

Yusef Komuyakaa, John Singer Sargent y una lectura racial de “Retrato de Thomas E. McKeller”

Aimé Olguin

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

aime@filo.uba.ar

Resumen

En su obra de 2004, *Taboo*, el poeta afro estadounidense Yusef Komunyakaa aborda temáticas que atraviesan la historia de Occidente en relación con el problema de lo racial. En el poema “Desnudo”, de esa colección, Komunyaaka ensaya una ékfrasis del famoso óleo de John Singer Sargent de 1917, “Retrato de Thomas E. McKeller”, que el pintor jamás mostró públicamente, cuyo modelo es un ascensorista negro. El poema de Komunyakaa, que muestra una gran filiación narrativa respecto de la imagen, se desprende de la descripción técnica para centrarse en la potencialidad retórica del desnudo. El presente trabajo se propone analizar dicho poema como una ékfrasis correctiva de la pintura de Sargent. Asimismo, nos proponemos evaluar en qué medida “Desnudo” genera una alegoría sobre la sustracción de lo humano en el arte, y una recapitulación de la “castración” del hombre negro en relación con la Historia estadounidense.

Abstract

In his work of 2004, *Taboo*, the African-American poet Yusef Komunyakaa approaches some notions permeating the History of the Western World regarding race ideology. In the poem “Nude Study”, Komunyaaka rehearses an ekphrasis of the famous oil painting of John Singer Sargent of 1917: “Portrait of Thomas E. McKeller”, which Sargent never showed publicly, and whose model is a black elevator operator. Though showing great narrative affinity to the image portrayed by Sargent, the poem distances itself from a technical description to focus on the potential rhetoric of the nude study. The present study aims at analyzing “Nude Study” as a corrective ekphrasis of Sargent’s painting. Also, we propose to assess to what extent the poem creates an allegory of the obliteration of the human in art, and a recapitulation of the “emasculatation” of the black man in relation with the History of the United States.

(An) image cannot be seen as such without a paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as “there” and “not there” at the same time.

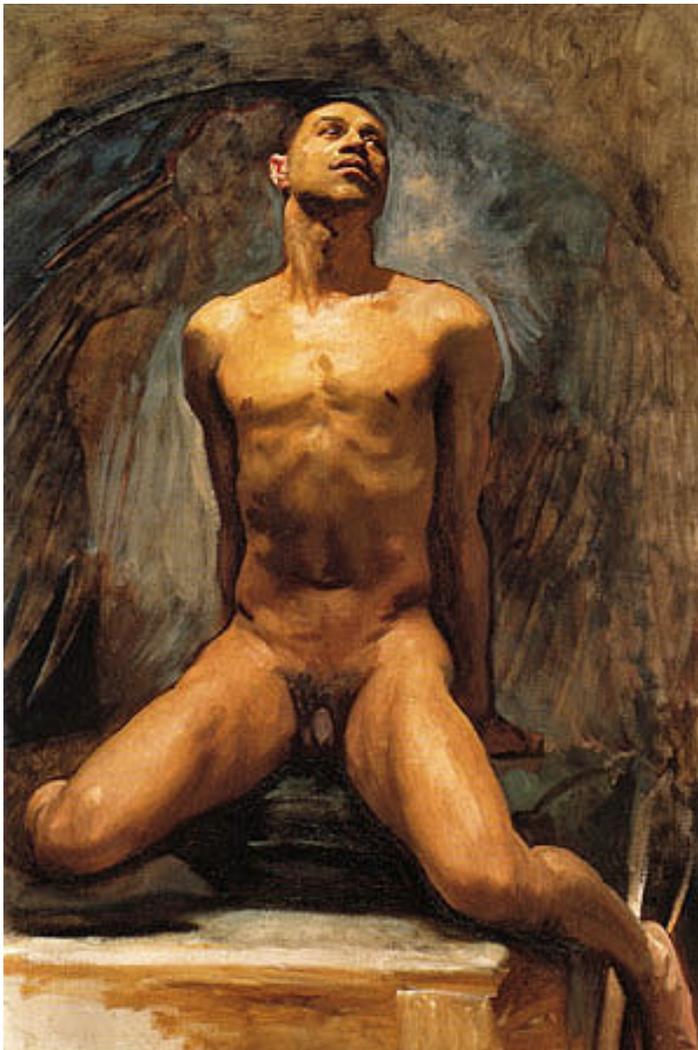
W. J. T. MITCHELL (1987: 17)

Traditionally... ekphrasis is narrative and prosopopoeial; it releases the narrative impulse that graphic art typically checks, and it enables the silent figures of graphic art to speak.

