

ÉCFRASIS Y EXILIO EN *EL SUEÑO DE ÚRSULA*

THESIS

Presented to the Office of the Graduate School
Southwest Texas State University
in partial fulfillment of
the requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

by

Febe Armendariz, BA
San Marcos, Texas
August 1999

For Chris

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank to Dr. Echeverría who has been a most patient, encouraging, and challenging thesis advisor. She has the gift for saying just what I need to hear when I need to hear it. I would also like to thank the members of the committee, Dr. Sharon Ugalde and Dr. M. Jean Sconza for their insights and careful reading.

I am grateful to Mr. Gerald Farr, Mr. Jorge Arriagada, and Mr. Chris Propst who taught me how to capture and introduce pictures into the text.

And thank you to my family who has encouraged me and given me their support throughout this endeavor. I share with them the joy of this accomplishment.

CONTENIDO

	Página
Lista de ilustraciones.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1..... SI ÚRSULA SE DESPERTARA DE SU SUEÑO	13
Capítulo 2..... EN BUSCA DEL DESEO: LA PROMESA DEL EXILIO	50
Capítulo 3..... CUERPO Y VOZ	65
Conclusión.....	69
Apéndice 1: LA LEYENDA DE SANTA ÚRSULA.....	71
Apéndice 2: VITTORE CARPACCIO.....	73
Obras consultadas.....	74

Lista de ilustraciones

Figura	Página
1. Llegada de los embajadores ingleses.....	17
2. Los embajadores salen.....	24
3. Encuentro de la pareja y salida de los peregrinos.....	27
4. Los embajadores vuelven a la corte inglesa.....	29
5. El sueño de Úrsula.....	36
6. Los peregrinos conocen al Papa.....	40
7. El martirio de los peregrinos y el funeral de Santa Úrsula.....	46

ÉCFRISIS Y EXILIO EN *EL SUEÑO DE ÚRSULA*

En mi tesis propongo un estudio del uso de écfrasis en la obra de María Negroni, El sueño de Úrsula para entrelazar la leyenda y estructura novelística. Para ello es importante primero discutir el concepto. Al hablar de écfrasis hablamos de una tradición crítica plagada de polémica. Existen tantas definiciones como críticos pero nacen todas de la misma fuente: el *Laokoön* de Lessing. Para entender los diferentes argumentos necesitamos investigar su raíz porque al ver el punto de partida vemos el problema que infiltra esta discusión. Lessing establece en su ensayo un orden rígido en el cual divide las artes plásticas y las artes literarias en campos opuestos y deja el écfrasis como a un hijo huérfano en el medio. De la premisa de Lessing, parten Murray Krieger, John Heffernan y Wendy Steiner, intentando desarrollar un concepto de écfrasis aboliendo la división establecida por Lessing. W. J. T. Mitchell investiga a fondo las preguntas que la crítica deja sin contestar y propone un nuevo orden para la dicotomía de Lessing. Lo que se interpretaba como una intrusión de la pintura en el texto ahora se considera un segundo nivel narrativo que crea una distancia con lo representado.

Para llegar a una nueva interpretación de écfrasis necesitamos entender primero cómo la define Lessing. En su ensayo, *Laokoön*, separa las artes literarias de las visuales y dice que lo literario corresponde al tiempo y lo visual al espacio. En *Laokoön* Lessing deduce:

If it be true that painting employs wholly different signs or means of imitation from poetry, --the one using forms and colors in space, the

other articulate sounds in time,--and if signs must unquestionably stand in convenient relation with the thing signified, then signs arranged side by side can represent only objects existing side by side, or whose parts so exist, while consecutive signs can express only objects which succeed each other, or whose parts succeed each other, in time.¹

Parte de la idea de que en una pintura, el artista reúne objetos que corresponden juntos y en una obra literaria, el escritor pone en orden acciones en un orden secuencial. Las correspondencias que el artista establece en su obra tienen una relación directa a los límites de su medio y por lo tanto un pintor crea una expresión espacial y un escritor, una expresión temporal. Y ya que existen estos límites entre las artes, lo que una pintura expresa no lo puede expresar un poema y vice versa.²

El punto de partida no era una idea particular para Lessing pero las características que delineó entre el espacio y el tiempo originaron una división sistemática entre las artes que todavía influye en cómo la crítica interpreta écfrasis.³ Cuando Lessing se refiere al écfrasis lo define como un desvío de la narrativa: en el momento ecfástico hay una referencia al arte visual y por lo tanto la referencia es descriptiva y detiene la acción de la obra literaria⁴ puesto que écfrasis detiene el tiempo en una obra literaria cuando se hacen referencias directas y descriptivas a pinturas que pertenecen a las artes del espacio no del tiempo. Si usa écfrasis, el escritor fija la mirada en un

¹ Lessing in W. J. T. Mitchell. Iconology: Image, Text, Ideology. (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 95.

²Wendy Steiner. The Colors of Rhetoric. (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 12.

³Mitchell, Iconology, 96.

⁴Ibid, 99.

momento y para Lessing se pierde la fluidez de la narrativa. La acción narrativa se detiene en un momento, dejando al texto temporal impotente y sin vitalidad.

La referencia efrástica más citada es la descripción de Homero del escudo de Aquiles en la Iliada. Para Lessing Virgilio se detiene en la narrativa pictórica más de lo necesario:

The shield of Aeneas is therefore, in fact, an interpolation, intended solely to flatter the pride of the Romans; a foreign brook with which the poet seeks to give fresh movement to his stream. The shield of Achilles, on the contrary, is the outgrowth of its own fruitful soil.⁵

En Homero se sigue un hilo narrativo en una descripción mediada por la acción por eso para Lessing este momento éfrástico no interrumpe el fluir narrativo de la acción. En cambio, el éfrasis de Virgilio se fija en la descripción del escudo, pierde la fuerza narrativa y ya que a cada arte le corresponden ciertas características, que el tiempo tiene preferencia al espacio, la literatura que se vale de las artes plásticas para representar algo, disminuye su propio medio.⁶

Lessing se refiere a la descripción de Virgilio como a "a foreign brook" y a la descripción de Homero como algo que nace de su propia "fruitful soil." En el lenguaje que Lessing utiliza leemos una conexión entre las divisiones de las artes y las de los países; la descripción efrástica se convierte en el cruce de una frontera y al incluir al extranjero, a la tierra del otro, a lo ajeno se perjudica el texto literario. El cruce de un arte a otro por medio de referencias es como una traición a la patria y una unión con el extranjero, el otro lo cual

⁵Lessing en W. J. T. Mitchell. Picture Theory. (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 179.

⁶ Mitchell, Iconology, 107.

para Lessing era inconcebible puesto que el uso de écfrasis puede destruir la narrativa si se convierte en una distracción del texto temporal a lo espacial. Lessing deja muy claro que el écfrasis se debe utilizar sólo como ornamento y no como género propio porque ésto sería correr el peligro de aceptar en la literatura a la extranjera--la pintura.⁷

El orden de Lessing crea cierta confusión al hablar de écfrasis que en su definición más simple se entiende como la incorporación de una pintura a un texto literario. Si este cruce entre las fronteras del arte no es posible o beneficioso, ¿por qué ocurre y con qué propósito? Una definición más literaria serviría para resolver este dilema pero encontramos varias. Heffernan nos dice que el écfrasis es una representación verbal de una representación gráfica⁸ pero Krieger quiere ampliar écfrasis para que incorpore la representación verbal de todo objeto visual⁹. Y Steiner entiende el écfrasis como un recurso retórico que detiene el tiempo o implica acción en el movimiento congelado.¹⁰ Aunque las interpretaciones del écfrasis varían, todas se refieren a una tensión implícita en el intercambio entre las artes y ponen en duda los preceptos de Lessing. Pero sin Lessing, si dijéramos que no hay una oposición entre la pintura y la literatura, ¿existiría una tensión en el

⁷"Lessing, of course, wants to deny the existence of ekphrasis as a proper genre. a separable, identifiable poetic kind...The link between ekphrasis and otherness could not be clearer. Ekphrasis is, properly, an ornament to epic, just as Hephaestus's designs are an ornament to Achilles' shield. But ekphrastic ornament is a kind of foreign body within epic that threatens to reverse the natural literary priorities of time over space, narrative over description, and turn the sublimities of epic over to the flattering blandishments of epideictic rhetoric." Ibid, 178-179.

⁸James A. W. Heffernan. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 3.

⁹Murray Krieger. "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited." Chap. in The Play and Place of Criticism. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967), 107.

¹⁰Steiner, Colors of Rhetoric, 41.

uso de una arte en la otra? Cuando revisamos la discusión de Krieger, Heffernan y Steiner llegamos a un entendimiento del problema en la discusión del ékphrasis y podemos empezar a alejarnos de él.

Lo que Lessing redujo a una polaridad entre poesía y pintura, Krieger lo fusiona y dice que toda poesía es ékphrasis, movimiento congelado:

The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality. The spatial work freezes the temporal work even as the latter seeks to free it from space. Ekphrasis concerns me here, then, to the extent that I see it introduced in order to use a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to 'still' it.¹¹

Para Krieger la literatura imita el objeto artístico para utilizarlo como su propia metáfora y reflejar la totalidad de una obra en un momento. El arte temporal se apropia del arte espacial para detener el movimiento perpetuo propio del arte temporal y al quietarse llega a una definición de sí mismo.

Krieger contradice a Lessing y anuncia que la obra poética no es lineal pero mantiene una circularidad necesaria para establecer un momento eterno (repetitivo) y para hacer esto las artes plásticas deben prestarle a la literatura "espacialidad".¹² ¿Qué resulta de este intercambio? Krieger se refiere a una tensión en el conflicto entre el impulso temporal en el texto literario y el espacial en el texto visual. El deseo de signos opuestos, el "signo natural" y el

¹¹ Krieger, *Play and Place*, 107.

¹² "The claim to form, to circular repetitiveness within the discretely linear, and this by the use of an object of spatial and plastic art to symbolize the spatiality and plasticity of literature's temporality." *Ibid*, 265.

“signo arbitrario, ”¹³ crea la tensión ya que el primero está predispuesto y el segundo implica una libertad de la imaginación.¹⁴ Aunque Krieger llama a su teoría “anti-Lessing” en realidad depende del paradigma de Lessing en el que las artes plásticas y las literarias mantienen ciertas características propias. Sin esta división, las artes plásticas no tendrían nada que prestarle a las artes literarias y la tensión no resultaría ya que no habría un conflicto.

Lessing estableció una separación que encontramos difícil de erradicar. Los modernistas exploraron esta división: Steiner se refiere a un monólogo de Stephen Dedalus en el que explora el problema de la comparación interartística.¹⁵ Las ideas de secuencia temporal y contigüidad espacial para Lessing pertenecían a dos mundos separados pero para Stephen son intercambiables. Estas ideas existen en la mente y no se puede separarlas o discernir cuando termina una y empieza la otra: “Time and space are merely alternate modes of the same thing; both physicalism and mysticism must be qualified by the mediating structure of the sign, an entity both material and ideal.”¹⁶ Los escritores modernistas vieron que la división entre el tiempo y el espacio existía superficialmente ya que para ver uno se necesita el otro y la relación que existe entre tiempo y espacio no es sólo complementaria también

¹³ Lessing nombra estos términos que luego Krieger utiliza para referirse a una tensión en el uso del ékfrasis. Elizabeth Abel. “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix.” In The Language of Images, ed. W. J. T. Mitchell, 37-58. (Chicago: University of Chicago Press, 1974), 38.

¹⁴Murray Krieger. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1992), 10-13.

¹⁵ “Through the protean workings of his mind, this modality is transformed into the ‘ineluctable modality of the audible.’ The problem of the monologue is thus that of the interartistic comparison itself--the translation of one sensory mode into another. And Stephen effects this metamorphosis by reenacting a good portion of the history of philosophy--Aristotle, Saint Augustine, the empiricists, Lessing, and Kant, with a little mysticism thrown in for good measure” Steiner, Colors of Rhetoric, 33.

¹⁶Ibid, 35.

es coexistente--dos ideas que ocupan el mismo lugar y que separamos sólo como ideas.

Sin embargo Steiner encuentra algunos obstáculos al querer contradecir a Lessing: primero, la pintura permite una experiencia de síntesis simultánea mientras que el lector no llega a una síntesis de la obra literaria hasta después de tenerla a la vista y segundo, el orden de percepción está decidido por el texto literario mientras que una pintura no puede dirigir la percepción del observador.¹⁷ Pero estos dos argumentos ocasionan aún más preguntas de las que resuelven: ¿No podemos ver un poema en su totalidad? ¿Leemos en el orden previsto por el escritor? Paul A. Kolers reúne varios estudios sobre como captamos un texto y lo que encuentran una y otra vez es que no leemos secuencialmente sino que leemos un texto en un orden que cambia de persona a persona. Una vez que lo hemos leído, lo integramos y organizamos en la mente.¹⁸ Hacemos esto tanto con un texto escrito como con una pintura o dibujo y también, de acuerdo a Kolers, la mente no registra una pintura en su totalidad sino que ciertas partes pasan desapercibidas. Aún Steiner se remite a estudios de la ciencia moderna que llegan a la conclusión que tanto la percepción pictorial como la literaria es un proceso temporal.¹⁹ Pero la oposición establecida por Lessing persiste y cuando Steiner discute écfrasis asimila su influencia.

Steiner reduce el concepto de écfrasis a la imitación de la literatura de la imagen congelada en la pintura--un recurso en la pintura que aísla el

¹⁷Ibid, 39-40.

¹⁸Paul A. Kolers. "Reading Pictures and Reading Text." In The Arts and Cognition, ed. David Perkins and Barbara Leondar, 136-164. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), 151.

¹⁹Steiner, Colors of Rhetoric, 36.

momento que implica una acción en el pasado y en el futuro para trascender los límites temporales de la pintura.²⁰ Para lograr la temporalidad la pintura entonces depende de la literatura--el observador necesita un conocimiento de las acciones implícitas en la pintura, conocimiento que adquiere de la lectura de la historia relatada en la pintura. Cuando la literatura utiliza este recurso de enfocar la acción en un instante, está usando écfrasis ya que es un recurso "prestado" de las artes visuales. "Ekphrastic poetry signifies motion through a static moment," una paradoja que el escritor intenta para evadir la muerte implícita en un producto del tiempo.²¹ Pero la relación es recíproca ya que la pintura necesita el momento ecfrástico para asumir la distancia entre la realidad cambiante y la stasis de la representación gráfica.²²

Steiner nos deja con un concepto de écfrasis débil que nace porque las artes plásticas y las artes literarias tienen una relación parasítica en la que una depende de la otra, en la que a la pintura le hace falta el tiempo y a la literatura, el espacio. Heffernan rechaza las interpretaciones de Steiner y de Krieger porque para él écfrasis representa lo contrario del movimiento congelado de Krieger o la imagen congelada de Steiner: "...ekphrasis is dynamic and obstetric; it typically delivers from the pregnant moment of visual art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that visual art tells only by implication."²³ Heffernan niega que esto implique que una pintura no pueda contar una historia, sólo dice se limita a

²⁰Ibid, 40.

²¹Ibid, 41.

²²Ibid, 190.

²³Heffernan, Museum of Words, 5.

“describir” lo que écfrasis hace con el arte visual.²⁴ El écfrasis libera a la pintura del momento estático.

De aquí Heffernan llega a su definición del écfrasis que es la representación de una representación, donde la literatura es activa y la pintura pasiva puesto que la escritura pone en acción lo que la imagen implica.²⁵ El escritor utiliza este recurso para dirigir nuestra mirada, guiarnos y mostrarnos ciertas partes de la pintura que le parecen importantes, que son potencialmente narrativas. Tanto al interpretar una pintura como un poema nos detenemos en lo que nos interesa. El écfrasis no es fiel a la pintura en su totalidad sino en lo que le parece importante al escritor en la pintura.²⁶ El artista elige de la obra de arte lo que le interesa y sobre esto pone su fuerza narrativa. Es interesante ver que no existe una discusión de la relación inversa en la que la comunicación entre las artes fluya desde la literatura a la pintura. Existe, claro está, pero solo como lo definitivo de la pintura que representa una historia.

La estructura de Lessing persiste y no es más explícita que en esta cita: “Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image.”²⁷ La oposición entre las artes culmina en una rivalidad en la que la literatura forza a la pintura para sacarla de su silencio perpetuo. La esencia de este argumento indicaría que la

²⁴Ibid, 193.

