

## «SOMBRAS, ¿O SON SUPERFICIES?»: HUELLAS DEL CUERPO EN NATURALEZAS MUERTAS, ATLAS Y MAPAS

Irene Artigas

Universidad Nacional Autónoma de México

ireneartigasalbarelli@hotmail.com

Este trabajo se centrará en textos culturales que se definen en la falta, la ausencia, el silencio. A partir del análisis de varios ejemplos visuales y verbales en los que se ha evaporado el cuerpo, ya sea el cuerpo humano, el autoral o incluso el de un lugar, rastrearé las huellas de estas omisiones, abandonos, censuras o silencios.

Charles Sterling sostiene que cualquier obra que representa objetos inanimados puestos de tal manera que conforman una totalidad coherente es una naturaleza muerta (cit. por Lloyd: 2005). El término, en sus variaciones en francés, italiano, portugués y español se acuñó a principios del siglo XVIII para nombrar a las composiciones pictóricas de objetos supuestamente inanimados: flores, frutas, vasos, platos, armas, libros, instrumentos musicales, curiosidades exóticas. El término que se usa en inglés y las lenguas germánicas proviene del holandés *stilleven*, con el cual se intentaba diferenciar a este tipo de pinturas de las que utilizaban modelos (*leven*) que se movían (Davenport, 1998: 3-4). Consideremos que se trata de representaciones de supuesta inmovilidad en las que ha sido omitido el cuerpo humano. Y esta omisión, como apunta Bryson (1990), sólo es un estado provi-

Las naturalezas muertas, los mapas y los atlas son textos que pueden analizarse a partir de su relación con los cuerpos y sus omisiones. En este ensayo se revisan varios ejemplos visuales y verbales de los mismos y se consideran varias de sus proximidades.

### *Palabras Clave:*

naturalezas muertas, mapas, atlas, artes visuales, poesía

*“Shadows or Surfaces?”:  
Body Traces on Still Lifes,  
Atlases and Maps*

Still lifes, maps and atlases are texts that can be analyzed from their relationship with bodies and their omissions. In this essay various visual and verbal models are reviewed

Recibido: 7 de enero de 2015

Aceptado: 26 de noviembre de 2015

sional ya que parecería que en realidad el cuerpo siempre está “a la vuelta de la esquina”: “Eliminar la figura humana es el paso fundacional de la naturaleza muerta, pero esta fundamentación sería precaria si todo lo que se necesitara para destruirla fuera regresar físicamente el cuerpo”<sup>1</sup> (61). El cuerpo siempre asola y, aunque no esté, deja las relaciones que establece; queda siempre en referencia en las cosas que usó, en lo que hizo o formó. Y, en muchos casos, es esta misma omisión la que lo subraya.

Consideremos, por ejemplo algunos de los conocidos cuadros de Van Gogh y la manera en la cual hizo de sus sillas o libros una especie de retratos de sus dueños o de sí mismo, receptáculos de historias personales. En “Naturaleza muerta con Biblia” (1885), el pesado libro central puede leerse en términos del padre de Van Gogh, un ministro protestante, y de su propio pasado como misionero en Bélgica, mientras que la presencia marginal de una pequeña edición en pasta blanda de *La Joie de Vivre*, de Balzac, representa la devoción que tenía por este autor ([Click aquí para ver imagen](#)).

Algo similar ocurre en los dos cuadros de sillas que Van Gogh pintó mientras vivía con Gauguin en Arles, en 1888. Las sillas presentan la manera en la cual el pintor se percibía a sí mismo en oposición a Gauguin: su silla es sencilla, sin pretensiones –de madera simple sobre un piso de barro ([Click aquí para ver imagen](#)). En contraposición, la silla de Gauguin es de madera oscura y fina; se encuentra sobre una colorida alfombra y las cosas sobre el asiento –unas velas y un libro– reflejan actividades más complejas que las que se pintaron en la silla de Van Gogh ([Click aquí para ver imagen](#)).

and some of their impacts are studied.

*Key words:*  
Still Lives, Maps, Atlases,  
Visual Arts, Poetry.

Podríamos decir que las cosas pintadas en estas naturalezas muertas son retratos simbólicos de sus dueños. Con los símbolos personales que construye, con su distorsión de la perspectiva y selección de colores, Van Gogh nos obliga a buscar un propietario, un usuario, un individuo específico, un autor y su historia.