JAMES A. W. HEFFERNAN (1995: 304)

En 1955 salió a la luz el óleo de John Singer Sargent “Retrato de Thomas E. McKeller”, concluido hacia 1917. Sargent, consagrado principalmente por su destreza impresionista en los retratos de personajes de las sociedades aristocráticas europeas y norteamericanas de fines del siglo XIX, mantuvo ocultos, como parte de su colección privada, los diferentes bosquejos en carbón y el retrato que tienen como protagonista a Thomas E. McKeller, un ascensorista negro del Copley Plaza Hotel de Boston. Para explicar este ocultamiento se formuló la hipótesis de una filiación homo-erótica entre el pintor y el modelo, aunque en este trabajo suponemos que Sargent sucumbió a un pudor de naturaleza racial más que estética o sexual, que lo privó de sacar a la luz en vida una de las obras más impactantes y celebradas de su carrera.

El retrato muestra un desnudo del modelo que, en posición de éxtasis pío, dirige la mirada contemplativa a las alturas. Sargent completa la representación angélica de la figura con un marco de luz que simula ser alas que reposan sobre la espalda del ángel negro.



En 2004, Yusef Komunyakaa publicó una serie de poemas bajo el título *Taboo*, entre los que se cuenta “NudeStudy” (“Desnudo”), donde el poeta afro-estadounidense ensaya una lectura ecfrástica del óleo de Sargent de 1917. A continuación transcribimos el poema en su versión original y una traducción propia:

Nude Study

Someone lightly brushed the penis
alive. Belief is almost flesh.
Wings beat,

dust trying to breathe, as if the figure
might rise from the oils
& flee the dead

artist’s studio. For years,
this piece of work was there
like a golden struggle

shadowing Thomas McKeller, a black
elevator operator at the Boston
Copley Plaza Hotel, a friend

of John Singer Sargent –hidden
among sketches & drawings, a model
for Apollo & a bas-relief

of Arion. So much taken
for granted & denied, only
grace& mutability

can complete this face belonging
to Greek bodies castrated
with a veil of dust.
(Komunyakaa 2004: 68)

Desnudo

Alguien dio unas pinceladas suaves para dar
vida al pene. La creencia es casi carne.
Las alas se batan,

el polvo intenta respirar, como si la figura
fuese a levantarse de entre los óleos
y escapar de la muerte

del artista y su atelier. Durante años
esta obra estuvo allí
como un esfuerzo dorado

ensombreciendo a Thomas McKeller,
ascensorista negro del Hotel
Copley Plaza de Boston, amigo

de John Singer Sargent, escondido
entre bocetos y dibujos, modelo
de Apolo y bajorrelieve

de Arión. Tantas cosas
dadas por hecho y negadas, solo
la gracia y la mutabilidad

pueden completar este rostro que pertenece
a cuerpos griegos castrados
con un velo de polvo.

El poema de Komunyakaa puede leerse como una écfrasis porque se ajusta, en principio, a algunas de las definiciones que se han formulado sobre esta práctica cultural en diferentes ensayos críticos; por ejemplo, la que ofrece Leo Spitzer, de la écfrasis como “un género” que consiste en “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural” (1995: 207); la de Tamar Yacobi, que explica esa herramienta como “una recreación verbal de elementos visuales” (1955: 600); o la que da Francois Rigolot, de la écfrasis como “descripción retórica de la obra de arte” (1997: 99).