²⁵ Ibid, 4.

²⁶“Ekphrasis never aims simply to reproduce a work of visual art in word, so there is no point in judging ekphrastic poetry by a criterion of fidelity to the work it represents. We can much better judge it by asking what it enables us to see in the work of art, or even just to see, period,” Ibid, 157.

²⁷Ibid, 6.

pintura y la literatura tienen una relación en la que la pintura necesita la literatura para desenvolverse y actuar. Vemos que todos los críticos intentan distanciarse de las premisas de Lessing pero al definir el écfrasis no pueden abnegar la idea de la superioridad de la literatura y la dependencia de la pintura en ésta.

¿Por qué crea el écfrasis un debate tan amplio en el que se discute desde un recurso retórico hasta una definición del arte? Mitchell sugiere tres tendencias en el écfrasis que explican esta amplitud en la interpretación del écfrasis: indiferencia ecfástica, esperanza ecfástica, y temor ecfástico.²⁸ La primera tendencia, indiferencia ecfástica surge porque la idea de representar verbalmente una obra visual parece imposible. El écfrasis se convierte en una "curiosidad," que no tiene mucha importancia o interés. Pero lo cierto es que el écfrasis sí se logra y con muy buenos resultados entonces aparece la segunda tendencia, la esperanza ecfástica, la idea que el lenguaje puede hacer algo tan inesperado y maravilloso como contener en palabras una imagen. La tercera tendencia, el temor ecfástico, ocurre cuando parece que la separación entre lo verbal y lo visual se desvanece al querer unirlos--representativo de esta última tendencia es el *Laokoön* de Lessing.²⁹ La esperanza ecfástica fomenta las discusiones del écfrasis y su meta central es sobrepasar la idea del "otro."³⁰ La diferencia entre la pintura y la literatura refleja las diferencias entre el ser y el otro entonces al unir las encontramos una posibilidad de unión entre lo conocido y lo extraño.

²⁸Mitchell, *Picture Theory*, 152-154.

²⁹Ibid, 155.

³⁰Ibid, 156.

Pero esta interpretación nos lleva a otra pregunta, ¿cómo es que la pintura y la literatura son extrañas? Mitchell explica que esto se deriva de una confusión entre el medio y el mensaje.³¹ La otredad que vemos en la pintura desde el punto de vista de la literatura es una idea que le sobreponemos a la pintura para mantener la separación entre las artes que Lessing estableció. Mitchell rechaza la división de Lessing y dice:

But neither of these 'gifts' is really the exclusive property of their donors: paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their 'natural' vocation (whatever that may be).³²

En realidad las divisiones establecidas por Lessing y reiteradas en la crítica contemporánea son superficiales y arbitrarias. Visto desde esta perspectiva la otredad del ékfrasis necesita una explicación diferente.

Heffernan como Krieger y Steiner se refieren a una tensión que surge del momento efrástico y lo relega a la rivalidad entre los medios que lo ocasionan. Pero ¿de dónde surgiría esta tensión si interpretáramos las artes no como opuestas sino como partes de un todo? Implícita en la definición de Heffernan podemos encontrar otra fuente de la tensión. Heffernan define al ékfrasis como una representación verbal de una representación visual lo que implica un distanciamiento de tres niveles de lo representado: lo representado, la representación gráfica y la representación literaria de la representación gráfica. Porque existe una relación de separación preestablecida en la discusión de las artes no nos fijamos en el revés del

³¹Ibid, 159.

³² Ibid, 160.

argumento: que todas las artes son una expresión artística vista desde diferentes perspectivas. Nada da más evidencia a este argumento que la relación simbiótica entre el arte literario y el visual--Krieger se refiere a esta relación que nos permite hablar de la escritura a través de las metáforas de la pintura.³³ Cuando nos referimos a una obra efrástica vemos la descripción de la pintura como un desvío de la narración pero si entendemos las artes plásticas como una expresión a la par de la literatura entonces la referencia a la pintura establece un nivel narrativo adicional, un "mise en abyme." ¿Para que hacemos esto? La distancia fomenta la memoria. Y no hay nada más fuerte que la realidad de la imaginación, el invento que la memoria produce para aplacar el dolor de la distancia. También al hacer esto hacemos al texto más flexible y más abierto a diversas interpretaciones para poder incluir a más lectores. María Negroni en su novela El sueño de Úrsula inserta una serie de pinturas referentes a una leyenda que se entrelazan dialógicamente con la narrativa de la novela y a la vez crean un nuevo objeto artístico al darle una voz narrativa a la protagonista de la leyenda. La escritora utiliza esta distancia para poder llegar a una nueva creación de la leyenda, para someter a Úrsula a un nuevo viaje en el que morirá consciente de ser quién es y a quién pertenece.

³³Krieger, Play and Place, 105.

SI ÚRSULA SE DESPERTARA DE SU SUEÑO

Hay una serie de pinturas de Vittore Carpaccio que se refieren a la siguiente leyenda medieval. El rey de Britannia, Maurus, tiene una hija, Úrsula, con fama de ser bella, sabia y virtuosa. Llega noticia de ella al reino del norte, Anglia, y el rey de este quiere a la princesa bretona para su hijo. Manda entonces a embajadores a Britania que le comunican a Maurus el deseo del rey anglo y el peligro de rechazar la oferta--el reino anglo es famoso por su barbaridad. Maurus preocupado y temeroso no quiere consentir y dejar que su hija, una mujer cristiana, se case con un hombre salvaje y pagano. Úrsula, guiada por Dios, convence al rey que consienta al matrimonio bajo tres condiciones: el rey anglo y su padre le darán un cortejo de diez vírgenes y mil acompañantes para cada vírgen, a cada vírgen suplirán con una nave y le permitirán un período de tres años durante el cual ellas se dedicarán a la virginidad y el príncipe se bautizará y se convertirá al cristianismo.

Úrsula cree que con estas condiciones el rey desistirá pero acepta. El príncipe se bautiza y las naves y vírgenes empiezan a llegar a Britannia. Durante tres años Úrsula y su cortejo pretenden entrar en batalla y hacen ejercicios navales hasta que un día, después de tres años, llegan a Colonia. Existen varias versiones de la leyenda y en la del Regnante Domino, Úrsula y sus vírgenes esperan por tres años, los barcos anclados en Britannia y al cumplir el tercer año, cuando Úrsula se debe casar con Aetherius, Dios manda un viento que empuja las naves hasta la boca del río Rhin.³⁴ Allí Úrsula

³⁴Anne L. Clark. Elisabeth of Schönau: A Twelfth-Century Visionary. (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992), 38.

tiene un sueño en el que un ángel le da sus órdenes: navegará por el río hasta llegar a Basel, de allí en adelante irán a pie hasta Roma donde se bautizarán las vírgenes, volverán por el mismo camino y al llegar a Colonia recibirá la palma del martirio.

Úrsula cumple con los mandatos del ángel. Después de Roma, el papa Cyriacus y algunos cardinales se suman al peregrinaje y Aetherius en Anglia recibe un mensaje de un ángel que se una al grupo. Los Hunos esperan a los peregrinos en Colonia y al llegar el cortejo y Aetherius comienza una masacre. Al ver la hermosura de Úrsula, el líder de los Hunos se maravilla y trata de consolarla ofreciéndole matrimonio. Úrsula rechaza la oferta y el bárbaro ordena que la maten con una flecha. Entonces Úrsula recibe la palma del martirio. El martirio ocurre de acuerdo a la leyenda en el año 238 A.C. pero por la presencia de los Hunos en la historia, más probable es que halla ocurrido en el año 452 A.C.³⁵

En 1488, la confraternidad de santa Úrsula comisiona una serie de lienzos de la vida de la santa.³⁶ Para pintar la vida de la santa, Carpaccio se refirió a la versión de Jacobus de Voragine en la *Legenda Aurea* y a los frescos de Tommaso da Modena en la capilla de santa Úrsula en la iglesia de Santa Margarita en Treviso.³⁷ Carpaccio era un hombre veneciano en el siglo XV que entendía la importancia de los asuntos del comercio y las intrigas de la corte, por eso sus pinturas muestran todos los momentos formales, la presencia de hombres de estado y los ritos ceremoniales implícitos en la unión de dos reinos. Los actores principales son los reyes, los embajadores, el

³⁵Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend: Readings on the Saints*. translated by William Granger Ryan. Vol. II. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 256-260.

³⁶Valcanover, Francesco. *Carpaccio*. (Milan: Scala/Riverside, 1989), 5.

³⁷Ibid, 6.

ángel, el Papa, y los Hunos: Ellos crean las circunstancias que llevan al martirio de Úrsula mientras ella espera, duerme, saluda y se despide.

María Negroni decide re-escribir la leyenda después de haber visto las pinturas en la Accademia en Venecia. Negroni escribe que se obsesionó con la imagen de Úrsula y supo que tendría que escribir una novela.³⁸ La novela comienza y termina como las pinturas de Carpaccio: Úrsula debe casarse con el príncipe inglés y al volver de su peregrinaje es masacrada por Atila el Huno. Negroni explica lo que le pasa a Úrsula en la novela: "Suddenly, a stranger appears seeking her hand in marriage. Her reactions: hatred and fear of wanting to love. She must sail through the reefs and shoals of all the varieties of masculine power."³⁹ Negroni les da voz al temor y al odio que Úrsula siente al saber la noticia. La novela explora la reacción de Úrsula ante la propuesta de matrimonio, su interpretación de la historia. Por eso Negroni cambia la trayectoria de Úrsula desde el momento que emprende su viaje hasta su final trágico, así re-crea la leyenda. En las pinturas de Carpaccio Úrsula es un personaje mudo, obedece las decisiones de los demás pero en la novela de Negroni, Úrsula elige su destino y llega al martirio consciente de lo que hace.

Negroni divide la novela en capítulos precedidos por secciones cortas que se adelantan a la historia⁴⁰ del capítulo. El argumento de la novela procede por una serie de (flashforwards) y (flashbacks): las secciones intercaladas relatan lo que ocurrirá al final de la historia mientras que en los

³⁸Negroni, María. "Ursula's Dream." *Review: Latin American Literature and Arts* 56 (Spring, 1998): 67.

³⁹Ibid, 67.

⁴⁰Llamamos historia a la serie de sucesos que forman la novela y argumento al orden en que la historia está dispuesta. Al definir estos términos me refiero al ensayo de Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994), 33.

capítulos hay pequeños desvíos de la historia para contar los eventos anteriores. Resulta un texto complejo que como lectores debemos recrear. El viaje de Úrsula por el río Rhin es el viaje de la leyenda pero el argumento traza el viaje interno hacia la autoconciencia. Úrsula despierta al deseo y a la imaginación al incorporar la visión de las pinturas en su memoria consciente produciendo pequeñas explosiones ecfrásticas que estallan al llegar a Roma.

Las referencias a las pinturas son mucho más frecuentes en el capítulo "La partida" cuando Úrsula debe hacer un esfuerzo máximo para separarse de su padre, su tierra, y su reino. La primera pintura que aparece en la novela es "La llegada de los embajadores ingleses," (Fig. 1) donde comienza la historia de Úrsula. Carpaccio incluye en esta pintura dos escenas de la vida de Úrsula, la visita de los embajadores, que le da el título, y también la conversación entre Úrsula y Maurus. El intercambio entre un embajador y Maurus centran la acción en la pintura; el embajador trae un mensaje del rey de Anglia que quiere a Úrsula para esposa de su hijo Aetherius. En una galería dispuesta al aire libre el rey Maurus, rodeado de sus consejeros, recibe a los embajadores ingleses. El rey se distingue de sus consejeros por el dorado de su casaca que repite el color de la cadena alrededor de su cuello y la corona sobre su cabeza. Al fondo, una escena cotidiana de habitantes de una ciudad moderna llena de ritos y protocolos, rodeados de la piedra y mármol de los edificios, el mar que refleja el azul claro, casi blanco del cielo y el amarillo y rojo de los edificios. El contraste entre los colores del fondo y los rojos y negros de los vestidos de los hombres en la galería le dan realce a la escena central. La piedra, el mármol, el oro de las vestimentas y los personajes detenidos en sus gestos de protocolo indican una sociedad regida y controlada por reglas inflexibles.

El cuadro está compuesto de manera tal que la mirada del espectador va de izquierda a derecha fijándose en lo arquitectónico, un pórtico bajo un



Figura 1: Llegada de los embajadores ingleses

conjunto de arcadas que se abren a la galería. En el pórtico, hombres de la corte bretona parecen desinteresados en la actividad próxima, conversan o dirigen su mirada hacia el mar que se ve por las aberturas de la izquierda. Bordea el pórtico y la galería una barandilla. Este espacio está encerrado y limitado; el rey rodeado por sus consejeros y embajadores no tiene muchas alternativas al recibir el pedido del rey de Anglia. Rechazar la oferta significa provocar la posibilidad de guerra pero consentir dejaría a Úrsula en las manos de un hombre que teme. Maurus se encuentra en una situación complicada y la composición espacial de la pintura lo refleja puesto que los espacios concretos están cerrados y los grupos humanos lo llenan todo.

En frente en el rincón izquierdo un hombre, casi completamente en sombras en un traje carmín, mira de costado hacia afuera de la pintura, atrayendo la atención del espectador y dirigiéndola hacia la escena detrás de la verja a la derecha con un gesto. ¿Por qué se comunica este personaje con el espectador? Si estuviera en el centro de la escena podríamos interpretarlo como una invitación a la pintura. Sin embargo está relegado a un rincón oscuro lejos de la escena principal. Su mirada causa tensión porque le comunica al espectador que él no está solo al mirar la pintura, también la pintura lo ve a él y recalca la importancia del suceso central. Este hombre llama la atención del espectador hacia la proximidad de los cuerpos en la galería; la mirada de este hombre le dan al momento un sentido de urgencia.

Carpaccio coloca a los embajadores en cuatro grupos en secuencia. Primero vemos tres de ellos de pie asomando la cabeza por entre las columnas de los arcos. Hacia la derecha los siguen dos embajadores con una pierna doblada en el proceso de arrodillarse, con el sombrero en mano y en frente de ellos un hombre arrodillado también con el sombrero en mano. El último embajador, arrodillado en frente del rey Maurus, extiende su brazo

derecho y sostiene un pergamino en la mano por la parte de abajo mientras Maurus toma el pergamino por la parte de arriba. Crean estos cuatro grupos un efecto de movimiento--cada grupo representa un momento diferente en la etapa del saludo--hacia el rey, subrayando el intercambio entre el último embajador y Maurus. La entrada de los embajadores y las etapas del saludo recalcan lo ceremonial de la pedida de mano de Úrsula. El matrimonio es una cuestión de estado en la cual no se consultan los sentimientos de los prometidos--aquí se están jugando dos reinos por el poder de Anglia y Britannia. Teniendo esto en cuenta podemos interpretar la situación de Úrsula, lo que su rechazo y sus condiciones significarían para la seguridad del estado--rehusar la propuesta de un rey poderoso como lo es el rey de Anglia significaría poner el reino de Britannia en una situación insostenible.

Si consideramos el uso de la luz vemos que ésta, no sólo acentúa la escena central sino que apunta a signos diferentes, si consideramos las sombras que se proyectan como flechas que apuntan hacia el trono de Maurus. Las sombras crean líneas diagonales y agudas que acentúan el movimiento de los embajadores hacia el trono de Maurus y marcan el peligro que su llegada y cercanía al trono bretonés trae para el rey y su familia. La escena resulta cargada de presagios--lo que a primera vista parece una visita a la corte llegará a ser el primer paso que causará la muerte de los herederos de dos reinos. El rojo predomina en la escena como un signo presagiente, a medida que nos acercamos al trono la luz ocupa más espacio y el rojo se convierte de carmín a un rosa oscuro--este color le recuerda al espectador el final sangriento de esta historia. La luz, las sombras y los embajadores centran la atención en la acción culminante de la escena: los embajadores han venido a pedir la mano de Úrsula en matrimonio. En esta sección de la pintura Carpaccio comunica la visita de los embajadores y la masacre que

resultará de ella. Se ha construido así un momento ecfrástico que abre un espacio narrativo, la entrada en la leyenda. A la derecha de la galería, el rey Maurus en la recámara de su hija en actitud de escuchar la mira a su hija mientras ella le da sus condiciones para consentir al matrimonio.