Pensemos, también, de qué forma en el siguiente poema Robert Lowell puede decir cómo era su padre y la relación familiar con él, a partir de los objetos que quedaron en su habitación:

### Father's Bedroom

In my Father's bedroom:  
blue threads as thin  
as pen-writing on the bedspread,  
blue dots on the curtains,  
a blue kimono,  
Chinese sandals with blue plush straps.  
The broad-planked floor  
had a sandpapered neatness.  
The clear glass bed-lamp  
with a white doily shade  
was still raised a few  
inches by resting on volume two  
of Lafcadio Hearn's  
*Glimpses of Unfamiliar Japan*.  
Its warped olive cover  
was punished like a rhinoceros hide.  
In the flyleaf:  
"Robbie from Mother."  
Years later in the same hand:  
"This book has had hard usage  
on the Yangtze River, China.  
It was left under an open  
Porthole in a storm"<sup>2</sup> (Lowell, 2003: 177).

Las características de alguien que elige y decide usar esa ropa, tan exótica para la Nueva Inglaterra en la que vivía, esas cortinas, este tipo de lámpara y que lee esos libros de culturas alejadas y distantes, quedan opacadas por la duda de si en realidad esta figura que parece tan elusiva eligió o si la esposa, quien dedicó el libro, lo hizo; si, tanta aparente tranquilidad y control existen o están arrugados, ásperos como la nitidez de la lija o la piel del rinoceronte, si se trata de una quietud en realidad amenazada por tormentas. Las cosas de la habitación del padre no sólo insinúan cómo era él, sino la situación familiar y la manera en la que el propio Lowell se coloca con respecto a la misma. El poema apareció en un libro llamado *Life Studies* (1959), en el que Lowell conectó la historia familiar con la historial cultural mundial. De forma distanciada, irónica, aparentemente calmada, fue tejiendo un relato íntimo y confesional influenciado sobre todo por Baudelaire, que ocultaba la zozobra moral y espiritual en la que él mismo se hallaba.

Dos años después, en *Imitations*, el autor seguiría inscribiendo su presencia/ausencia en lo otro. Aparentemente el libro es una antología de las traducciones que hizo Lowell a autores europeos (Safo, Rilke, Baudelaire, Verlaine, Pasternak, entre otros). Sin embargo, entendido como un todo completo, como apunta Axelrod (1971), el libro es una manera original, autosuficiente y ontológicamente completa de contar la situación propia: el colapso existencial en el que estaba a punto de caer queda explicado no sólo por la selección de autores, sino por el orden dado a la totalidad y la forma de apropiarse de poemas que, aún así, siguen reconociéndose como la labor de un traductor, egoísta, como ha sido llamado, un autor que imprimía y se inscribía, no sólo por su fama, sino por su estilo en todo lo que hizo, en todas las cosas a las que se acercaba. Lowell traducía varias veces los mismos poemas, cada vez haciéndolos más suyos, cada vez adaptando las formas a lo que él decidía. Uno de sus últimos libros, *The Dolphin* (1973), es una secuencia de sonetos originales y adaptados, apropiados para la situación específica que vivía y de una estructura tan propia que han sido llamados sonetos “lowellianos”.

Si Lowell se apropió de las características del soneto, de lo que traducía de otros, de la historia cultural, y los imprimió de sí mismo, aparentemente ausente, otros también han jugado con esta cuestión retórica común en la naturaleza muerta. Por ejemplo, consideremos lo que hace Olga Costa (1913-1993) con las tradicionales cestas transparentes de Sebastian Stoskopff (1597-1657)

llenas de copas de cristal, en las que se enfatizaba la transparencia, la invisibilidad del hueco y el aire que contiene, la maestría del pintor que consigue representar una mirada que atraviesa lo que no se ve. ([Click aquí para ver imagen](#)).

Las flores secas de Olga Costa llenan los vacíos, ocupan el lugar de lo que sin estar estaba y vuelven más muerta la naturaleza muerta. Ninguna exuberancia de flores. Ninguna alusión a lo que se acabará, porque todo parece estar ya acabado ([Click aquí para ver imagen](#)).