Otra definición tan ajustada y pertinente como la de Rigolot, para el caso que nos ocupa, sería la de James Heffernan, que define a la écfrasis como una “representación verbal de una representación gráfica” (1995: 299), ya que resulta bastante ostensible que, como tratamiento de una obra visual, el poema no se limita a desarrollarse dentro del espacio cerrado, contenido, de la pintura, ni a realizar una descripción literaria exhaustiva de la representación del poeta sobre la imagen. Aquí, la voz poética recorre el óleo de modo esquivo y veloz, con una imaginería que refleja la impronta de Yusef Komunyakaa y su agudo tratamiento poético. En suma, esta écfrasis no se ciñe a una descripción horizontal, exhaustiva de la obra de arte, sino que recrea, con rápidas pinceladas poéticas, una nueva representación de lo representado en el cuadro: una imagen aumentada y clarificada que cuestiona la estabilidad narrativa del óleo de Sargent y la subvierte para escribir, como en un palimpsesto, una versión corregida del relato visual original.

Siguiendo la conceptualización que Michael Davidson hace en “Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”, citado por Heffernan, el poema de Komunyakaa puede también ubicarse en la categoría de “poema pictórico contemporáneo (*contemporary painterly poem*). En oposición al “poema clásico de pintor” (*classical painter poem*), que “imita la autosuficiencia del objeto” de arte, el poema contemporáneo “activa estrategias de

composición equivalentes a la obra de arte pero sin depender de ella”. El poeta se ve impulsado a leer la pintura “como un texto, más que como objeto estático”, es decir, no toma distancia sino que participa y revisa la estética primaria que concibió la pintura (1995: 299). En el poema de Komunyakaa, esto habilita la idea de la écfrasis como una práctica poética que permite una descripción dinámica de la obra de arte que incluye una etapa interpretativa y que no se limita, como ocurre con tantas écfrasis famosas, al homenaje elogioso.

La écfrasis de “Desnudo” trasciende efectivamente el plano descriptivo para ensayar una lectura meta-textual del óleo, en una tendencia que es correctiva y que opera en el sentido que Heffernan da a la “écfrasis posmoderna”. En oposición a la écfrasis clásica, la posmoderna no sólo no celebra la verosimilitud de las formas que contempla, sino que “pone en cuestión el propio concepto de verosimilitud” de aquella historia que, estática y muda, permea la representación del cuadro y que, en este caso particular, opera en franca oposición con la segunda historia del poema, más prosaica, más cruel y, por ende, más significativa y relevante que la primera (1995: 301).

Komunyakaa lleva adelante su écfrasis en un sentido de revisión, impulsado por la relectura de la estética narrativa que subyace a la obra de arte. En principio, y en consonancia con la intensidad y la ambigua determinación representativa del óleo, “Desnudo” se ciñe también a un estilo a la vez oscuro, deliberado y breve. El detalle de la brevedad no es menor; el código ecfástico no opera aquí como un proceso higiénico necesario que precede al gesto hermenéutico. La propia imagen representada contiene un “impulso narrativo” que la voz poética en el poema va a liberar y revisar haciendo énfasis en algunos detalles sobresalientes. Esos detalles cuentan “la historia (del cuadro) para aquellos que no la conocen”, pero se mueven “más allá de lo que la pintura implica por sí misma” (Heffernan 1995: 302). Permiten que el lector conozca la historia implícita en el óleo al mismo tiempo que accede a una nueva narración que la contiene y la corrige. Se trata de una reflexión que alude poéticamente a todo aquello que está obviado o falseado, deliberadamente o no, en la representación visual de Sargent.

Komunyakaa deposita una gran fuerza creadora al pincel del Sargent. Imprime en el artista blanco un extraordinario poder de voluntad para materializar una ficción idealizada por la ideología que a fin de cuentas subyace al óleo: la de representar a un hombre negro que es, a la vez, masculino, vital, no emasculado, y que se encuentra en comunión angélica con el cosmos. El poema plantea este poder de creación y su fracaso a lo largo de una primera écfrasis:

Alguien dio unas pinceladas suaves para / dar vida al pene. La creencia es casi /
carne. Las alas se baten, / el polvo intenta respirar, como si la figura / fuese a
levantarse de entre los óleos / y escapar de la muerte / del artista y su atelier.