En la primera escena predomina el movimiento de los embajadores, su llegada, pero en el dormitorio de Úrsula domina la inmovilidad y esta imagen congelada detiene el momento anterior, la consulta entre Maurus y los embajadores ingleses y el resultado del mensaje que los embajadores traen: Maurus y Palladia, la nodriza, miran a la distancia absortos como si vieran el final trágico de esta leyenda. Palladia sentada al pie de los escalones que van hacia el cuarto lleva la mirada al interior del cuarto. Los escalones dan a una entrada por la puerta del cuarto que se abre hacia la izquierda y oscurece el último escalón con su sombra. La puerta abierta invita la atención del espectador pero la sombra que deja en el último escalón cierra paso a una entrada completa--esta escena se puede ver solamente desde lejos porque es el espacio íntimo de una mujer. El cuarto de Úrsula no admite al espectador abiertamente y no vemos completamente como ella rechaza a Aetherius con sus condiciones. La luz es mínima y el espacio lleno con los objetos del cuarto de Úrsula, su cama, el palio, tapices negros--hay tan poco lugar en este cuarto que la nodriza tiene que estar afuera y como la nodriza, este momento se puede presenciar sólo a una distancia; el espectador no puede leer claramente los signos del espacio externo e interno de Úrsula.

De acuerdo a la leyenda, guiada por la inspiración de Dios, Úrsula pone tres condiciones para casarse con Aetherius. En la pintura lo dice con el gesto de sus manos que tiene en frente, contando con los primeros tres dedos las condiciones que reclama. Su voz y su deseo no entran en la leyenda porque va a Colonia no por un deseo propio sino para cumplir con los deseos del

dios, entonces es un vehículo de Dios. En la pintura, el cuerpo de Úrsula está semi ausente y lo que se ve es la capa--el deseo no aparece en esta escena. Una luz muy pobre entra por un fragmento de una ventana y apenas llega a iluminar la corona de Úrsula y la parte de atrás de su vestido azul. Un manto rojo carmín y el palio rosado repiten los tonos de la galería. El espacio restrictivo y la oscuridad de las sombras implican un espacio secreto y peligroso, como una caja de Pandora--Úrsula saldrá de la caja y causará la muerte de miles. De esta pintura Negroni incluye ambas escenas en la novela y establece un contraste entre como Úrsula relata ambos sucesos, en lo que toma o deja de la pintura, y en el comentario que trae a la pintura.

En la composición de Carpaccio el momento central es el encuentro del embajador y Maurus: por la izquierda, el hombre en el rincón y la disposición de los embajadores señalan este momento y por la derecha, la mirada de Palladia y la conversación entre Maurus y Úrsula depende de la acción en el centro de la pintura. Negroni cambia el punto de vista: escribe la historia de Úrsula y partimos de ese momento efrástico. Úrsula habla desde su cuarto, el lugar en el cual se entera de la visita de los embajadores.

Negroni usa la emoción de esta escena y se limita a incluir los elementos pictóricos que impresionan a Úrsula. La sección que describe la visita de los embajadores comienza con una narración en primera persona: "Temblé al conocer la noticia," "Sentí frío."⁴¹ En la pintura el cuerpo de Úrsula yace en las sombras de su cuarto, lejos del calor del sol que habita en la galería del resto del cuadro. En la novela, Negroni introduce la perspectiva desde la cual Úrsula interpreta los sucesos; en este ambiente oscuro siente frío y temor y la mirada de su padre, "Maurus torciendo la cabeza," repite el gesto de Maurus

⁴¹Negroni, *Úrsula*, 16.

en la pintura que con la cabeza apoyada en la mano dirige la mirada hacia la distancia y le dice con su cuerpo que se aleja de ella. En este cuarto, a la orilla de los eventos de importancia, encerrada en un espacio limitado y casi aislada de la luz, Úrsula descubre que sus padres la abandonan por miedo al vecino del norte: “Dicen que el vecino es poderoso. Vienen de una tierra de caballos crinudos donde los hombres degüellan a sus enemigos se les parecen.”

Úrsula en este momento siente una soledad inmensa al ver que su padre se ha rendido a los deseos del otro y sus preguntas muestran su incertidumbre y desesperación: “¿Qué ocurre? Maurus vacila. ¿Me engaño? ¿Me abandona? ¿A mí que soy su propia voluntad?...¿Y Daria? ¿Dónde está mi madre que no está?” Estas preguntas representan un diálogo interno; la pintura tanto como la narración de Negroni se dirigen a un espacio interno, para Carpaccio el cuarto de Úrsula representa su estado emocional y Negroni lo transmite a través de la voz narrativa de Úrsula.

Pero la decisión de Maurus es inminente y para describir los sucesos del resto de la pintura, Úrsula necesita alejarse de lo que ve. Cuando entra en la escena de la visita de los embajadores parece tener una conversación consigo misma, como si no estuviera en la situación en que está. Úrsula parece hablar fuera de su cuerpo y al ver la pintura entendemos por qué: Su cuerpo ocupa el espacio restringido y limitado de su cuarto y en la leyenda se lo trata como mercancía que un reino posee y el otro quiere por su belleza. En la pintura encuentra un mundo fuera del suyo que refleja su realidad, un movimiento congelado que sirve como metáfora de la inmovilidad del deseo de Úrsula. Se convierte en una narradora que describe lo que ve, refiriéndose a sí misma en tercera persona: “El extranjero había elegido la más bella la más inaccesible de todas las imágenes. La fijó en un sueño y escribió en un pliego su exigencia.” Úrsula ve a su padre como a un extraño, su madre casi no existe y

el hombre que la ama es el extranjero. Establece una división entre ella y el mundo en la que ella se convierte en una imagen y sueño para ellos. Narra un momento del que no participa pero que regirá su vida de entonces en adelante, sin embargo, al relatar la presencia de los embajadores y su conversación con su padre se retira de la escena con cuerpo y voz. Este es el primer momento que Úrsula se distancia de su historia y es un momento crucial porque aquí comienza su destierro. Al describir a los embajadores no comunica ningún comentario o interpretación sino que describe como “...aguardan las casacas echadas sobre los hombros las sobrevestas sembradas de perlas de vidrio cadenas alrededor del cuello. Un paje minúsculo con capuchón.” Detiene toda acción en un movimiento congelado, la falta de presencia de los cuerpos cubiertos con objetos pesados sirve sólo como metáfora de la oscuridad y la ausencia del deseo. En los objetos que Úrsula describe, refleja la pesadumbre de sus sentimientos y la falta de espacio que encuentra en la situación.

Faltan de esta sección las condiciones que pone Úrsula para el casamiento, en la narrativa de Negroni esta parte de la conversación sólo aparece después que Úrsula parte de Cornwallis. Negroni utiliza elementos de la tercera pintura “Los embajadores salen” (Fig. 2) para que Úrsula cuente su historia. La referencia a las condiciones es indirecta, dice Úrsula, “Maurus me escuchó,” pero no narra la conversación con su padre o explica las condiciones que puso.⁴² El rey en una posición pasiva escucha y repite al escribano las condiciones de su hija. Al comparar la versión de la novela con la pintura “Los embajadores salen” donde Maurus les da a los embajadores su respuesta, vemos un contraste en tono y luz. En la pintura, Maurus recibe a

⁴²Ibid, 27.

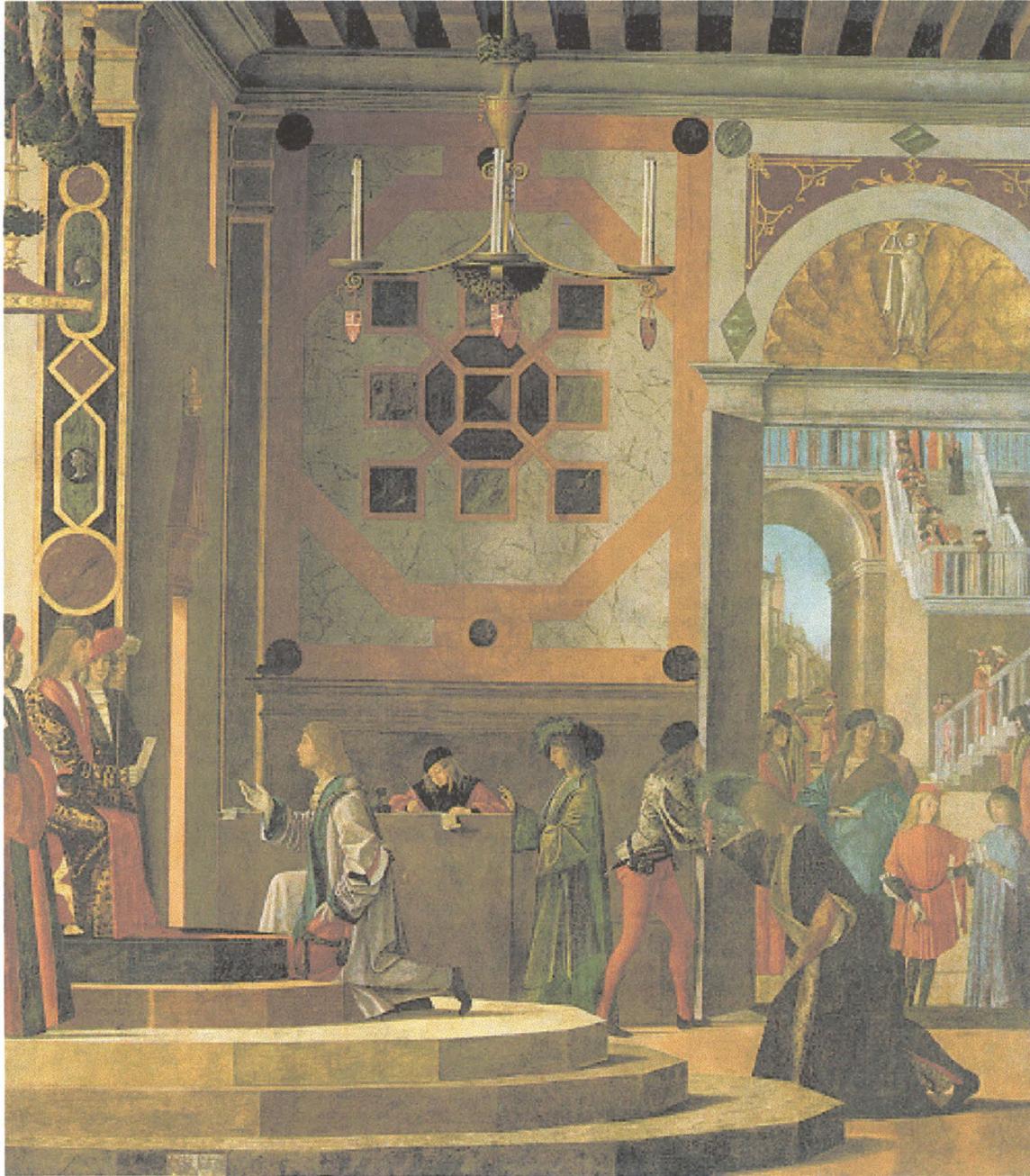


Figura 2: Los embajadores salen

los embajadores en una sala en sombras, por un portal, donde la salida está tapada por unos hombres, apenas entra la luz del día, se ve otro portal y escalones que no permiten ver mucho del cielo. El mundo de afuera parece un laberinto de arcos y escalones, con multitudes de personas que ocupan todo espacio y no dejan un vacío para que pase la luz. Aunque el interior de la sala tenga pocos cuerpos esta pintura repite la falta de espacio de la primera con la falta de luz. Maurus no puede responder como individuo, como padre, su respuesta representa los deseos de todos los hombres que ocupan el espacio de la pintura. En la sala los embajadores se despiden, un hombre le dicta algo a un escribano y el rey tiene un papel en su mano. Aunque la misiva que manda Maurus se refiere a Úrsula su cuerpo queda completamente fuera de la pintura. En el contrato entre los dos reinos, la voz y el deseo de Úrsula no tienen un espacio.

Sin embargo Negroni rompe con la visión de Carpaccio porque a ella le interesa el punto de vista de Úrsula quien ve este momento a través de la luz “cordial” de la tarde porque al irse los embajadores se va el dolor y el pasmo y puede entrar la claridad y la esperanza. En la novela, Maurus recibe a los embajadores afuera desde donde se ve el barco en el que se marchan. La escena está llena de color y sonido: “Los embajadores recibieron un pliego con el sello rojo y blanco de Cornwallis. El escribano y un pequeño paje músico que tocaba la flauta...Trompetas gonfalones de color escarlata muchos caballeros.”⁴³ Las imágenes que describe Úrsula reflejan la alegría que siente cuando los embajadores reciben sus condiciones. Para Úrsula vuelve la esperanza, su padre ha escuchado sus condiciones y los hombres que trajeron la mala noticia se van. La escena también alude a la celebración de la fiesta de

⁴³Ibid, 27.

santa Úrsula en Venecia, el 21 de octubre, cuando se decora con guirnaldas, toldos y altares el campo y la noche antes de la fiesta suenan trompetas y flautas en barcos por el Rialto hasta la Basílica de San Marco.⁴⁴ La historia que escribe Negroni ocurre a la vez en el pasado, en el presente y en el futuro uniendo las imágenes que representan el mito de Úrsula para recrear una leyenda abierta.

Al describir lo negativo de la escena, la presencia del deseo del extranjero representado por los embajadores, reúne elementos de la cuarta pintura en la serie "Encuentro de la pareja y salida de los peregrinos." (Fig. 3) A la izquierda en la pintura, Aetherius se despide de su padre que está rodeado por sus consejeros y embajadores. Se arrodilla frente al rey y le da la mano, en el fondo un barco se hunde en el mar. Detrás del rey sus consejeros presencian la despedida con rostros sobrios y trajes negros y rojos. Dos hombres esperan a Aetherius en un barquillo junto a una columna. Por la base de la columna un escorpión trepa hacia la derecha. Negroni no incluye la despedida de Aetherius y su padre--esta no es su historia. Una vez más, Negroni invierte y manipula las imágenes. La voz narrativa de Úrsula fusiona las imágenes de los embajadores en "Los embajadores salen" con la del barco inundado y del escorpión. El escorpión en la novela trepa "hacia la izquierda," el barco en ángulo es el de los embajadores y un paje toca una flauta, hay trompetas. En la pintura de Carpaccio, el barco de los peregrinos tiene la inscripción "MALO." Negroni reúne esta imagen con la del escorpión en el rezo de Úrsula: "Malo mori quam foedari...mortífero escorpión casa nocturna de marte pestilente habitante de los pantanos contigo

⁴⁴Patricia Fortini Brown, Venetian Painters, 59.

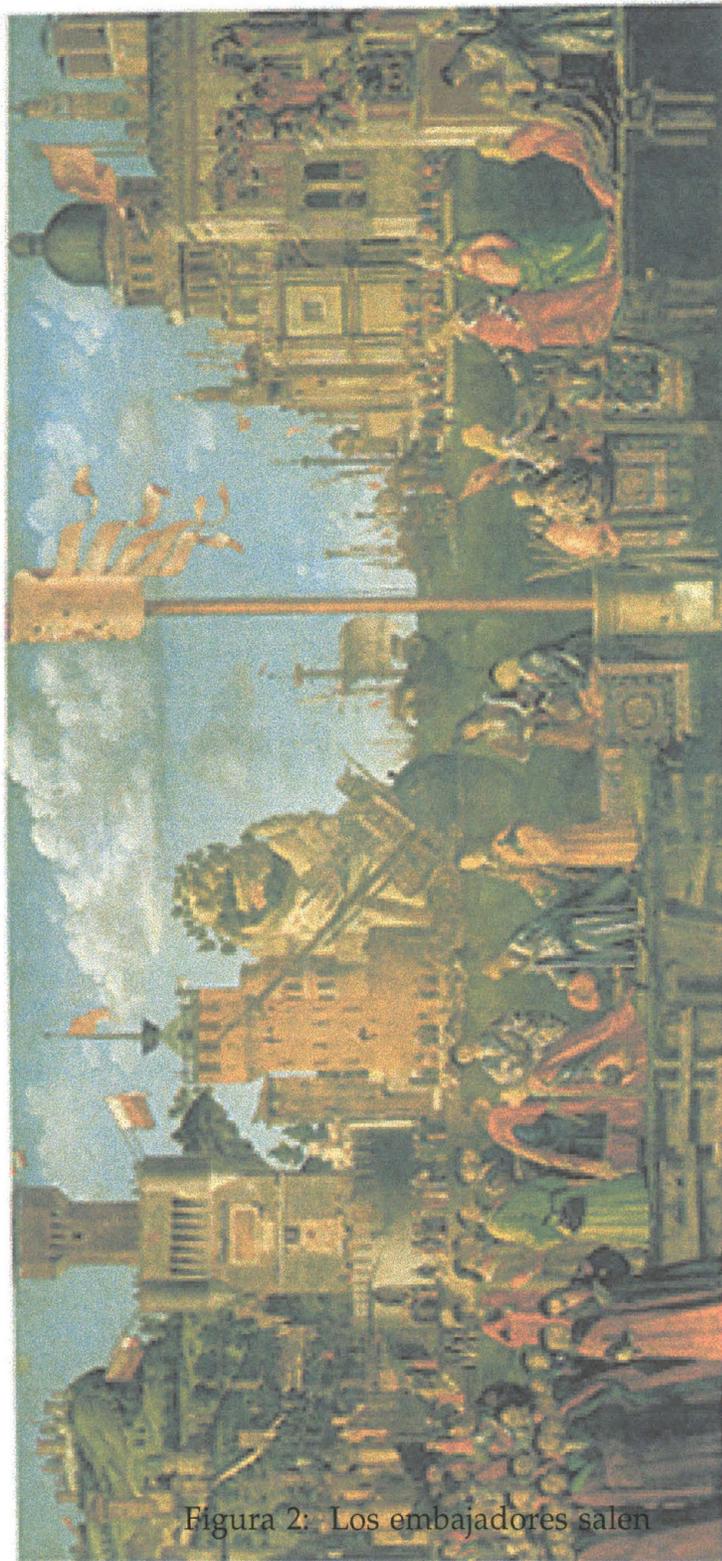


Figura 3: Encuentro de la pareja y salida de los peregrinos

sean los hados del infortunio.”⁴⁵ Úrsula quiere la destrucción de los embajadores y los desea en la oscuridad, lejos de la luz.

