar en el baño.

vegetación surge de la piedra por la mano del escultor. Pero en el caso del musgo bien puede ser real pues la corriente de agua puede producirlo sobre la piedra dando una conjunción perfecta de naturaleza "real" y naturaleza "artística". Los frutos, en cambio, son creación del artista en su totalidad y nuevamente es la extrema realidad lo que asombra al observador y al narrador: *quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit* (7). *Ars* imitador o rival de la naturaleza da apariencia de verdad al objeto artístico. La frase explica claramente la "intención" del arte mimético, una suerte de creación *aemula* de la naturaleza. Este detalle obliga a atender aún más el *summum specimen* de la posición antinatural de los perros.

La corriente de agua que corre a los pies de la diosa tiene una doble función: en lo que se refiere a la composición escultórica o la arquitectura del atrio, el agua sirve de espejo y da, a su vez, movimiento suave a los frutos que se reflejan en ella¹². No cabe duda acerca de la intención del escultor de que el observador se incline hacia el interior del atrio y capte el detalle pues allí se consuma la *aemulatio naturae* que en la piedra es solo de la forma, mientras que en el agua consigue el movimiento.

La expresión *ueritatis nec agitationis* (9) parece ser otro aporte al ideal de representación en la obra de arte y que la verbalización a través de la *ékphrasis* quiere reproducir. La coincidencia en este punto de las miradas del Lucio Narrador y Lucio Personaje pone "*eis ópsin*" el *officium* y *ars* del *faber*. Nuevamente el Narrador se deja guiar por el *faber* y sus reglas de composición.

El último detalle está referido a la estatua de Acteón, como dijimos en el coto de caza. Un detalle esencial es la posición de la estatua de Acteón *proiectus*, mirando hacia la fuente (*in fonte*) que es al mismo tiempo la suave corriente de agua que sirve de espejo y baño de Diana.

¹² Wilson (1995: 149 y ss.) destaca el juego con visual del reflejo en el agua y su movimiento como una herramienta característica de la *ékphrasis*.

Acteón está "inclinado" como el Narrador sugería para cualquier observador, *pronus aspexeris* (9), pero aquél con mirada curiosa. Slater tiene razón al decir que Acteón contempla el rostro de Diana en el espejo de agua y que también se ve a sí mismo. Si el observador del atrio se inclina igualmente, también vería su propio rostro de modo que el escultor logra integrar al observador al grupo y hacerlo un doble de Acteón, pues como este vería el rostro de Diana en el agua reproduciendo el instante de la trasgresión sin que esto lo afecte.

La habilidad del escultor para integrar estos elementos es superlativa y el Narrador se esfuerza por reproducirlos. Una estrategia fundamental es la intromisión del "tú-destinatario" de la *ékphrasis* tanto como tú-impersonal cuanto como destinatario aludido por el Narrador. En primer lugar la relación del tú con la verosimilitud de los perros (*eum putabis de faucibus lapidis exire*), secuencia fundamental del mito que el escultor y el Narrador quieren destacar. La veracidad de los perros hace efectivo el castigo a la mirada curiosa de Acteón.

En segundo lugar la fronda que enmarca el conjunto (*Putes* (8), *credes* (9)): los frutos cuya realidad se basan en el doble artificio de perfección de la forma y del movimiento reflejado.

Finalmente la apelación más directa al destinatario de la escultura y de la *ékphrasis*, *pronus aspexeris*, un "inclinarse", que indica la intromisión concreta del destinatario a la obra de arte. En este último caso la *ékphrasis* cumple su misión de *eis ópsin* de modo completo pero además está lo vívido de la descripción y hasta la recreación espacial de una obra dispuesta en tres dimensiones para cuya valoración el *faber* ha creado los mecanismos de observación en cada una de sus dimensiones.

Con la inclusión del destinatario de la *ékphrasis*, el Narrador da un paso más adelante en la trama de la novela: Lucio-Personaje tiene un anticipo de las

consecuencias de la *curiositas* indebida pues la expresión *curiosu optutu* tiene una clara connotación negativa para Acteón que debe ser transferida a la *curiositas* de Lucio.

Breves conclusiones

Así la *ékphrasis* del atrio de Birrena reviste varios aspectos importantes:

La habilidad del *faber* es rivalizada por la habilidad discursiva del Narrador que se enfrenta a la necesidad de *eis ópsin* y supera con éxito su prueba.

El *faber* incorpora al observador del atrio en la escena, el Narrador hace lo mismo con el lector. Es el lector en su posición privilegiada, que mira sobre el hombro de Lucio, retomando las palabras de Winkler y Slater, quien completa la interpretación alegórica y coloca a Lucio-Personaje en la ecuación.

Gracias al lector el mito representado trasciende el atrio y se convierte en trama a desarrollarse, es decir que la *ékphrasis* se hace texto.

En cuanto a los detalles técnicos sobresalientes, realismo natural y movimiento, estos son captados y retransmitidos por el Narrador sin merma de la altura del *officium* del artista. En este caso el Narrador es hábil observador de las reglas de composición del *faber* y las sigue con precaución.

Los perros son los únicos que muestran un detalle no naturalista en el cual el *faber* se toma la licencia de mostrar dos posturas contrarias en las patas delanteras y traseras que llaman la atención del observador. Aquí el Narrador también rivaliza con el objeto descrito a través de la frase *pedes imi resistunt, currunt priores* un quiasmo que reproduce el "artificio" y la "extrañeza" de la realización del *faber*, frase que pone al lector en la misma situación del observador directo de la obra.