El imposible en la voluntad del pintor, de poder él mismo, a través de su pincel, resolver figurativamente la dualidad hombre/ángel; se configura poéticamente a partir de construcciones que marcan la no-realización, por ejemplo, a través del uso de vocablos como “casi” o “intenta” (porque la carne que es casi carne, no es carne, y aquello que intenta respirar, efectivamente no respira), y con construcciones que marcan lo irrealizable (la utilización del subjuntivo en “como si”). Por sobre todo, ese imposible se representa con

la afirmación del primer verso de que esa verdad que el óleo pretende representar está siendo dibujada por “alguien”, inventada por un pintor blanco, John Singer Sargent.

La mención no es gratuita. Komunyakaa, poeta afro-estadounidense, comienza a hacer manifiesto, a clarificar, un relato visual implícito, simbolizado en el ideario casi formativo del pensamiento WASP (blanco, protestante y anglosajón): la histórica categorización racialista que ubica al negro en una de dos categorías ontológicas inapelables, la de bestia y la de ángel (o mejor, la de bestia y la de infante). Para ampliar conceptualmente este punto, resultan ilustrativos, por nombrar sólo algunos, los trabajos de Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism* y *El americano en vías de extinción*, de Leslie Fiedler. De más está decir que, en todas las manifestaciones de este tipo de categorización binaria, la tesis vital, simbolizada en la representación del cuadro por la idea de inocencia, de angelismo, de éxtasis pueril, es la de que el hombre negro puede ser muchas cosas, pero no un hombre. Al margen de que las representaciones de ángeles blancos puedan haber operado históricamente siguiendo el mismo arsenal de estrategias retóricas en la construcción de sus figuras, hay todo un impacto ideológico y estético distintivo que deriva de la explotación de esa conceptualización racial de vitalidad sexual, embotamiento y/o desenfreno que durante siglos se atribuyó al hombre negro en los Estados Unidos.

Ahora bien, el impactante aura hiperrealista que permea el cuadro daría cuenta, para el narrador poético, de una voluntad narrativa de movimiento, de transformación, de escape, que parece querer eludir esa historia implícita de obliteración simbólica del hombre negro (“las alas de baten”, “el polvo intenta respirar”, “como si la figura fuese a despertar y huir”). Sin embargo, para la voz poética, esa historia escrita por el blanco y ahora, si se quiere, revisada intencionalmente también por él, no puede cambiarse. La voluntad de Sargent de “dar vida al pene” queda trunca porque, en principio, toda la retórica implícita del cuadro alude a lo contrario, y porque la propia tesis WASP de base, de una humanidad castrada, de una humanidad inferior del negro, es de algún modo una ficción permanente (en el arte, en la literatura blanca) que Sargent no puede dejar de reproducir. Komunyakaa captura en su écfrasis la indefinición de la acción, su cuasi-realización, para realizar una reflexión sobre la verdadera potencialidad representativa del óleo de Sargent, aquella que refiere al ocultamiento, la tergiversación estética y el problema de la identidad. Asimismo, asume que el poeta, una voz afroestadounidense, puede revisar y corregir esa desviación ideológica esencial.

La cuestión de la identidad (del modelo de creación, de la figura del cuadro) está instalada en la écfrasis, como vimos, desde el comienzo. Sin embargo, es a partir del segundo comentario poético que esta otra historia eliminada del marco visual narrativo de Sargent va a completarse:

Durante años / esta obra estuvo allí / como un esfuerzo dorado / ensombreciendo a Thomas McKeller, / ascensorista negro del Hotel Copley Plaza de Boston, amigo / de John Singer Sargent, escondido / entre bocetos y dibujos, modelo / de Apolo y bajorrelieve / de Arión.