La tercera pintura en la serie, “Los embajadores vuelven a la corte inglesa,” (Fig. 4) ocasiona una ajenación profunda para Úrsula al separarse de su cuerpo para entrar en una visión de la tierra de Aetherius para luego exiliarse de su tierra. Como en la primera pintura, Carpaccio se basa en la arquitectura veneciana para representar la corte inglesa. La luz de la tarde ilumina toda la escena y las sombras son líneas cortas que casi no se notan. En este mundo reina la tranquilidad, los hombres de la corte inglesa están dispersados por el campo y el rey espera a la derecha de la pintura en su trono en una galería que refleja la arquitectura de la galería de la corte bretona. Esta galería como la otra tiene arcos y está abierta pero no está rodeada con una barandilla; el acceso al espacio semi-interno es libre y abierto. Los hombres no están amontonados como en Britannia sino que disfrutan del aire libre y la luz del sol. Las similitudes entre una corte y otra muestran que ambos reinos son poderosos y ricos, pero al utilizar el espacio con más libertad en la corte inglesa, esta pintura comunica que en esta situación, el reino de Anglia controla la decisión. Los hombres de la corte visten negro y el color hace un contraste marcado con el fondo amarillo y azul de los edificios y el cielo. Como el negro de los trajes atrae y atrapa la luz, estos hombres controlan el espacio de la pintura y el poder del reino. Un embajador a la izquierda corre hacia la galería. Resalta porque es el único personaje en la composición que se mueve: Sabe el contenido del mensaje del rey Maurus y su presencia señala la urgencia del momento. A la derecha, el otro embajador de rodillas espera mientras el rey y sus consejeros leen los pliegos que ha traído.

⁴⁵Negróni, *Úrsula*, 27.



Figura 4: Los embajadores vuelven a la corte inglesa

Úrsula no está presente en Anglia cuando los embajadores llegan; entonces para describir esta escena debe someterse a la visión de las pinturas. Las pinturas interrumpen el flujo narrativo cuando las naves parten de Britannia al amanecer, cuando la historia de la novela rompe con la de las pinturas. Al separarse de su mundo Úrsula tiene una visión:

Dolorosamente vivo Aetherius me observaba...Parado en su sueño como quien mira la noche...Alzó la mano para detener la imagen pero el vacío lo detuvo. Tuvo frío y una claridad feroz como si el miedo...Yo lo oigo decir como quien expira Escucha el luto futuro de tu canto. La huida no existe, Úrsula.

En su visión Úrsula existe como una imagen vacía que produce frío mientras que Aetherius está “dolorosamente vivo.”⁴⁶ Las palabras de Aetherius encierran a Úrsula en un espacio temporal entre el futuro que contiene la muerte y la huida del presente que no existe. ¿De qué huye Úrsula? ¿Del matrimonio? ¿De su padre, de Aetherius? Huye de la imagen que la encierra, que no le permite desatar el deseo y ver a través de la imaginación por eso la huida no existe. Lo que pretende abandonar lo lleva consigo. El encierro temporal que Aetherius pronuncia en su mensaje se repite cuando Úrsula describe la tierra de Aetherius y trata de contenerlo entre fronteras de espacio: “El extranjero venía del norte. Su reino limita al Oeste con el río Tamar y al este con el signo de Odin que es el Fin de la Tierra.” Úrsula proyecta su idea del mundo de Aetherius como una oposición del suyo y de la pintura elige lo que refleja su visión.

El regreso de los embajadores ocurre de día pero Negroni invierte las imágenes para reflejar la visión de Úrsula quien ve la escena de noche, “En su

⁴⁶Ibid, 19.

Corte hay banquetes asiduos noches dudosas bajo palios de seda. Arden las teas que sostienen los pajes la soledad hipnotiza." Intercede la pintura al referirse a los hombres que pueblan Anglia: "Delicadísimos trajes casi siempre negros contrastan con la piedra del castillo atrás...tapices que adornan esta aridez congelada mientras los hombres más viejos afilan el sarcasmo con el despecho y la envidia."⁴⁷ El negro de los trajes nos recuerda el "luto futuro" de Aetherius y el contraste con la piedra repiten la visión de Carpaccio y la actitud de Úrsula--estos hombres de poder no permiten entrada, como el negro absorbe la luz, ellos quieren apoderarse de Úrsula.

En esta descripción Úrsula comienza a establecerse en el espacio de las pinturas con su interpretación de la historia. Al principio sólo puede referirse a la advertencia de Aetherius pero de a poco encuentra su voz en la zona lejana del norte y de su imaginación hasta que decide rechazar el mundo de Aetherius: "¿El mundo es esta riqueza mórbida? ¿Esta incesante rotación de músicos falsos adivinos veladas que acaban en profecías políticas? No."⁴⁸ En esta pintura, Úrsula no está, no puede estar porque ocurre fuera de su tierra, pero poco a poco se apodera de su historia estableciendo oposiciones con el mundo de Aetherius. Úrsula se encierra en una fortaleza de soledad. El frío y la oscuridad que envuelven sus visiones y su cuarto se convierten en compañeros constantes que la separan de Aetherius y de sus padres. En esta sección Úrsula forma un espacio para sí a través del rechazo del otro; así se exilia de su tierra, de la posibilidad del amor y puede cortar el vínculo que la ata al destino de las pinturas.

⁴⁷Ibid, 19.

⁴⁸Ibid, 20.

El momento de la partida es un paso clave en la recreación del mito de santa Úrsula. El proceso comienza con la visión del Norte que Úrsula ve a través de Aetherius y continúa con el contraste que Negroni hace con la pintura de la salida. Carpaccio une la pareja de Aetherius y Úrsula y parten juntos en "Encuentro de la pareja y salida de los peregrinos." (Fig. 3) Este momento en la historia representa una recreación artística tanto para Carpaccio como para Negroni. En la leyenda, Úrsula parte sola y sin querer, un viento la empuja a Colonia o los barcos navegan a Colonia durante sus ejercicios navales. Para Carpaccio la vida de Úrsula representa una cuestión de estado más que una representación religiosa; si quisiera promover la santidad de Úrsula veríamos más de ella en actividades santas. Carpaccio se preocupa más de la pompa y los ritos implícitos en la unión de dos reinos y utiliza el momento de la partida para comunicar el significado de esta unión. Eludir el casamiento por un viento o por voluntad sería peligroso para Britannia; Carpaccio no puede poner a Britannia en circunstancias peligrosas porque para él ha llegado a representar Venecia. Por eso en la pintura Úrsula y Aetherius parten juntos, se despiden de sus padres y sus vasallos y emprenden el viaje.

En la novela en este momento se rompe con el texto de Carpaccio. Forzar a Úrsula a salir con Aetherius sería someterla al deseo de otro y negarle la oportunidad de viajar sola y descubrir por sí misma el destino que la espera. Pero tampoco puede Úrsula emprender su viaje porque dios le manda un viento--esto implicaría la voluntad de otro. Úrsula debe partir por su cuenta, consciente de lo que hace y el peligro que le encuentra.

Carpaccio divide la pintura en cinco secciones para incluir todos los elementos de la salida: Aetherius se despide de su padre, él y Úrsula se conocen, la pareja se despide del rey Maurus y la reina Daria, abordan el barco

con las vírgenes y el barco parte. La pintura aborda dos escenarios, la corte inglesa y la corte bretona separadas por una columna. A la izquierda, en Anglia los edificios son medievales rodeados por muros y torres de piedra gris oscura mientras a la derecha, en Britannia los edificios son renacentistas, abiertos al mar, hechos de mármol amarillo.⁴⁹ La luz entra con más facilidad en el reino bretonés mientras en Anglia la luz desaparece en los trajes oscuros de los hombres amontonados y la piedra de los edificios. El contraste entre un reino y otro repite los temores de Maurus y Úrsula al entrar en relaciones con un reino pagano y guerrero. Carpaccio en esta pintura reproduce los palacios que Codussi y los hermanos Lombardo estaban haciendo al final del siglo XXV y establece una conexión entre Venecia su ciudad natal y la corte cristiana de Britannia.⁵⁰ Para el espectador del siglo XV Venecia representa un centro de comercio civilizado y gentil, un mundo de hombres sabios y mujeres bellas. Las referencias a la arquitectura veneciana y el contraste entre los paisajes de Anglia y Britannia establecen el problema de esta unión: Maurus entrega a su hija y así degrada y pierde su reino. Negroni elige de esta pintura lo que Úrsula ve y no ve y mezcla su contenido y orden para romper con la leyenda. Cuando Aetherius y Úrsula parten en la pintura, primero se despiden de los reyes de Britannia, se arrodillan frente a Maurus y Daria, ella llora y él abraza a su hija. En la novela Úrsula no sale con el consentimiento de su padre, acompañada de su novio, sino que huye al amanecer y en el momento antes de partir dice: “Pero ya hablé demasiado mi corazón de duelo. Sediento de la pena que no sentiré el abrazo que no daré a mis padres. Sacudo la cabeza para espantar algo que no veo.” En el momento de partir,

⁴⁹Valcanover, *Carpaccio*, 14.

⁵⁰Ibid, 18.

hay una intrusión de la imagen de la pintura pero Úrsula la “espanta” y decide que no la ve, así concientemente parte de Britannia y se separa de la historia de la leyenda reflejada en las pinturas. La duda persiste un poco más adelante cuando Úrsula cree que tiene una visión:

Por un instante el campamento fue un milagro. Una luz que aplaza el lado ominoso de las cosas la vastedad del tiempo. Deslumbrada por estas mujeres como si viera un enorme fresco de la vida contra el mar que las contiene. Ellas son más reales que la realidad. Los sueños de plenitud del mundo el anhelo de la parte por el todo.⁵¹

La luz de este momento se opone a la oscuridad de la noche de Anglia y funciona como una apertura a la imaginación de Úrsula--a través de las mujeres y de esta milagrosa mañana puede ver y entender con claridad lo que debe hacer. La luz de la mañana detiene el tiempo y en este movimiento congelado, la vida se contiene en una eternidad de imágenes, en las vírgenes, sus cuerpos múltiples, “arrodilladas al unísono,” Úrsula ve la unión del deseo y de la realidad. Este momento es verdaderamente milagroso porque comienza la ruptura con una vida que Úrsula vivió en la que se dejó llevar por el poder de su padre y de su novio. Como Carpaccio cambia la leyenda para entablar el mito de Úrsula con su época, Negroni rompe con los esquemas establecidos por Voragine y Carpaccio para recrear la leyenda y darle voz y conciencia a Úrsula. En El sueño de Úrsula, la protagonista decide por su cuenta emprender el viaje y en el momento de salir tiene una conciencia clara que la partida significa un exilio de sus padres y de su tierra.

La partida deja a Úrsula en un estado de éxtasis y a la vez de enajenación. Al meditar sobre la salida Úrsula dice: “Huiré y me quedaré sin

⁵¹Negroni, Úrsula, 25.

nada. Nada. Ninguna mano se posará sobre mí y este miedo de perderme en una agonía sin objeto. Caer desvanecida en un sitio donde pudieran atraparme.” Huir significa un aislamiento de lo conocido y querido pero si no huye sabe que tendrá que rendirse a los deseos de otro. Al aceptar el exilio encuentra una simultaneidad de sentimientos de temor y poder: “Partiré y Aetherius hallará este orden cuando llegue. Imágenes huecas que al irme dejaré adosadas a los muros...Nunca me sentí más viva más alerta. La revuelta es territorio generoso.”⁵² En el momento de huir, Úrsula se apodera de su destino y escucha la voz de su deseo; en la partida Úrsula encuentra unión entre la realidad y la imaginación. Pero la huída también implica que el mundo que ella quería se ha vuelto su enemigo. Úrsula se da cuenta que su interpretación de la vida no encaja con la realidad. Sus padres se han vuelto en contra de ella: “Odio a mi madre ausente. La cobardía de mi padre. El mundo que puede derrumbarse así de repente y yo a merced de un capricho desprovista de lo que quiero ser. Mis sueños como animales salvajes.”⁵³ Las promesas de su padre desaparecen con la llegada de los embajadores: “Tiene ventajas ser el heredero. Eso decías padre. ¿No fue así? ¿Entendí mal?”⁵⁴ ¿Qué hay en este mundo que perdura? ¿Qué consigue con alejarse de Britannia si no tiene a donde ir? El exilio pone a Úrsula en un estado de duda que la abre a las experiencias del viaje.

La próxima pintura en la serie es “El sueño de Úrsula.” (Fig. 5) En la leyenda, Úrsula llega a Colonia sin saber cómo o por qué hasta que en un sueño un ángel le revela su destino: Hará un peregrinaje a Roma y de

⁵²Ibid, 34.

⁵³Ibid, 17.

⁵⁴Ibid, 35.