Consideremos lo que hace también en su “Corazón egoísta” (1951) ([Click aquí para ver imagen](#)), con el simbolismo del escudo nacional mexicano ([Click aquí para ver imagen](#)). Notemos de qué forma el águila, posada sobre un nopal y devorando a una serpiente, ha sido mutada en una daga con mango de cabeza de este ave de presa atravesando un corazón espinoso, egoísta, según el título, mientras una especie de vaina serpentea al lado de una cabeza fósil, como fósil parece ser el nopal en la maceta. El corazón nacional ha sido transmutado, disminuido y apuñalado en un escenario, colocado de tal forma que habla más de una desaparición (la del escudo y la nación que representa) que de la oracular grandeza de un país y su leyenda. Y la desaparición forzada de 43 estudiantes en Ayotzinapa, Guerrero, el 23 de septiembre de 2014, presuntamente a manos de la policía estatal, subraya aún más una situación que, en vez de haber mejorado, se recrudeció. Cuarenta y tres cuerpos, y miles de otros más en el país, no deberían poder simplemente ya no estar.

Olga Costa selecciona, coloca y pinta objetos que debemos observar como símbolos, como alusión a lo que se ha omitido corporalmente, pero a lo que se alude por rastros que tenemos que leer: la invisibilidad de Stoskopff o del simbolismo del escudo mexicano. Estos cuadros nos hacen ver más allá de ellos mismos, hacia una retórica de lo que no está ahí.

Los mapas son otra tradición que puede leerse a través de rastros y silenciamientos. Fiorani (2005), por ejemplo, para entenderlos, subraya las diferencias que existen entre el espacio, el lugar y el sitio. Como el espacio, el lugar es una de las condiciones de nuestro ser en el mundo, pero mantiene algo de la corporalidad que el primero parece no considerar. Un lugar es una localización particular, individualizada, que también se distingue del sitio porque éste último es sólo una localización y posición en el espacio, trazado gracias a una retícula que lo despojó de su individualidad. Parecería entonces que lo que se

deja en los mapas es justo ese despojo de corporalidades, ese silenciar lo individual. Beryl Markham escribe sobre algo muy parecido a esto:

Un mapa nos dice: “Léeme con cuidado, sígueme de cerca y no dudes de mí”. Y continúa: ‘Soy la tierra en la palma de tu mano. Sin mí estás solo y perdido’[...] al verlo, sentirlo, pasar un dedo sobre sus líneas, un mapa es una cosa fría, no tiene ninguna gracia y es aburrido, es producto de los instrumentos de mediación y la hoja del dibujante. Aquella costa, ese garabato irregular con tinta escarlata no muestra arena ni mar ni rocas; no habla de ningún marinero moviéndose a toda vela en mares profundos para legar a la posteridad, en un pergamino o en una tabla de madera, un manuscrito invaluable. Esta mancha café que marca una montaña no tiene, para el ojo común, ningún significado, aunque 20 hombres, o 10 o uno solo hayan arriesgado la vida para escalarla. Aquí está un valle, allá una ciénaga y más allá un desierto; y aquí está un río que algún alma curiosa y valiente, como un lápiz en las manos de Dios, trazó por primera vez con los pies sangrantes<sup>3</sup>. Beryl Markham “West with the Night” (cit. por Harley, 2005: 185).

Como en la naturaleza muerta, el cuerpo ha sido suprimido de los mapas. Habría que preguntarse si los efectos de la abstracción, uniformidad, repetición y visualización que caracteriza a los mapas tradicionales es suficiente para realmente expulsarlo. Theodore Roszak reflexiona en términos semejantes cuando habla de lo que los cartógrafos le hacen al lugar. Según él, ellos siempre hablan de sus mapas y no del paisaje y por eso “lo que dicen es tan paradójico al ser traducido al lenguaje común. Cuando se olvidan de la diferencia entre el mapa y el paisaje, cuando nos permiten olvidar esa diferencia, o nos convencen de hacerlo, surgen todo tipo de riesgos”. (cit. por Harley, 2005: 205) El resultado son mapas tan anónimos como los atlas de carreteras, por ejemplo, que lo único que uno puede preguntarse ante ellos es en dónde están la variedad de la naturaleza, la historia del paisaje, el espacio y el tiempo de la naturaleza humana.

En el siguiente poema de Elizabeth Bishop podemos apreciar la conciencia de que estos riesgos pueden ocurrir y que la forma de resistirlos es hacer que el cuerpo y el lugar sigan rondando:

The map (1935)

Land lies in water; it is shadowed green.  
Shadows, or are they shallows, at its edges  
showing the line of long sea-weeded ledges  
where weeds hang to the simple blue from green.  
Or does the land lean down to lift the sea from under,  
drawing it unperturbed around itself?  
Along the fine tan sandy shelf  
is the land tugging at the sea from under?