La crítica es radical. El poeta asume un tono ostensiblemente más prosaico y transparente, aunque curiosamente es este pasaje el que da verdadero impulso poético a toda la construcción. En una lectura inversa a la representada por Sargent, Komunyakaa niega una primera identidad (la de niño-ángel-objeto que está fijado de modo estático y para siempre,

fuera del alcance del mundo y de la Historia) y la repone al detalle, casi oficialmente, dando nombre al modelo, ocupación y pertenencia social, herencia étnica, ubicación y estatuto humano (Thomas E. McKeller, ascensorista negro del Hotel Copley Plaza de Boston, amigo de John Singer Sargent). Asimismo, su identidad reivindicadora se completa con la de “modelo de Apolo”, implicando la idea de que este obrero es la forma original sobre la que se moldea un dios, curiosamente, el dios portador de la verdad, o como “bajorrelieve de Arión” (no un ángel, sino un caballo) producto de una violación fundacional, material pero también mítica, como aquella que define toda la historia de la comunidad negra y los Estados Unidos desde el comienzo de la institución esclavista.

El tratamiento del título tampoco es casual. Para Heffernan, los títulos de los cuadros suelen expresar precisamente lo que con gran frecuencia ofrece la écfrasis: “una crítica radical de la representación” (1995: 304). La definición puede hacerse extensiva al título del poema que, siguiendo su écfrasis, parodia al título del cuadro. Si consideramos el “Retrato de Thomas E. McKeller” de Sargent como parte de la obra gráfica, ¿cómo se compara este con el “Desnudo” de Yusef Komunyakaa? Lo que llegamos a apreciar es que el poeta convierte la anonimidad y el ocultamiento de la identidad del obrero negro en alegoría sobre la historia del hombre negro y el racismo blanco. La marca identitaria del título en el óleo no consigue obliterar aquello de lo que la representación artística trata de escapar, el subtexto racial que acompañaría implícitamente a la expresión artística: la objetivación del negro, su carga de desenfreno sexual, la angelización, la infantilización. El título del poema, “Desnudo”, es correctivo. Rechaza el título individualizador para devolverle un matiz anónimo (ya que Thomas McKeller es, de algún modo, héroe anónimo en todo un recorrido histórico, un obrero negro) con un recorrido poético posterior que realmente restaura su identidad. El poema conformaría el verdadero “retrato”, que es un “desnudo” aplicable a millones de Thomas McKellers que también han sido olvidados u ocultados, bajo un “velo de polvo” en el estudio de un artista blanco. El título se conforma así como una crítica de la representación, y parodia la voluntad aparente del artista de poder darle algún tipo de voz a la figura muda o silenciada, el matiz “prosopopeico” del que habla Heffernan (1995: 303). Como si se tratara de una inscripción en una antigua tumba, el impulso del título de Komunyakaa sería el de hacer extensiva esa identidad ya no solo a un individuo, a un obrero (“Thomas E. McKeller, ascensorista negro”) sino a toda la comunidad afro estadounidense, ahora sí transparente y desnuda.

En los últimos versos, queda completa la revisión. No es Sargent, el artista blanco, sino “la gracia y la mutabilidad” (aquellos que tienen gracia, aquellos que se adaptan para sobrevivir, la comunidad negra) quienes pueden completar ese rostro (esa identidad), el cuerpo cubierto por el velo de polvo de la Historia que impide verlo por lo que realmente es; aquello que lo mantiene en las sombras.

De este modo, la écfrasis de Komunyakaa libera y trasciende el impulso narrativo de la imagen para narrar una segunda historia oculta que clarifica y rechaza el gran poder retórico que, sobre la base de una ideología racial, operó y sigue operando marcas indelebles en los sujetos de la historia estadounidense.

Bibliografía

Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation". En *New Literary History*, N° 2, Vol. 22 (primavera de 1991): 297-316.

Komunyakaa, Yusef. *Taboo*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 2004.

Rigolot, Francois. "Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration". En *Comparative Literature*, N° 2, Vol. 49 (primavera de 1997): 97-112.

Spitzer, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar". En *Comparative Literature*, N° 3, Vol. 7 (primavera de 1955): 203-225.

Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". En *Poetics Today*, N° 4, Vol. 16 (invierno de 1995): 599-649.