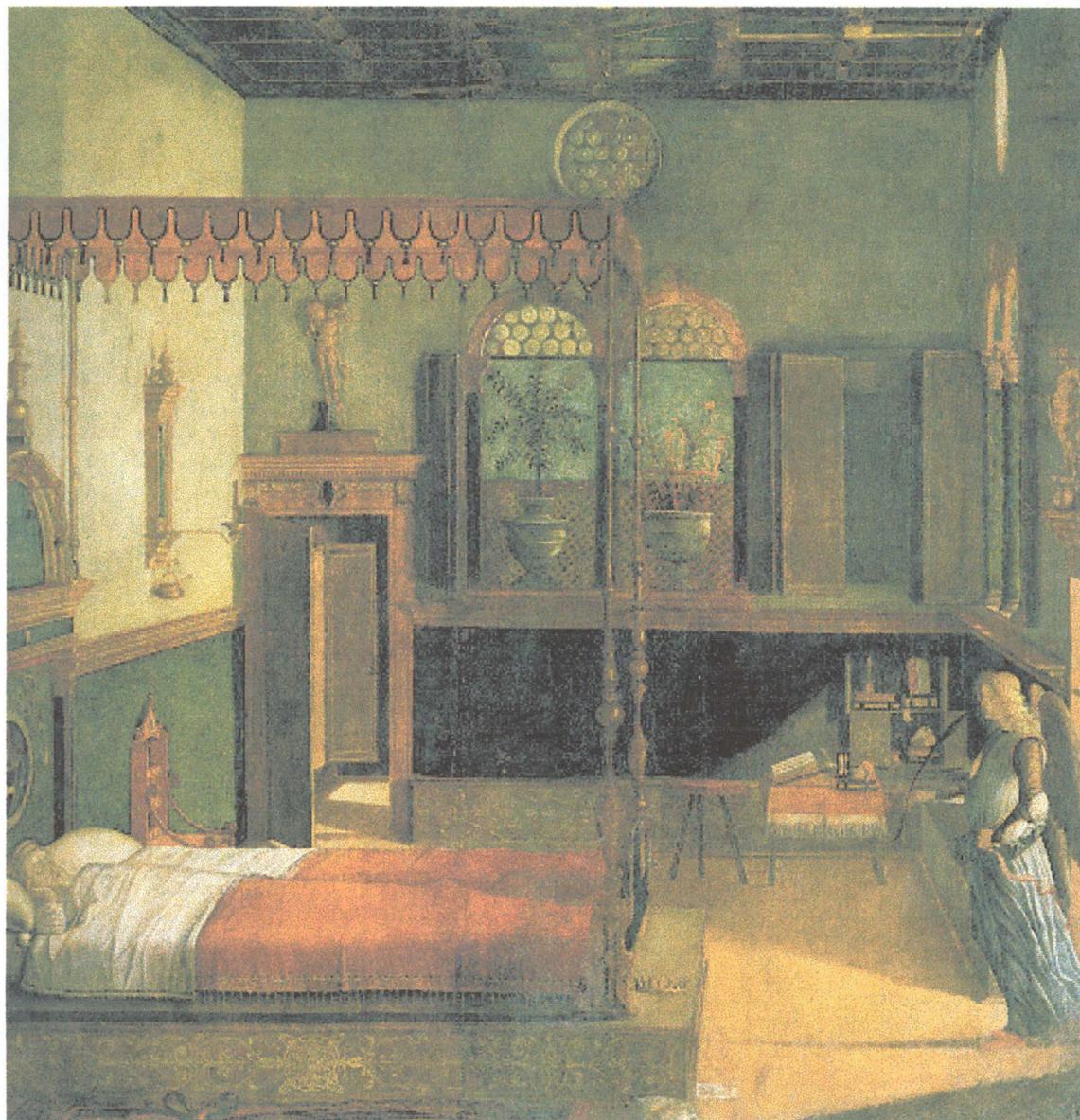


Figura 5: El sueño de Úrsula

regreso, en Colonia recibirá la palma del martirio. En la novela, Úrsula tiene muy claro por qué y cómo llega a Colonia--no quiere casarse con Aetherius y huye--pero no puede ver fuera de este primer paso. En la pintura Úrsula duerme cubierta por un manto rojo y unas sábanas blancas, de su cuerpo sólo se ve su cabeza y un brazo. Una vez más la presencia de Úrsula está limitada a su cabeza y tanto su cuerpo como su deseo no son visibles para el espectador. El ángel entra por una puerta enfrente de su cama y con ella una luz brillante inunda el cuarto y desplaza todas las sombras a los rincones. Su sombra aguda y filosa como una flecha apunta derecho a Úrsula sin que ella parezca tener idea alguna que alguien ha entrado en su dormitorio. En la mano tiene una pluma como si entrara en este lugar para escribir la historia de Úrsula. Sólo la espalda y la cabeza del ángel están iluminadas por la luz de la puerta indicando que aunque la mensajera proviene de un lugar santo, su mensaje trae tristeza y muerte. El cuarto está lleno de objetos metafóricos: una mesa con un libro y una clepsidra señalan la devoción de Úrsula, su sabiduría y el poco tiempo que le queda. En la ventana hay dos plantas un mirto, símbolo de Venus y del amor terrenal y un clavel, símbolo del amor sagrado; estos dos símbolos representan la belleza y la santidad de Úrsula. En la pared se encuentran dos esculturas, una de Venus y otra de Hércules. A los pies de la cama, la corona de Úrsula que nos recuerda su linaje noble.

Esta pintura aparece en el capítulo "El sueño" cuando las vírgenes recién han dejado Cornwallis y hacen su primera parada en Colonia. Esta pintura contiene muchos símbolos y Negroni se aprovecha de ellos, la imagen de Venus y el mirto, ideal de la belleza y su símbolo. Negroni sobrepone la imagen de Mercurio, dios que acompaña las almas de los muertos a su descanso, en el lugar de la de Hércules para incorporar otro signo que señale el final de la historia. La imagen de Mercurio también es

más propicia a la escena ya que el ángel entra al cuarto de Úrsula para guiarla a su muerte. Las imágenes que acompañan a Úrsula están imbuídas de la muerte: la sombra que envuelve al ángel, la estatua de Mercurio. Negroni se apropia de las imágenes de la pintura y las vemos a través de la imaginación de Úrsula ya que ella es quien ve estos símbolos y los describe. El sueño está lleno de enigmas: la corona, Mercurio, Venus, la pluma, la luz, las palabras del ángel. El propósito del viaje es descifrar los signos para entender la muerte que el ángel predice. La voz narrativa del sueño tiene un aire de distancia como la descripción de la llegada y salida de los embajadores, comienza con una enumeración de los objetos, una imagen congelada que implica el mensaje del ángel y su augurio. También en los objetos del cuarto estamos en un movimiento congelado donde se pueden interpretar las imágenes como metáforas de la vida de Úrsula. Venus, como Úrsula, es una mujer pero sólo representa para los que la ven una imagen deseada y por lo tanto perseguida por su belleza. El cuerpo oculto de Úrsula como su deseo, quedan ausentes de su conciencia, exiliado en la oscuridad y las sombras. El cuarto mismo es una metáfora ya que es el sueño: “De pronto el ángel entrando en el interior del sueño.”⁵⁵ La pintura se convierte en una imagen, el sueño dentro del sueño, parte de su imaginación y como tal, Úrsula puede darle forma, negar y admitir lo que desea. Comparando esta descripción con la de los embajadores, Úrsula comienza a comprometerse en la escena, usa la primera persona para relatar lo que ella hace, “yo dormía....vi...Mi corazón vacila.” Intercaladas entre la descripción del sueño, hace preguntas: “¿Anuncios divinos o favorables? ¿Amar o ser amada?” La voz narrativa de Úrsula comienza a interpretar e incorporar los elementos pictoriales. En la

⁵⁵Ibid, 83.

pintura el ángel tiene una pluma en la mano y Úrsula interpreta que el ángel está, "Como dispuesta a escribir algo o a pedirme que yo escriba."⁵⁶ Úrsula comienza a descubrir que el viaje tiene un propósito y en esta cita vemos una referencia al poder creativo del viaje. El mensaje del ángel le indica el camino que seguirá hasta llegar a Roma pero desde allí tendrá que descubrir cómo volver: "...emprenderás el regreso. Pero sólo cuando toda lucha haya cesado ¿entiendes? Esperarás lo necesario. La Rosa del Walhalla te protegerá."⁵⁷ Roma representa una destinación doble donde Úrsula debe ir para completar su peregrinaje y donde encontrará el entendimiento para interpretar el viaje. El ángel le indica a Úrsula el camino para ambos viajes, para ir a Roma seguirá el río y atravesará los Alpes a pie, para llegar al entendimiento le dice: "no tengas miedo, Úrsula, tu deseo es la llave, infinitas son las puertas del mundo."

Úrsula sufre una transformación en su viaje que culmina en su llegada a Roma. Al llegar a Roma, Úrsula cree que ha cumplido con el mandato del ángel. Cree que su sueño se ha acabado pero continúa. "Los peregrinos conocen al Papa" (Fig. 6) narra la llegada del cortejo a Roma. Carpaccio convierte el desfile de cuerpos en una espiral que sale de la fortaleza en el fondo a la derecha, culmina en un círculo lleno de gente en el centro y desaparece hacia la izquierda con el desfile de las vírgenes. El Papa Ciriacus, Úrsula y Aetherius ocupan el frente de la composición, la pareja arrodillada mientras el Papa los bendice. La luz del mediodía, clara y límpida inunda la escena y deja unas sombras circulares que rodean los bordes de las vestimentas como pequeñas ondas que repiten la espiral del desfile humano.

⁵⁶Ibid, 83.

⁵⁷Ibid, 84.



Figura 6: Los peregrinos conocen al Papa

Este es el principio y el fin del viaje de Úrsula, su destino y su nacimiento. La escena ocurre en un campo, fuera de la ciudad, desde donde se ven las montañas en el horizonte a la derecha, detrás de las vírgenes.

Negróni nos remite a la pintura en etapas y teje un relato con la pintura y la imaginación. En un orden rítmico, como las naves y el vaivén del río, intercala las dos narrativas, los dos textos, el de la memoria y el del presente. La pintura entra en la narrativa como la imagen de la memoria, en la descripción de los personajes y de los objetos y el presente se incorpora a través de los pensamientos de Úrsula, su explicación de lo que ocurre. A medida que la descripción se desenvuelve, Negróni enfoca la narración en Roma y en las peregrinas: La escena comienza como una composición de una multitud y poco a poco entramos en la vida de la ciudad. Crea un efecto en el que comenzamos viendo la pintura desde lejos y terminamos dentro de la pintura que se convierte en el momento. Convierte la repetición de la palabra Roma en un signo que apunta a la entrada en la pintura y a medida que entra en la pintura, entra en la imaginación. Como un leitmotif que guía la narración, Negróni repite la palabra "Roma" antes de cada comentario sobre la llegada a la ciudad y a medida que suma las referencias los comentarios se alargan y se vuelven más íntimos a la experiencia de Úrsula.

Cuando primero entra en la pintura, la Úrsula del texto narrativo se limita a describir los objetos que ve sin dar interpretaciones. El sentido que rige es la vista y describe todo tal cual está en la pintura: "Dos cortejos sinuosos que se acercan. La procesión papal con sus doce estandartes de color escarlata...Los pliegues de la capa blanca de Ciriacus. La elegancia de los cardenales los cirios las sombrillas."⁵⁸ Úrsula le describe al lector el color de

⁵⁸Ibid, 231.

los estandartes, los trajes de los cardinales y los pliegues de la capa de Ciriacus que son rojos de tonos oscuros y claros. Los estandartes se remontan hasta casi tocar el cielo. Los tonos rojos que se repiten en "Llegada de los embajadores" y "El sueño de Úrsula" vuelven en esta pintura como un presagio de la escena del martirio. La descripción se limita a lo visual hasta la última oración cuando se refiere a las "trompetas desde el Castel Sant'Angelo." Aunque la referencia a los instrumentos es visual el sonido se insinúa en esta sección. En la próxima sección alude al sonido de las campanas y al sumarse otro sentido a la vista, Úrsula comienza a tomar parte en este escenario, no como individuo pero como parte del cortejo: "Nosotras subimos por la via Casia...Nuestra bandera de los peregrinos una cruz roja sobre paño blanco."⁵⁹ Oye las palabras del Papa pero aún no dice lo que piensa o siente.

En la siguiente sección entra el olor y la textura de la ciudad:

"Hedionda de orines humedad leche rancia," y al comprometer sus sentidos se entrega a la visión de la pintura--siente a Aetherius y comienza una conversación con él. Úrsula ella llega sola a Roma, perseguida por su prometido pero al entregarse a la pintura siente la presencia de Aetherius que en la pintura la acompaña. Al ver la inmundicia y la pudrición que inunda Roma Úrsula entiende las palabras de su abuela Tarsisia, "Reconocerás la felicidad al verla morir." En esta ciudad divina y desgraciada, "Todo era locura y claridad. Nadie temía morir viviendo la muerte. Yo te digo Aetherius que el vértigo es un don. Los combates son aves la sombra un traje victorioso."⁶⁰

⁵⁹Ibid, 232.

⁶⁰Ibid, 233.

En la próxima sección, las vírgenes llegan al centro de la ciudad donde la esperan los obispos y Úrsula comienza a verse a sí misma como parte de su cortejo:

Nosotras que llegamos como un incendio una aparición. Nosotras avanzamos como un río sagrado. ¿Tíber ciego y amarillo? Pisando ruinas de la imaginación humana renovada siglo a siglo avanzamos como fiebre sobre ruidos hambres masacres maldiciones.

Como si se estuviera viendo por primera vez en el reflejo de un espejo, Úrsula comprende que su pureza es una mancha. Roma es su espejo y las vírgenes una multiplicación de su capricho de mantenerse sola. Ahora que ha llegado a Roma y que se ha sumergido en la pintura, Úrsula está dispuesta a abrirse a nuevas emociones.

La sección siguiente evoca la pintura con la siguiente imagen:

“Ciriacus sostenía un cayado de tres cruces.”⁶¹ Luego Úrsula toma la narrativa y relata la experiencia que solo ella puede contar, las palabras del Papa, “Mira, hija mía, hoy que tan perturbado está el Universo, las calles doradas de Roma. En medio de la ingratitud y el pecado torrencial dijo este milagro de la vida: pintores, expertos en hidráulica, físicos del alma se dan cita acá.” La ciudad de Roma lo contiene todo, es un mundo de opuestos viviendo en unisón. Termina Ciriacus, “La poesía es un arte disidente y florece en la adversidad,” y sus palabras se convierten en el deseo de Úrsula, bajo este asalto a sus sentidos puede abrirse al deseo: “Aetherius se incorporó lentamente en mi corazón.” Su incorporación en el espacio pictórico resulta en una unión con Aetherius en espíritu. En la última sección Úrsula teje una descripción del bautismo de las vírgenes con su entrega al amor de Aetherius:

⁶¹Ibid, 234.

“Las mujeres listas para la genuflexión el bautismo. Lloran. Él está ahí. Aetherius. Ese cuerpo mío afuera de mí. Yo te llamaba el extranjero.” Las secciones de Roma son como una meditación sobre un tema. La palabra Roma evoca imágenes múltiples. En una ciudad se unen las historias de dos tradiciones divergentes pero opuestas: el imperio romano, su violencia, paganismo, ambición, exceso y la iglesia católica, santa, visionaria, salvación, la madre. Roma destructora de los primeros mártires cristianos, centro de la fe cristiana. Una por una, Negroni a través de la voz narrativa de Úrsula las va explorando hasta llegar a la conclusión lógica. El extranjero, el cuerpo fuera del cuerpo contiene el mismo suspiro creador. Úrsula entiende que al rechazar a Aetherius se rechazaba a sí misma, que su deseo de entregarse a él y resistirlo eran el mismo deseo. En el exilio Úrsula descubre la felicidad de la entrega.

En Roma Úrsula encuentra un equilibrio entre su deseo de ser libre y de amar y Negroni refleja este equilibrio en la estructura de las descripciones de Roma. En círculos concéntricos, la voz narrativa profundiza la zona de la imaginación y se sumerge en la pintura, manteniendo la corporeidad. La estructura de este capítulo brota de un proceso creativo trazado a través de los momentos efrásticos de la novela. Por eso resulta curioso volver a la sección entre el capítulo “La partida” y “El sueño.” Una vez que Úrsula se incorpora en las pinturas en el último capítulo une su visión a la representada por imágenes y las dos voces surgen como una. Esta unión Negroni introduce al argumento después de la salida de Britannia creando un desvío temporal que al terminar la novela nos remite otra vez al principio.

“La partida” trata de los sucesos que incitaron el viaje y la salida; la sección siguiente trata del martirio de Úrsula y los peregrinos. Pasamos de un momento de incertidumbre y temor al final trágico que el primero ocasiona y

en el estilo de los dos capítulos Negroni muestra que Úrsula ha cambiado desde que salió de Britannia. El primer capítulo y la sección siguiente encuadran la trayectoria del viaje de Úrsula. Antes de comenzar el viaje, presenciamos la muerte de Úrsula y los peregrinos a través de la pintura "El martirio de los peregrinos y el funeral de Santa Úrsula." (Fig. 7) La descripción del martirio incitaría más terror en la voz de Úrsula, en cambio leemos en su narrativa un entendimiento de los sucesos que trascende el pasmo de la masacre. Úrsula no rechaza la entrada a la pintura, se sumerge en ella y la intercala con su propia narrativa como si fueran una. Su cuerpo y voz están presentes en el diálogo con la pintura hasta el punto en que la pintura y la voz narrativa parecen una voz, un cuerpo. Como lectores vemos el cambio pero no la transformación, esto ocupa el resto de la novela. En este capítulo las pinturas cobran vida y llenan los sentidos con sonidos, olores, tactos. Comparemos las dos citas que siguen, la primera del capítulo "La partida" y la segunda de la sección que discutimos:

Los embajadores aguardan las casacas echadas sobre los hombros las sobrevestas sembradas de perlas de vidrio cadenas alrededor del cuello. Un paje minúsculo con capuchón.⁶²

En el campamento del Imperatur todo resplandecía los estandartes blancos los escudos rojos la desventura. Ahora ese hombre dice algo en un lenguaje que no entiendo. Baja la cabeza y veo surcando el cráneo una cicatriz sonora como un relámpago. Alguien se acercó. Más despreciable que un reptil. Más inmundado. Un monje que traduce un renegado. Atila dice está dispuesto a perdonarte la vida si aceptas desposarlo. Más risas. Y los gritos pidiendo auxilio que no cesan. Es

⁶²Ibid, 16.