The shadow of Newfoundland lies flat and still.  
Labrador's yellow, where the moony Eskimo  
has oiled it. We can stroke these lovely bays,  
under a glass as if they were expected to blossom,  
or as if to provide a clean cage for invisible fish.  
The names of seashore towns run out to sea,  
the names of cities cross the neighboring mountains  
--the printer here experiencing the same excitement  
as when emotion too far exceeds its cause.  
These peninsulas take the water between thumb and finger  
like women feeling for the smoothness of yard-goods.

Mapped waters are more quiet than the land is,  
lending the land their waves' own conformation:  
and Norway's hare runs south in agitation,  
profiles investigate the sea, where land is.  
Are they assigned, or can the countries pick their colors?  
--What suits the character or the native waters best.  
Topography displays no favorites; North's as near as West.  
More delicate than the historians' are the map-makers' colors<sup>4</sup>.

Bishop lee entre las líneas y los márgenes del mapa. La cuidadosa precisión que caracteriza toda su poesía puede notarse en su descripción del trazo topográfico, al que observa desde su peculiar perspectiva. Los cambios de proporción, juegos de palabras que subrayan lo que es nombrar, personificaciones de

lugares, conciencia de las relaciones de poder que entraña cualquier mapa, son algunos de los recursos que utiliza para sumergirse y sumergirnos en las implicaciones de la cartografía. Lo que observamos en su mapa no es el mundo, sino su representación; el artificio es consciente de serlo. La transparencia de Bishop reside en saberse una especie de lente que aumenta y enjaula a los peces invisibles de un mar que parece ser tomado entre los dedos para palpar su textura de tela. Su claridad reside en mostrarnos los entresijos paradójicos de quien puede trazar, decir y leer; en no permitirnos olvidar la diferencia entre un mapa y el lugar que representa.

Sin embargo, no todos los mapas son así. Algunos se han hecho, como muestran Harley y Fiorani, para administrar y defender el estado, para coleccionar y distribuir recursos, para leer la Biblia, para entender los reportes recibidos de las guerras o decorar muros. Muchos son inútiles como guías de viajero para llegar a otro lugar. Algunos mapas guardan secretos políticos que conservan y legitiman el poder. Otros son sublevaciones contra alguna prohibición. Algunos son muy precisos y otros callan debido a limitaciones en sus sistemas de medición. Harley busca identificar qué tipo de silencios hay en los mapas y los analiza plenamente como discursos de poder que censuran, omiten y desvanecen, a veces no intencionalmente; en pocas palabras, que engañan. Ante lo cual, el verso de Bishop, “Los colores de quienes trazan los mapas son más delicados que los de los historiadores” resuena mucho más.

Falta referirme a los atlas, esas colecciones de mapas que comparten el nombre con el gigante que llevaba a cuestas el mundo. En este sentido, menciono el conocido trabajo de Aby Warburg, en particular su *Atlas Mnemosyne* (2010), ya que en su duda del concepto de progreso y desarrollo en la historia del arte podemos identificar una actitud semejante a la de Harley y Fiorani en torno a los mapas. ¿Cuál es la relación entre las imágenes artísticas tradicionales? ¿Pueden relacionarse por algo más que ciertas cosas que se repiten, que “sobreviven” en ellas? ¿Qué tipo de memoria es la que las emparenta con la historia? ¿Cómo entenderlos más que en términos de semejanzas recurrentes? Su concepto de sobrevivencia es lapidario al sostener que aquello que queda no es un rastro evolutivo, no sobrevivió porque fue mejor, sino por azar, porque hubo alguien que lo recuperó, que encontró semejanzas y sobre todo diferencias que coexistieron y siguen coexistiendo en proximidad, como tan bien ha apuntado Georges Didi-Huberman al respecto (en línea). Así que lo que pro-



duce el atlas parecería estar mucho más cerca de lo afectivo, lo subjetivo, lo íntimo y rutinario, como las cosas de las naturalezas muertas o los lugares que habitamos. Rastrear sus huellas en las omisiones, censuras y desvanecimientos parece ser una buena forma de evitar que lo desaparecido desaparezca lapidariamente y de recuperar una memoria que está más allá de la del poder en curso. Acercarse a las sombras y volverlas superficies, recordando el verso de Bishop, es recuperar la conexión secreta que tenemos con las cosas y los espacios; crear montajes que consigan darles nuevos significados y relacionarnos mejor con el mundo que nos tocó llevar a cuestas.