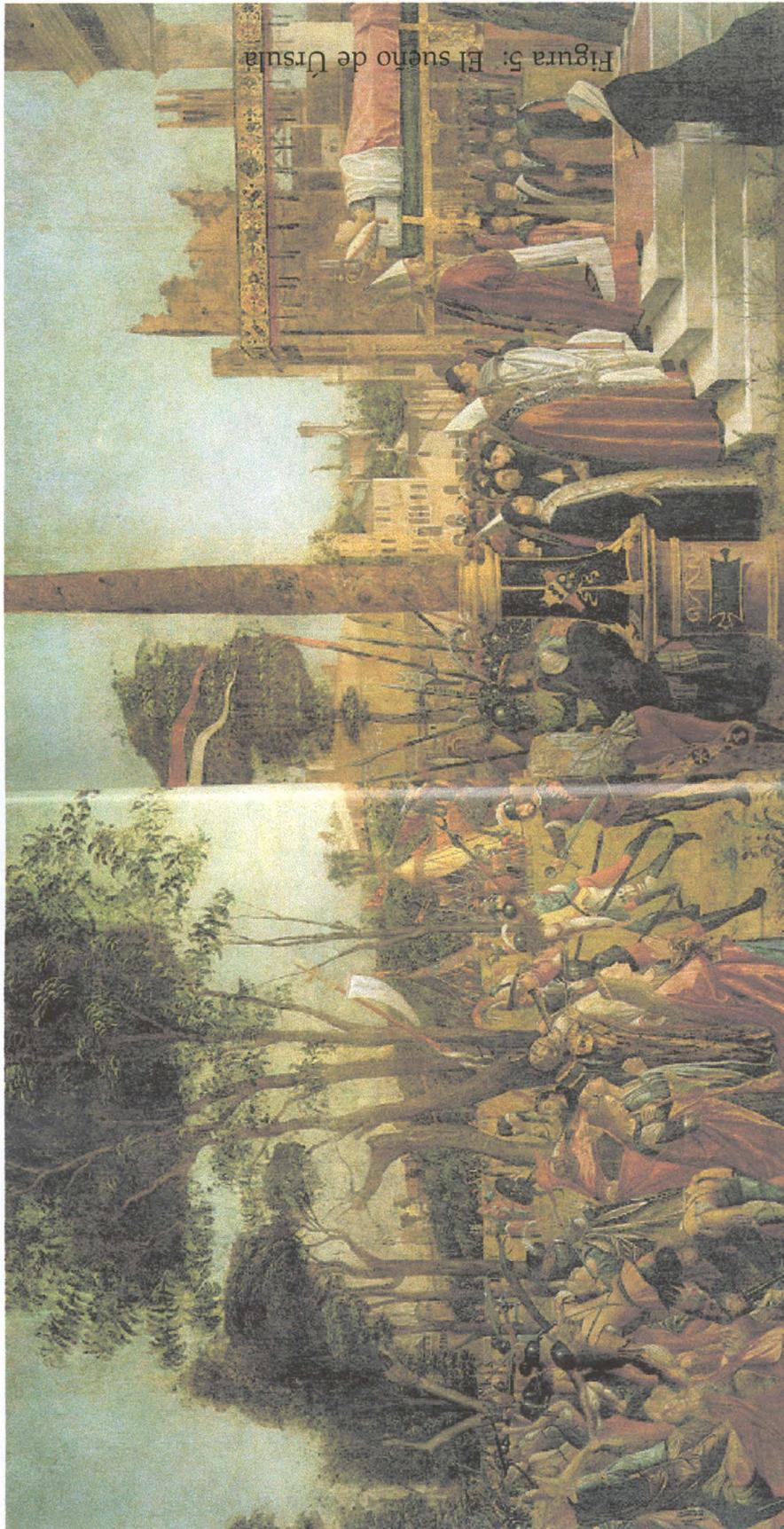


Figura 5: El sueño de Úrsula

Figura 7: El martirio de los peregrinos y el funeral de Santa Úrsula

un río ahora de sangre que me cubre me mancha los dedos se mezcla a mi saliva me envuelve como un lienzo.⁶³

En la primera cita tenemos la sensación de estar en la presencia de algo sin participar en esto. Úrsula no ofrece ninguna interpretación de lo que ve, sólo lo describe a través de objetos pesados casacas, sobrevestas, perlas, cadenas, capuchón, todos o tapan y oscurecen. El movimiento es mínimo, la pesadumbre aborda la escena. Úrsula ve esta escena pero no participa de ella. La segunda cita es todo lo contrario. Como en la descripción de Roma, Úrsula describe su experiencia usando todos sus sentidos: oye “la gritería era infernal”, ve, “por un momento la venda se movió y logré espiar”, toca “el monje soplón me toca embelesado con sus manos pegajosas frías”, y gusta “es ahora un río de sangre que...se mezcla a mi saliva.” También Úrsula está concientemente presente en esta escena: la sangre no cubre o mancha o envuelve, “*me cubre me mancha...se mezcla con mi saliva me envuelve como un lienzo*” (énfasis mío). Los objetos que describe, sangre, saliva y lienzo, tienen una consistencia líquida, transparente como la vida que se le escapa para separarse del cuerpo. En la pintura la imagen congelada de Úrsula arrodillada y el arquero marcan la muerte inminente.

Negróni logra el mismo efecto con la descripción de la sangre de las vírgenes. Úrsula la describe “como un lienzo” que la envuelve. El lienzo como una amortajada implica la muerte de Úrsula. El movimiento de la narrativa va desde el rojo de la sangre de las vírgenes al blanco del lienzo y al rojo que el lienzo implica. La transformación del color de la sangre produce un eco que repite los colores en “Los peregrinos conocen al Papa,” el blanco y rojo del estandarte de los peregrinos. Esta imagen congelada nos remite a las

⁶³Ibid, 57.

otras pinturas y como Úrsula vemos reflejado en este momento las imágenes anteriores. Se produce una simultaneidad de imágenes y Úrsula perdura en los dos momentos, en el éxtasis de su llegada a Roma y en el terror de su muerte.

Entre esta pintura y el resto de la serie, la distribución de los cuerpos cambia radicalmente. En las otras pinturas reina el orden y las multitudes se dispersan en desfiles o círculos pero en esta pintura, los cuerpos están amontonados uno encima de otro, despedazados, torcidos y sangrientos. El furor y la barbarie de los Hunos se desata sobre las vírgenes y sus acompañantes. Los colores de las vestimentas repiten los establecidos en el resto de la serie, las vírgenes de rojo y los Hunos de negro. El cielo gris permite un poco de luz que ilumina a Úrsula en el centro de la composición. En su vestido azul y su manto rojo está arrodillada con las manos juntas como en oración, mirando derecho hacia delante donde un hombre le apunta con una flecha. Justo atrás del hombre con el arco y la flecha, hay un hombre sacando su espada. A la derecha del hombre con arco y flecha, hay un hombre que tiene la mirada fijada sobre Úrsula, Atila.

En esta imagen congelada vemos la inocencia de los peregrinos que llegan a Colonia sin saber el final que los espera. El arquero en anticipación de soltar la flecha indica el final de Úrsula. Este momento parece eterno porque en la pintura nunca veremos la flecha penetrando el corazón de Úrsula y en la narrativa, Negroni utiliza este recurso para que Úrsula se prepare a morir. Mientras el arquero apunta, Úrsula hace un segundo viaje por la imaginación y se despide de la vida: "Entonces el tiempo se detuvo y sin que nada lo anunciara yo vi. Un fresco indescifrable y fulgurante cuyas escenas transcurrían en desorden frente a mi corazón. Es mi vida pensé."⁶⁴ El

⁶⁴Ibid, 58.

momento efrástico entra en la narrativa sin ningún límite; Úrsula tiene conciencia de lo que ve y lo acepta abiertamente. Notamos una diferencia fundamental con las otras dos descripciones en el primer capítulo en las que Úrsula se limita a enumerar objetos sin dar interpretaciones. Úrsula está conciente de lo que ocurre y lo interpreta; ya no es más un vehículo que transmite las imágenes porque ha pasado por una transformación entre el momento en que se fue de Cornwallis y la masacre en Colonia.

En el primer capítulo Negroni se limita a reproducir objetos y una o dos acciones pero las referencias a las pinturas evolucionan a medida que Úrsula se aleja de Cornwallis y esta evolución refleja el viaje por el río Rhin y el viaje interior por la memoria. La inclusión de las pinturas crea un vértigo en el que nos sumergimos en otra narración pero las descripciones de Úrsula no permiten una entrada completa. Cuatro pinturas entran en el primer capítulo y a medida que Úrsula decide salir, el momento efrástico cobra más movimiento y libertad. Para rescatar a Úrsula de la muerte, Negroni debe partir de la leyenda y de la interpretación pictorial de Carpaccio. A este texto Negroni se refiere y con este debe romper para recrear la leyenda para ello aleja al personaje de Úrsula de las pinturas y la convierte en un ser capaz de entender su vida. Negroni crea una distancia entre la protagonista y el texto pictórico con el movimiento congelado y la imagen congelada. La separación de Úrsula y las pinturas producen un exilio para la protagonista que le permite encontrar su propia voz y perspectiva. Aprende a ver con sus propios ojos, a abrir su imaginación al deseo y así puede volver a incorporarse a las pinturas como un ser vidente y consciente.

EN BUSCA DEL DESEO: LA PROMESA DEL EXILIO

En este capítulo voy a discutir cómo se relaciona Úrsula con las vírgenes y cómo esta relación afecta su exilio interno. Hemos visto en el primer capítulo como Úrsula no conoce el deseo. En los momentos ecfrásticos describe a su cuerpo cubierto, escondido, frío, e inerte que no llega a ver más allá de la escena de la pintura. Al comenzar su viaje sólo puede describir los objetos que gobiernan las escenas de las pinturas pero a medida que progresa el viaje por el río Rhin, el ser íntimo de Úrsula comienza a transformarse. Al llegar a Roma, puede abrir los ojos y usar su imaginación. Pero para que haya esta transformación en Úrsula debe primero encontrarse en una situación límite que no le deje otro recurso. La inmersión en las pinturas crea una fisura en Úrsula que le permite abandonar Britannia: Una vez que se ha separado de su realidad con su voz narrativa puede romper con la leyenda y huir. Pero ¿qué puede hacer cuando no está más en el mundo que conoce? La huída fue una respuesta en oposición al extranjero y sus demandas, sin la presencia de Aetherius, Úrsula no sabe cómo responder a sus circunstancias porque no tiene a quién llevarle la contra. En el viaje debe encontrar su imaginación y su deseo para poder ver lo que debe hacer sin depender la visión de los demás. ¿Cómo despertar el deseo y nacer a la imaginación? La historia misma de Úrsula ofrece la solución, la travesía desde su tierra, Britannia, hacia Roma funciona como metáfora de un exilio interno en el que Úrsula se encuentra dividida y exiliada de su cuerpo.

En su ensayo Extranjeros para nosotros mismos Kristeva explica que el extranjero se siente superior a los que siempre han vivido en la misma tierra.

Sin la vida del exilio, estos seres parecen débiles y simples, sus intuiciones basadas en una experiencia limitada:

No one better than the foreigner knows the passion for solitude. He believes he has chosen it for its enjoyment, or been subjected to it to suffer on account of it, and there he is languishing in a passion for indifference that, although occasionally intoxicating, is irreparably without an accomplice. The paradox is that the foreigner wishes to be alone but with partners, and yet none is willing to join him in the torrid space of his uniqueness.⁶⁵

El exilio externo lleva a un exilio interno donde la persona sufre sola, sin que nadie pueda comprender la pena que lleva consigo. Úrsula viaja acompañada de diez vírgenes, mujeres con sus propias pasiones y memorias que la siguen en sus naves, a una distancia. Aunque no está sola, la soledad la envuelve porque ve en sus circunstancias un destierro de su tierra, su destino, sus padres y guarda esta soledad celosamente. Negroni se refiere a la tentación del exilio y la denomina el “placer peligroso del exilio”⁶⁶ curiosa combinación de palabras que revelan una profunda comprensión del placer de aislarse en sí misma y asimilación de las posibilidades del exilio. Para Úrsula el exilio es algo intoxicante que la separa de los demás para no tener que recordar la vida que ha dejado. Quiere permanecer aislada primero de su padre, de su tierra, de Aetherius y hasta de sus compañeras porque no quiere verse sometida a los deseos de nadie: “No hago más que dar vueltas como ciega en torno a la ciudadela circular de mi memoria huyendo en el momento exacto en que estoy por entrar.”⁶⁷ La división entre ella y las mujeres agudece la fisura que

⁶⁵Kristeva, *Strangers*, 12.

⁶⁶Negroni, *Review*, 70.

⁶⁷Negroni, *Úrsula*, 96.

separa su cuerpo de su inteligencia y en este estado límite Úrsula crea una necesidad de abrirse para abarcar el espacio que la exilia. Edward Said al hablar del exilio reflexiona sobre como obra en la persona:

Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that--to borrow a phrase from music--is contrapuntal.⁶⁸

En el exilio, Úrsula descubre un contrapunto que le ayuda a definir su vida: "El pasado es siempre una prisión. Un encierro que no exige descifrar a las palabras. Cada paisaje se vuelve una versión del mundo a la vista de todos."⁶⁹ El exiliado ve con una comprensión libre de ilusiones o dogmas, una habilidad de ver donde otros no ven y entender cuando otros se confunden pero esta percepción depende de una vida solitaria y aislada, la visión es siempre desde fuera.

El espacio de la primera pintura rige los movimientos de Úrsula durante el primer capítulo y no le permite salir de la oscuridad y el frío que sentía en su cuarto. Su deseo, testigo de la imaginación sigue tapado como su cuerpo y no puede entender los signos que la rodean. Sin la imaginación, Úrsula navega y no puede ir más allá de Colonia. Al zarpar en esta ciudad, la primera ciudad que no es Cornwallis, el primer lugar donde Úrsula se enfrenta al exilio, se queda paralizada y no puede seguir. Su distanciamiento comienza después de entrar a la pintura "Llegada de los embajadores" y reacciona físicamente al momento ecfrástico: "Yo caigo. Me desplomo. Anudo los brazos y las piernas. Me acurruco en el seno de Palladia mi

⁶⁸Said, 366.

⁶⁹Negróni, Úrsula, 86.

nodriza.”⁷⁰ Al salir de la pintura, Úrsula vuelve a una conciencia de su cuerpo pero como las vestimentas de la pintura, lo siente como algo pesado que le traiciona. Úrsula se compone cuando se da cuenta que tendrá que casarse con el extranjero y su reacción es, como cuando entró a la pintura, separarse de otros cuerpos:

Oigo por primera vez el nombre del intruso. Aetherius. Un bramido en mi corazón. Odio a mi madre ausente. La cobardía de mi padre. El mundo que puede derrumbarse así de repente y yo a merced de un capricho desprovista de lo que quiero ser. Mis sueños como animales salvajes. Palladia quiso calmarme *Déjame sola*. Toda la noche sola. Toda la noche en el enigma de la noche laberinto oscuro ah extranjero. Nuestra fábula de amantes se agotará sin haber empezado lo juro.⁷¹

En esta reacción a las noticias Úrsula remite a sus seres queridos, a su madre, a su padre, a su nodriza, a un exilio de ella hasta quedarse sola, y va aún más de estar sola porque promete permanecer en su soledad y no dejar que el extranjero se instale en su corazón.

La soledad que envuelve a Úrsula no le permite entrar en comunión con las mujeres que la siguen y cuando su voz narrativa las describe vemos esta distancia. Las conversaciones entre Úrsula y las vírgenes sirven para ilustrar el exilio interno de Úrsula y su proceso de despertar a su deseo. Antes de salir, Úrsula le habla a Cordula porque quiere convencerla que deje a Ervinia, su acompañante, en Cornwallis. Ervinia practica un tipo de magia y Úrsula teme su hechicería pero cuando habla con Cordula no puede darle razones sólo dice lo que ha visto sin interpretar lo que significa. Úrsula

⁷⁰Ibid, 16.

⁷¹Ibid, 17.

tampoco entiende las respuestas de su compañera y hasta parece que aunque Cordula le respondió a Úrsula, Úrsula habla consigo misma.

--Las mujeres la escuchan demasiado. Podría confundirlas.

--Exageras.

--¿Y esos brebajes que les da?

--¿Qué tienen de malo? No todas son como tú...

--El otro día le oí decir que los diamantes vuelven viril a quien los lleva y protegen de las bestias y los bajos sentimientos.

--¿Y?

--Dijo que los diamantes se sacan de unos enormes caracoles cuyas conchas son tan grandes que la gente puede vivir adentro.

--¡Ay, pero qué bello!⁷²

La conversación sigue así con Úrsula contando lo que sucede y Cordula tratando de entender el problema. Pero Úrsula no explica porque lo que la guía en sus decisiones es el miedo a entregarse a algo que no entiende y al tener miedo no puede entender nada. Al hablar con Cordula, Úrsula describe su apariencia pero no entiende sus gestos o sus palabras:

Cordula hizo un gesto de impaciencia alejándose un poco de mí. Está espléndida....Cordula vio que la observaba y suspiró.

--¿No te aburrías de tanto leer, Úrsula? Para mí que leías siempre lo mismo y te creíste demasiado la Lo a las Vírgenes de Aldhelm. Porque sabrás que el mundo es mucho más que eso...

La miré sin comprender.

[...]Cordula me dejó así y se fue en la tarde que crecía.⁷³

⁷²Ibid, 21-22.

⁷³Ibid, 22.

Otra de las vírgenes, Pinnosa es una guía espiritual para Úrsula quien con sus palabras y su entendimiento trata de explicarle lo que ocurre. Varias veces le ruega a Úrsula que se entregue al viaje, que deje de resistir la vida y la muerte, "No existe un sitio único a la cabeza de las cosas, existe sólo nuestro vagar confuso y ciego hacia la luz."⁷⁴ Pero Úrsula no puede descifrar las palabras de Pinnosa: "Yo querría que Pinnosa siga hablando. Tal vez para aprender sus palabras de memoria. Descifrarlas después cuando esté a solas conmigo misma (pero es ahora que estoy a solas conmigo misma). Inútil. ¿Para qué copiar algo que no entiendo?"⁷⁵ Hay un espacio entre Úrsula y las vírgenes, ¿qué la aleja del resto de las vírgenes? Todas dispuestas a amar y a ser amadas menos Úrsula. Al salir ella nota la diferencia: "Algo ocurrirá. Las mujeres dispuestas aman su juventud. Sólo yo tengo miedo."⁷⁶ Este miedo es lo que la hace huir, lo que la mantiene en la ignorancia y lo que le prohíbe morir.

Llega una carta de Aetherius cuando el cortejo está en Colonia en la que dice que sale de Anglia para perseguir a Úrsula. Ella no sabe que hacer y primero habla con Marthen quien le dice:

Los amantes, Úrsula, se dan sus cuerpos como noches. Yo creo que podrías amarlo, ¿por qué no lo amarías? El despojo de que hablas no existe: nadie puede quitarte sino aquello que no tienes...

--Olvidas que yo era la heredera de Cornwallis.⁷⁷

⁷⁴Ibid, 63.

⁷⁵Ibid, 63.

⁷⁶Ibid, 45.

⁷⁷Ibid, 68.

En la respuesta de Úrsula vemos que no ha oído a Marthen, que su respuesta no tiene nada que ver con Aetherius. Perdida en su huída primero del matrimonio y ahora de la venganza de Aetherius, Úrsula se encuentra paralizada en el momento en que descubre la noticia. Su cuerpo está en Colonia pero su espíritu todavía lamenta el día cuando llegaron los embajadores ingleses. Saturnia trata de advertirle a Úrsula que corren peligro en Colonia:

--No podemos quedarnos, Úrsula, Aetherius nos pisa los talones.

Un perfil peligroso como daga.

--¿Oíste lo que dije? Aetherius nos sigue con su flota, trae a su madre con él y a su hermana Florinia.⁷⁸

Úrsula no escucha, su única respuesta es tratar de distraer a Saturnia con sus palabras pero no encuentra nada que decir, sólo piensa: "Soy yo la que no entiende. En su mundo la retórica no existe." Saturnia ve la indiferencia de Úrsula y trata de hablarle otra vez: *"Me conoces mal, Úrsula. Cierra las puertas a lo que crees saber de mí y escucha, por una vez, mi voz."*⁷⁹ Úrsula continúa encerrada en su soledad, aún en el cuarto donde la pintó Carpaccio. La carta de Aetherius crea pánico en el cortejo pero Úrsula parece completamente ausente, no toma ninguna decisión ni habla con las vírgenes sobre el problema. Pero se da cuenta que están nerviosas: "Me miran de reojo ¿por qué no nos vamos? Y yo como si estuviera hipnotizada completamente muda inactiva."⁸⁰ Las mujeres quieren que Úrsula se decida

⁷⁸Ibid, 70.

⁷⁹Ibid, 71.

⁸⁰Ibid, 76.

a viajar o a volver pero Úrsula no sale de su inactividad. Cordula trata de hacerle ver la realidad de la situación:

--Todo eso está muy bien pero no toma en cuenta una posibilidad. ¿Y si lo amara?

--Tú no lo amas...Tú sólo amas esa región desconocida de ti misma que desearía amar [...].

--[...] Pero ¿y Cornwallis? ¿Por qué no extraño? ¿Por qué este desapego repentino a lo que fui?

--¿Y eso qué tiene que ver con Aetherius?⁸¹

Úrsula consumida en su soledad, no puede interpretar lo que siente y todo es una posibilidad. Al principio de su exilio no sabe qué reclamar, Britannia no la llama, Aetherius tampoco y no entiende a las mujeres, aislada del mundo externo debe tornar su mirada hacia sí para descubrir lo que debe hacer. Su desapego desespera a su nodriza que sigue leal a la tierra natal:

Porque en tu método, Úrsula, eras implacable: aquello que decretabas muerto se evaporaba en el acto, sin esperanzas de volver a existir. La rigidez de tus ideas viene de ahí. Y también ese vacío que te cerca ahora y te va dejando sola. Cada vez más sola y rodeada de fantasmas sin nombre...Ah, Úrsula, Aetherius te ha enfrentado con un signo. Un signo que, tal vez, eres tú misma. Quizá todavía estés a tiempo.

Mereces sentimientos. Despiértate.⁸²

Úrsula no puede ver porque no sabe lo que quiere y entonces no puede entender lo que los demás quieren. Una vez que ha tenido el sueño, entra al mundo de la imaginación, aunque aún no puede leer los signos que la

⁸¹Ibid, 78-79.

⁸²Ibid, 82.

rodean. Como su cuerpo en la pintura, el deseo de Úrsula sigue cubierto como por un manto pero empieza a entender que debe interpretar los signos si quiere vivir. Su paralización termina y comienza a tantear en la oscuridad haciendo preguntas.

Después del sueño está lista para salir y para oír las palabras de Pinnosa. Esta vez, cuando habla con su amiga, la escucha, está dispuesta a intentar interpretar sus palabras:

“Se viaja, Úrsula, no para aprender, ni siquiera para conmoverse. Se viaja para instalar la incertidumbre, esa forma simultánea del sufrimiento y la felicidad.

Ah en cada etapa de mi vida busqué otra. Después no me quedaba nada. Ni siquiera el consuelo de una historia. Algo quería doblegarme. Resistí. Esas veces como una alegría dolorosa yo creía estar yendo hacia mí. ¿Aetherius quiere mi quietud? ¿mi devoción?

No se puede ser quien no se es.

Pero yo no sé quién soy y Aetherius menos aún. Ni siquiera tolera la desdicha. ¿Por qué esperar tan poco de la vida? ¿Adónde querría él que yo volviera? El pasado es siempre una prisión. Un encierro que no exige descifrar a las palabras.”⁸³

Entre la conversación con Cordula y Saturnia y esta Úrsula ha pasado por una experiencia que la ha sacado de su encierro. Antes del sueño parece encerrada en sus pensamientos, no puede comunicarse con las mujeres pero después del sueño está más dispuesta a hacer preguntas, a salirse de su hermitismo. El sueño le permite salir del cuarto oscuro y restringido y entrar a otro cuarto más amplio y con signos que le indican su destino.

⁸³Ibid, 87.

...Saulae se me acerca y dice.

--Me voy a morir.

Yo la miro de reojo estoy ocupada ¿no puede esperar?

--Tengo miedo.

Entonces percibí que estaba a punto de llorar.⁸⁴

Úrsula está dispuesta a ver más allá de su propio dolor y quiere entender lo que le causa dolor a Saulae. Aún no puede hacer nada y se distrae con sus propios sentimientos: "Pero es verdad. A mí también me duele la cabeza. No iremos a pelear a ver quién sufre más ¿no?"⁸⁵

Aunque Úrsula siente el dolor de Saulae todavía no sabe cómo responderle; la escucha en silencio frustrada de su falta de imaginación. Lo único que puede hacer es observar porque aunque percibe la pena de Saulae no entiende lo que la causa o cómo remediarla. Después de esta conversación con Saulae, Úrsula se separa de las mujeres y va a las criptas del monasterio sin saber que la lleva allí. La pena la contiene y tiene una visión:

El monasterio de K. desaparece. Desaparecen las criptas del monasterio de K. La que soy y la que non he sabido ser. Los bosques de eucaliptos los pájaros errantes. Las formas efímeras del tiempo. El viaje y la vida material. El duelo y todas las patrias. La incomprensión y la espera. La muerte. Y yo que hablo un idioma extraño como el río.

Dios es esta desaparición.

Cierro los ojos y avanzo hacia esa cosa inconcebible.

Asra.

La noche sin orillas.

⁸⁴Ibid, 98.

⁸⁵Ibid, 99.

Si uno pudiera morir así.⁸⁶

¿Por qué quiere morir a oscuras? Piensa que Dios es una soledad, completamente intoxicada por su exilio, cree que morir sin ninguna conexión, sin sentir la muerte o el dolor de perder todo en un instante, cree que esto sería ideal. Vemos la tristeza del aislamiento de Úrsula que enfrentada con un igual que está dispuesto como ella a hacer cualquier cosa para tener lo que quiere no sabe que hacer y sólo sabe huir.

Ervinia trata de advertirle a Úrsula que lleva a las vírgenes a la muerte: “No hay peligro más grande que la falta de imaginación...y la tuya, te lo diré de frentón, es más pobre que granero en invierno.”⁸⁷ Tan pobre es la imaginación de Úrsula que necesita que otro personaje se lo diga y aún cuando se enfrenta con esta realidad no toma conciencia de lo que implica no tener imaginación. La respuesta de Úrsula refuerza el mensaje de Ervinia: “Esto es el colmo. Ervinia ve que me levanto y que tendrá que irse o todo el monasterio va a enterarse.”⁸⁸ En vez de abrirse, de hacer preguntas, de indagar, Úrsula rechaza la sabiduría de esta mujer y se encierra otra vez en su solitud, su exilio elegido. La falta de imaginación quiere decir que Úrsula no puede ver más allá del momento, que no entiende cómo el pasado el presente y el futuro trazan una línea circular en la que todo comienza y termina en el mismo momento. No puede ver cómo resolver su situación porque no puede imaginarse en circunstancias diferentes, con sentimientos diferentes. Está limitada por la tradición y la costumbre y por eso necesita este exilio que la aleja de los signos reconocibles para que aprenda a ver con nuevos ojos que

⁸⁶Ibid, 102.

⁸⁷Ibid, 104-105.

⁸⁸Ibid, 105.

vean desde su imaginación. Finalmente, Úrsula decide salir pero teme el viaje y se distrae pensando en la falta de viento, como para postergar la salida, pero Pinnosa trata de explicarle que nada va a detener el viaje:

Pinnosa me mira con fijeza. Parece que no entendí. ¿Me explicará o me impondrá el remedio de un silencio? [...]

*Búscala dijo búscala más adentro. La ciudad del corazón es un desierto. Como la sabiduría. Una derrota luminosa. Un laberinto donde te espera el dios.*⁸⁹

Al salir de Colonia, Úrsula le pide a Senia que viaje en su barco. Senia ha dejado de hablar por el amor de un hombre que la traicionó y Úrsula cree que su entrega absoluta, cuerpo y ser, a un sentimiento significa que el amor de Senia es algo bello o puro. Le pide que suba al barco porque anhela entender esta entrega y quiere saber si ella puede amar así también. Otra vez, Úrsula confunde un signo por su falta de imaginación y Cordula se lo dice cuando Úrsula le pregunta:

--¿Tú no crees que la pasión de Senia es envidiable?

--[...] pero ¿por qué reducir la pasión a un cuerpo que delira?

También la imaginación es un deseo y, en tu caso, tiene la forma de este viaje.⁹⁰

Úrsula descubre que lo que Senia mantiene no es amor sino un deseo de vengarse, que esto la alimenta y la sustenta. Demuestra una falta de imaginación en que no le cabe la idea que Senia pueda amar a alguien y a la vez querer vengarse de él. Tampoco entiende por qué se subió Senia al barco de Úrsula cuando la detesta. Úrsula le pide a Senia que viaje con ella porque

⁸⁹Ibid, 113.

⁹⁰Ibid, 130.

quiere entender cómo amar y le dice que quiere, "...saber por qué amas. Cómo sufres. Cómo vas a morir."⁹¹ Senia pierde la paciencia porque ve en Úrsula una mujer que no puede amar porque no sabe darse sin límites. "Tú querrías amar como yo. No te das cuenta que, si fueras yo, no viajarías, no existirían los mensajes del ángel ni el silencio de Pinnosa ni estas mujeres que te siguen, porque la sumisión y la inercia te empujarían cada vez más adentro..."⁹² Para amar a otro Úrsula necesitaría conocerse a sí misma, pero ella todavía vive limitada por como la ven los demás, sigue como una imagen anhelada por otros.

En esta danza incesante entre Úrsula y las mujeres, Úrsula nota su destierro de sí, su soledad de su deseo y quiere atravesar el espacio de silencio que la separa de las mujeres. Desde este exilio conoce el deseo, primero de entrar a la compañía de las vírgenes y luego de unirse con Aetherius y con el deseo o la nada.

Por una vez las mujeres y yo coincidimos. Algo nos empuja sin pausa. Nos tiende un puente que es también una muralla. Una locura abstracta. Rígidas en los pliegues de los vestidos figurantes de un decorado fluvial. Ellas comparten conmigo una ausencia. Danza efímera de pájaros migrantes. No sé llamar de otro modo a este vértigo. Esta renuncia que también deslumbra. Porque al movernos como esos pueblos de los confines del Imperio que no pertenecen a nadie nos transformamos en sombras. Y así quedamos libres de cualquier abrazo cualquier versión que intentara ceñirnos.⁹³

⁹¹Ibid, 132.

⁹²Ibid, 133.

⁹³Ibid, 183.

Después de cruzar las montañas Úrsula siente la realidad de su exilio y se entrega a la peregrinación. Su deseo se convierte en el deseo de todas, de seguir adelante, de llegar a Roma, de descubrir el final del viaje. En este momento vuelve a la visión que tuvo cuando primero vió las mujeres moverse al unísono en Cornwallis, la multitud en su sincronidad le muestra la circularidad del mundo y puede ver sin los límites de las fronteras de Britannia:

Miro a mi alrededor y veo contra el fondo irreal de las montañas la fila de mujeres. Ese tráfico de hijas. Islas de la memoria. Único estandarte suspendido en el tiempo.

Moriré. Sí. Tal vez me atreva. Morirá el cuerpo de mi alma. Se disolverá y dejará de ser pero las piedras y las grandes aguas y el manto luminoso del cielo y esta brisa que ahora sopla sin ninguna noticia de Aetherius seguirán siendo yo y entonces habré visto al dios que es también nada y todas las cosas.”⁹⁴

Esta vez cuando Úrsula habla de la muerte no la quiere como un fantasma que entra en la oscuridad pero está dispuesta a morir mirando hacia afuera, consciente del mundo que la rodea, del amor que siente por Aetherius.

Ahora la muerte no significa un sucumbir a la oscuridad pero una unión con la luz, el silencio, todo y nada. Esto es lo que la dispone a ser santa porque en el momento antes de morir muere a la vida sin morir al deseo. El deseo se ha transformado por un ansia de conocer la esencia de Dios. Justo cuando nace al deseo está lista para morir. No sería gran cosa si muriera sin querer nada pero cuando muere, ama todo, tiene pasión por todo y en este deseo, su muerte cobra significado, es un verdadero sacrificio y una entrega a Dios. Y

⁹⁴Ibid, 230.

aquí entra a Roma. Se insinúa la pintura de Roma en la línea de vírgenes que describe.