### Notas

<sup>1</sup> “Removal of the human body is the founding move of still life, but this foundation would be precarious if all that were needed to destroy it were the body’s physical return”.

<sup>2</sup> “La recámara de Papá”

En la recámara de mi padre:  
hilos azules tan delgados  
como escritura con pluma sobre la colcha,  
lunares azules en las cortinas,  
un kimono azul,  
sandalias chinas con tiras afelpadas.  
La ancha duela del suelo  
tenía la nitidez de una lija.  
La lámpara de cristal de la cabecera,  
con pantalla de encaje blanco,  
seguía alzada unos cuantos  
centímetros en el segundo volumen  
del *Vislumbres del Japón desconocido*  
de Lafcadio Hearn.  
Su arrugada cubierta color olivo  
parecía lastimada como la piel de un rinoceronte.  
En la guarda:  
“A Robbie de Mamá”.

Años después, con la misma escritura:

“Este libro fue muy usado

Irene Artigas. «Sombras, ¿o son superficies?»: huellas del cuerpo en...  
*Estudios* 21:42 (julio-septiembre 2013):239-249

en el Río Yangtze, en China.  
Se dejó bajo una claraboya  
abierta durante una tormenta”.

(A menos que se indique lo contrario, las traducciones a los poemas son mías).

<sup>3</sup> Traducción de Juan Carlos García y Leticia García Cortés.

<sup>4</sup> El mapa (1935)

Elizabeth Bishop  
La tierra descansa en el agua; está sombreada en verde.  
Sombras, ¿o son superficies?, las orillas  
muestran una alargada línea salediza de algas marinas,  
hiedra que cuelga hasta el azul simple del verde.  
¿Acaso la tierra se reclina y eleva el mar  
para acercarlo y que la rodee imperturbable?  
¿O es que, en la placa de arena fina y tostada,  
la tierra jala al mar desde abajo?

La sombra de Newfoundland yace plana y quieta.  
El Labrador es amarillo, en donde el esquimal soñador  
lo aceitó. Podríamos colocar estas hermosas bahías  
bajo una lupa, como si esperáramos que florecieran  
o para dar una caja transparente a los peces invisibles.  
Los nombres de los pueblos costeros llegan hasta el mar,  
los nombres de las ciudades atraviesan las montañas aledañas  
--aquí el impresor experimentó un entusiasmo  
como el de la emoción que excede a lo que la causa.  
Estas penínsulas toman el agua entre los dedos  
como mujeres que tocan la suavidad de las telas.

Las aguas de los mapas están más quietas que la tierra  
y la conforman con sus propias olas:  
la liebre de Noruega corre hacia el sur, agitada,  
los contornos investigan el mar, en donde está la tierra.  
¿Se asignan o cada país elige su color?  
--el que mejor corresponde a las aguas originarias.  
La topografía no tiene favoritos; el norte está tan cerca como el poniente.  
Los colores de quienes trazan los mapas son más delicados que los de los historia-  
dores.

### *Bibliografía*

- Axelrod, Steven (1971) "Baudelaire and the Poetry of Robert Lowell" en *Twentieth Century Literature*. 17, 4: 257-274.
- Bishop, Elizabeth (1974) *The Complete Poems. 1927-1979*. Nueva York: The Noonday Press. Farrar, Straus and Giroux.
- Bryson, Norman (1990) *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press.
- Davenport, Guy (1998) *Objects on a Table. Harmonious Disarray in Art and Literature*. Washington D.C.: Counterpoint.
- Didi-Huberman, Georges (2002) "The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology" en *Oxford Art Journal*. 25, 1: 61-69.
- (en línea) (<http://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/atlas-interview-georges-didi-huberman>).
- Harley, J. B. (2001) *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fiorani, Francesca (2005) *The Marvel of Maps*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Lowell, Robert (2003) *Collected Poems*. Frank Bidart y David Gewanter [eds.]. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lloyd, Rosemary (2005) *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*. Ithaca, NY: Cornell UP.