Negróni crea un texto entrelazado con las pinturas y al tejer las dos narrativas crea una "mise en abyme" en la novela: la voz narrativa se fragmenta para remitirse al texto pictórico que a su vez es una recreación de un mito produciendo un vértigo narrativo. Al narrar los eventos de las pinturas, Úrsula se aleja de sí misma, se fragmenta en dos: la voz narrativa y la protagonista. Los niveles múltiples de la estructura de la novela reflejan la fragmentación de Úrsula que está dividida en una dicotomía de cuerpo y espíritu donde el cuerpo existe en un espacio restringido y el espíritu quiere abarcarlo todo. El diálogo establecido entre la voz narrativa y las pinturas comienza el proceso de exilio: Úrsula para llegar a ser santa debe separarse del mundo físico para entrar en comunión con Dios y llegar al deseo. Al huir de Cornwallis se exilia físicamente de sus padres y de su tierra y comienza un exilio interno que refleja su exilio concreto. Pero para estar completamente exiliada debe estar sola y al viajar con diez vírgenes y su cortejo, la soledad no es contrapuntual al fluir del grupo. A cada paso del viaje, las vírgenes le recuerdan del deseo de vivir, de amar sensualmente pero Úrsula no las entiende porque ya está ensimismada. Ha vuelto su mirada hacia dentro y ha comenzado a alejarse del mundo y ha comenzado el viaje hacia Dios.

CUERPO Y VOZ

La idea de una santa es de una persona en perfecta comunión con Dios. Las imágenes que representan a los santos implican esta unión a través de una luz clara y brillante que ilumina al santo y al ver a la santa, encontramos un mito hecho, a veces un cuerpo fragmentado, sangrando, pero la transformación de mujer a santa ya ha ocurrido. Las historias de los santos quieren que la santa sea alguien quien desde la cuna fue un ser perfecto, dispuesto al martirio. La santa se convierte en sólo una imagen, carece de cuerpo y una vida que tendría que ser una fuente de inspiración termina como un remedio para el que ora. Es esta falta de cuerpo que le preocupa a Negroni porque ve en las pinturas de Carpaccio una mujer coartada que muere sin descubrir su cuerpo, su deseo. Negroni quiere abrir el espacio que limita a Úrsula para crear un mito nuevo donde la expresión del cuerpo y el espíritu no sea en oposición sino que exista en una relación simultánea e interdependiente. Vemos en el dilema de Úrsula una dicotomía establecida que no permite simultaneidad de ideas, la existencia de un cuerpo sin voz y un espíritu que no se ve a sí mismo. Negroni en su novela parte del texto pictórico de Carpaccio porque este ilustra la leyenda y presenta una figura predispuesta a la santidad aunque los juegos de luz y sombra dejan un resquicio para cuestionar esa idea monolítica y así el viaje hacia el martirio se abre a una voz de Úrsula que cuestiona, que busca caminos, que teje su propio destino. Úrsula en su camino a la santidad en el texto de Carpaccio es sólo un cuerpo que se ofrece al martirio, Negroni crea el cuerpo de Úrsula como un cuerpo fragmentado, en relación dialógica consigo misma.

Cada vez que observamos el texto de Carpaccio entramos a un nivel narrativo fuera de la narración primaria. El efecto es el de un exilio: Cada nivel narrativo remite al otro y en el contrapunteo entre los dos encontramos un tercer nivel narrativo, el silencio de lo no dicho. Este juego crea una red de enigmas dentro de la narración que señalan signos efímeros. La novela de Negroni al rescatar a Úrsula crea una novela abierta que requiere lecturas múltiples. El écfrasis conjura la pintura a la vez que impulsa la narrativa estableciendo así dimensiones simultáneas. El juego entre el arte visual y el literario crea un elemento de otredad que Lessing remitía a la oposición inata entre las artes. Pero si descartamos esta idea de oposición podemos ver que este sentimiento de otredad viene del desplazamiento narrativo que teje un juego de texturas.

Negroni se basa en una teogonía escrita por un místico del año 601 para describir a Dios:

La inspiración quiere que, en el principio, Dios sea un Tesoro Escondido que ansía conocerse y, por eso, crea el mundo, es decir escribe el Árbol del Devenir y la Divergencia. A medida que lo hace, sin embargo, insufla en cada uno de los seres, una pequeñísima chispa o dhikr capaz de instigar la reminiscencia de ese Sitio Impensable, donde habitan en perfecto equilibrio, exentos de forma, límite o atributo alguno, lo Deseado, el Deseo y Quien Desea. Curiosa ontología circular que, haciendo de la plenitud del universo un préstamo, interpreta la muerte como restitución y anhelo. No sé de inspiración o desamparo tan brusco y tan solidario: como Dios, los seres se exilian de sí, buscan en reiteradas desapariciones el secreto adentro del Secreto, añorando algo que llevan oculto adentro.”⁹⁵

⁹⁵Negroni, *Hispanamérica*, 133.

En el viaje de Úrsula, en su exilio elegido vemos esa desesperación del ser por una identidad que comprenda un sentimiento de identificación con y de separación del otro. Esta búsqueda nace de la desesperación del exilio interior al que se somete. A Aetherius ella lo llama el extranjero pero resulta que él es tan extranjero de ella como ella de sí misma. Y lo que buscaba siempre lo llevaba consigo. Cuando los embajadores ingleses llegan a Britannia, Úrsula descubre que su vida hasta ese momento dependía de los deseos de su padre y que si no se marcha dependerá de los de Aetherius. Su huída es un acto desesperado para tener autoridad en su vida pero ¿cómo cambiar la costumbre de su memoria? Nada mejor que la distancia para aplazar el dolor, dormir en los brazos de la soledad y en el sueño soñar un nuevo ser. La huída le sirve a Úrsula para alejarse de todos los signos que la enfrentan con su realidad, una vida sin imaginación en la que ella se ha convertido en una imagen para la veneración de los demás. Para entender lo que le sucede, Úrsula necesita distanciarse y escuchamos como su voz describe primero el texto visual en el que ella misma es objeto, luego necesita huir físicamente pero al querer la separación de su padre, Úrsula termina separada de todos. Su exilio comienza con el primer momento efrástico, cuando describe los embajadores en la corte bretona y se aleja en cuerpo y voz de la escena. Maurus la traiciona al entregarla al rey de Anglia; enajenada de su padre, quien le enseñó los secretos de la vida, los juegos de los hombres, Úrsula comienza a cuestionar su capacidad de interpretar signos: Vemos en los momentos efrásticos como su voz narrativa quiere trascender el espacio entre su exilio y su imaginación pero no puede ver más allá de lo obvio, sus comentarios no dan acceso a la voz interior. En los objetos que describe, revela su estado, está cubierta, escondida, restringida.

Antes de partir de Cornwallis, Úrsula se ha abandonado a un exilio interior que la separa de su memoria y su deseo. Pero la separación de su imaginación no le permite entender los signos que la rodean y consumida por su soledad no admite entrada a sus sentimientos. Elige el exilio porque cree que le ofrece más libertad, en Britannia, en un momento cuando llegaron los embajadores del norte supo como la veían los demás, una posesión bella, un regalo para sosegar la ira del enemigo. Huyó tanto de su destino como de la imagen impuesta por los deseos de sus padres y los embajadores. Pero al llegar a Colonia ve que no tiene nada. Las vírgenes no le pertenecían, cada una libre de los límites de su tierra, establecía su propia voluntad. Y todas parecen saber lo que quieren, cada una place su deseo. Es Úrsula la única que no sabe lo que quiere y se aferra a ciertas tradiciones débiles de la religión cristiana. La visión del ángel le ofrece una alternativa: Descifrar los enigmas de sus visiones y encontrar el deseo, el centro de su vida. El exilio crea la incertidumbre desde la cual Úrsula puede ver su vida con una perspectiva diferente.

En la leyenda no vemos un rastro de esperanza para Úrsula, cada paso que da ha sido predispuesto por el poder de los hombres de su tiempo. Ni Dios puede salvarla de la muerte, sólo puede convertirla en una imagen nueva, una santa, sin cuerpo o voz, un vehículo para la imaginación del espectador. Esta leyenda habría mantenido la imagen de una Úrsula como figura monolítica pero la narrativa de Negroni la rescata.

CONCLUSIÓN

Hemos visto como las pinturas de Carpaccio en conjunto con la novela de Negroni forman un nuevo texto. Esta recreación se hace posible a través de los momentos efrásticos y el exilio interior y externo de Úrsula. De acuerdo a la definición de Heffernan, éfrasis es una representación de una representación, lo que indica una "mise en abyme" en los momentos efrásticos. La historia llega a tener varios niveles narrativos: el nivel de la historia que cuenta Úrsula en primera persona, el de las descripciones de las pinturas y el de la leyenda implícita en la novela. Cada vez que el nivel narrativo cambia, el lector debe interpretar lo leído a través del filtro nuevo del nivel narrativo secundario. Esta sumersión lleva a una lectura comprometida en la que el lector se ve sometido a múltiples interpretaciones al desatar tantos variantes.

El exilio de Úrsula refleja la separación de los niveles narrativos de la estructura de la novela. Úrsula en primer lugar se exilia de su tierra y de sus padres, una separación física que repite la separación entre la novela y las pinturas de Carpaccio. Úrsula se aleja de su lugar de origen para descubrir un mundo sin los límites de Britannia, sin embajadores o matrimonio. También sufre un exilio interior en el que su espíritu está separado de su cuerpo. Vemos esto en su relación con las vírgenes: los encuentros y conversaciones entre Úrsula y las mujeres nos muestran una mujer que no entiende lo que ocurre en su medio ambiente o las reacciones de las mujeres a éste.

A través de su viaje Úrsula descubre su voz. De la misma manera que Úrsula deja su tierra Negroni parte de la leyenda en las pinturas de Carpaccio

y el viaje que emprende Úrsula no es un peregrinaje de ella y su futuro esposo, el viaje se convierte en la huída del matrimonio. Lo que resulta de la recreación de Negroni es una Úrsula que a diferencia de la santa de la leyenda o de las pinturas de Carpaccio, llega a la muerte consciente de lo que le espera. Cuando Úrsula comienza su viaje de regreso desde Roma sabe que le espera la muerte en Colonia, sabe que ir Colonia significará la muerte para ella y para su cortejo y sabiendo ésto, sigue su viaje directamente hacia la muerte. Al final del viaje Úrsula nace a un discurso propio en el que encuentra expresión de su persona. La novela de Negroni recrea la leyenda de Úrsula para que ella se despierte a su conciencia y muera como una persona dueña de sí misma.

APÉNDICE 1: LA LEYENDA DE SANTA ÚRSULA

La leyenda de Santa Úrsula se popularizó en el siglo X y aunque parece basada en historias ficticias, un senador, Clematius, reedificó la iglesia que había sido construída para venerar a la santa en Colonia a principios del siglo V. Varias versiones existen, de las que la más prominente está incluída en el texto de la tesis (p. 13-14). Otra versión de la leyenda cuenta que Amórica fue establecida por soldados británicos y que su jefe, Cynan Meiriadog le pidió al rey Dionotus de Cornwallis que le mandara mujeres para esposar a sus soldados y así poder colonizar Amórica. Dionotus le mandó a su hija, Úrsula, con once mil vírgenes. Al atravesar el mar, naufragaron y algunas murieron mientras otras fueron esclavizadas.⁹⁶ Aunque las versiones de la leyenda cambian en cómo Úrsula llegó a su martirio, todas concurren en el final trágico de las once mil vírgenes.

En el siglo XII, se descubrió en Colonia esqueletos enterrados de hombres, mujeres y niños y la leyenda necesitó una revisión. Hasta ese momento no incluía ni hombres ni niños que hubieran acompañado a las once mil vírgenes. El abbot de Deutz, Gerlach, mandó las reliquias a Isabel de Schönau para que confirmara a quién pertenecían. De acuerdo a las escrituras de Isabel, no tuvo otra alternativa que fijar su atención en las reliquias de Colonia hasta que produjo las visiones por las que es famosa.⁹⁷ En la escritura de sus visiones Isabel cuenta la versión que ha llegado a ser la más aceptada (en el texto de la tesis, p. 13-14). La fiesta de la vírgen es el 21 de

⁹⁶John Delaney. Dictionary of Saints. (New York: Doubleday & Company, Inc., 1980), 565.

⁹⁷Anne L. Clark. Elisabeth of Schönau: A Twelfth-Century Visionary. (Philádelphia: University of Philadelphia Press, 1992), 21.

72
octubre cuando se celebra a Úrsula vírgen protectora de las mujeres jóvenes y
a las estudiantes.⁹⁸

⁹⁸Annette Sandoval. The Directory of Saints: A Concise Guide to Patron Saints. (New York: Dutton, 1996), 76-77.

APÉNDICE 2: VITTORE CARPACCIO

Vittore Carpaccio fue un pintor del Quattrocento que perteneció a la Scuole Grandi de Venecia. Se dice que en sus pinturas Carpaccio se fija en el aspecto cotidiano de la ciudad, dándole más importancia a una representación que refleje la belleza de Venecia que a una representación verídica de las historias religiosas.⁹⁹ Este estilo también fue adoptado por sus contemporáneos, Gentile Bellini, Giovanni Mansueti y Lazzaro Bastiani. Uno de los aspectos más notables en su obra es la distribución de personas en las escenas religiosas. Su obra más famosa fue la serie de pinturas narrativas de la vida de santa Úrsula. En 1488 la confraternidad de santa Úrsula de Venecia comisionó una serie de lienzos de la vida de la santa.¹⁰⁰ Carpaccio debe haber estudiado los murales de Tommaso da Modena en la capilla de santa Úrsula en la iglesia de Santa Margarita en Treviso y la *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine. En su composición, Carpaccio utiliza la arquitectura y el medio ambiente de Venecia como fondo de la leyenda. Las nueve pinturas fueron cometidas entre 1490 y 1495.¹⁰¹

⁹⁹Patricia Fortini Brown, *Venetian Painters*, 2.

¹⁰⁰Valcanover, *Carpaccio*, 5.

¹⁰¹Ibid, 10.

OBRAS CONSULTADAS

- Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix." In The Language of Images, ed. W. J. T. Mitchell, 37-58. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Brown, Patricia Fortini. Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Clark, Anne L. Elisabeth of Schönau: A Twelfth-Century Visionary. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992.
- Eco, Umberto. Six Walks in the Fictional Woods. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.
- Delaney, John. Dictionary of Saints. New York: Doubleday & Company, Inc., 1980.
- Heffernan, James A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Krieger, Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1992.
- _____. "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited." Chap. in The Play and Place of Criticism. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967.
- Kristeva, Julia. Strangers to Ourselves. New York: Columbia University Press, 1991.
- Mitchell, W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- _____. Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Negróni, María. El sueño de Úrsula. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1998.
- _____. "Ursula's Dream." Review: Latin American Literature and Arts 56 (Spring, 1998): 67-76.
- _____. "Writers and Artists: Speaking on the Frontier." Review: Latin American Literature and Arts 54 (Spring, 1997): 70.

- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing As Re-Vision." Chap. in On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1979.
- Said, Edward. "Reflections on Exile." In Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, and Cornel West, 357-366. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
- Sandoval, Annette. The Directory of Saints: A Concise Guide to Patron Saints. New York: Dutton, 1996.
- Scott, Grant F. "The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology." Word & Image 7 (Oct-Dec. 1991): 301-310.
- Steiner, Wendy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Valcanover, Francesco. Carpaccio. Milan: Scala/Riverside, 1989.
- Voragine, Jacobus de. The Golden Legend: Readings on the Saints. translated by William Granger Ryan. Vol. II. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

VITA

Febe Armendariz was born in Mendoza, Argentina on February 3, 1969, the daughter of Roberto Armendariz and Cristina Ruth Acuña de Armendariz. In 1981, her family relocated to Houston, Texas where she completed high school and received the degree of Bachelor of Arts from the University of Houston in 1994. During the following two years she lived and worked in Tucson, Arizona where her husband, Chris Sullivan, attended the University of Arizona. In 1996, she and her husband returned to Texas, where she entered the M.A. program in Spanish at Southwest Texas State University, San Marcos, Texas.

Permanent address: 1231 N. LBJ Dr. #9
 San Marcos, TX 78666

This thesis was typed by Febe Armendariz.