



LA POESÍA DE MARÍA VICTORIA ATENCIA O CÓMO CONTENER EL VUELO DE LA GENTIL OROPÉNDOLA



Sharon Keefe Uglade
SOUTHWEST TEXAS STATE UNIVERSITY

*Detengamos la sombra del sol en sus relojes,
las aguas en sus ríos. Y por sólo este día
que contenga su vuelo la gentil oropéndola.¹*

María Victoria Atencia.

EL VALOR TRANSCENDIDO

Al hablar de la poesía de María Victoria Atencia es inevitable abordar el tema de la transcendencia, como pone en evidencia esta declaración de la autora sobre su propia poética: «Quizás la poesía no sea más que un modo de sustitución por correspondencias personalmente halladas y de las que se espera una mayor luz hacia dentro y hacia afuera; de las que se espera un valor trascendido».² Según asevera Atencia en la misma poética, lo circunstancial, lo ocasional, lo coyuntural son una mutilación «de las infinitas posibilidades que el poema ofrece, de todas las infinitas posibilidades de un sueño».³ Traspasar la frontera del mundo sin límites de los sueños, de la imaginación, y de la creación posibilita la revelación de las últimas esencias de la realidad, pero llegar a ese «otro mundo» requiere un estado de total disponibilidad. La poeta-hablante de los textos atencianos se entrega a la espera, intensificada en las solitarias horas nocturnas.

Entre los textos de Atencia que inducen a meditar sobre el proceso poético figura el siguiente titulado «La llave»:⁴

Me despoja de mí el silencio en las torres
que una llave de piedra o de plata me abren,
y a las veras del agua se desnuda de aljófara
y nácar la nostalgia. Deja escurrir el mirto
una gota de aroma que sacude a la alberca.
Puedo ungirme las yemas para dar luz a un ciego.

¹ María Victoria Atencia, *El mundo de M. V.*, Madrid: Ínsula, 1978, pág. 15.

² María Victoria Atencia, «Poética», *Nave de piedra*, Málaga: Col. Tediría I. B. Sierra Bermeja, 1990, pág. 7.

³ *Ibid.*, pág. 8.

⁴ María Victoria Atencia, *Paulina o el libro de las aguas*, Madrid: Trieste, 1984, pág. 34.

Discurro con la noche. Los cipreses se alzan.
Soy el vacío ya. Ni una voz me sostiene.

El poema expresa que tanto la contemplación de objetos de arte, sugerida al nombrar sustancias naturales elaboradas por los escultores y los plateros («piedra» y «plata»), como la intensificación de los sentidos («aroma del mirto») sirven como llave de la disponibilidad poética. El título formula un concepto de la poesía como llave del espacio infinito de la imaginación. El poema describe el proceso de la espera y en el último verso el estado logrado de disponibilidad creativa: «Soy el vacío ya». Además, el texto expresa el anhelo de alcanzar la esencia del pasado –la nostalgia desnuda de anécdota– y de trascender el fluir del tiempo y con ello la amenaza de la muerte. En el penúltimo verso la declaración «Los cipreses se alzan» hace presente la muerte pero simultáneamente, por el gesto del alzamiento, la transcendencia.

En la obra de Atencia el estremecimiento del vuelo anuncia la anulación de la temporalidad. La palabra poética lograda detiene el fluir del tiempo confundiendo el pasado y el presente y transformando la memoria en texto. Para la poeta la poesía es también la llave de la epifanía de la belleza y de la plenitud de descubrir las esencias ocultas de la realidad. Contener el vuelo de la gentil oropéndola es una declaración metafórica de la poética atenciana: magnificar la belleza, parar el transcurrir de la vida, y transpasar los límites de este mundo.

EL MUNDO REAL Y EL MUNDO POÉTICO

Antes de analizar un aspecto específico del discurso poético atenciano, el éfrasis, que se enlaza tanto con la visión «más allá donde las tablas vigentes de aquí no sirven»⁵ como con la manera original de expresar esa visión, es conveniente señalar otro aspecto general de su poesía. A parte de la transcendencia es importante tener en cuenta lo que Pedro Salinas llama «mundo real y mundo poético»⁶ y Roberto Juarroz denomina «poesía y realidad».⁷ En el caso de nuestra autora se podría hablar con mayor precisión de la relación entre el mundo imaginario y el mundo cotidiano.

Hay en la obra atenciana algún reflejo de la depuración de la realidad que para Salinas ejemplifica Garcilaso y de la estetización que caracteriza a Góngora. Pero, en términos generales, la presencia del mundo real en la poesía de Atencia se asemeja más plenamente a la que Salinas propone como característica de las primeras décadas del siglo XX. Desde la perspectiva de los años 1930, el poeta de la generación del 27 observa como la realidad impone cada vez más su presencia en el texto poético: «He aquí por qué me parece que podemos afirmar que las relaciones entre mundo poético y mundo real son hoy

⁵ Pedro Salinas, *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas. 1930-1933*, Valencia: Pre-textos, 1996, pág. 34.

⁶ *Ibid.*

⁷ Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*, Valencia: Pre-textos, 1992.

más dramáticas que nunca lo fueron. La realidad maravillosa, múltiple, cargada de elementos poéticos se yergue e intenta colocarse, colocar su mundo real en ese espacio en que los poetas labraron siempre otro mundo, el mundo suyo, el poético». ⁸ Con la ventaja del transcurso de unos sesenta años, las palabras siguientes de Juarroz refinan la formulación de Salinas: «La poesía es una mística de la realidad... El poeta mediante el verbo no expresa la realidad sino que participa de ella... El poeta es un cultivador de grietas. Fracturar la realidad aparente o esperar que se agriete, para captar lo que está más allá del simulacro». ⁹

La poesía de María Victoria Atencia nos permite precisar aún más la relación poesía/realidad afirmando que la poeta es *Receptora* de la realidad, cuya presencia la *punza* invitándola a indagar su esencia en el poema. Más de un estudioso de la poesía de María Victoria Atencia ha señalado este proceso dialógico entre realidad y poesía. Candelas Newton, por ejemplo, explica: «La palabra o lenguaje de Atencia se abre para enlazar con el referente. Más que poseer al referente en la palabra, el lenguaje atenciano se extiende hacia la cosa invitado por su presencia material». ¹⁰ Igualmente, Santiago Daydí-Tolson, refiriéndose al libro *El mundo de M. V.*, pone énfasis en la interrelación estrecha: «El libro logra comunicar un sentido de unidad en el que lo concreto específico de la realidad física del entorno niega toda posibilidad de ruptura entre el mundo real y el de la imaginación que se nutre del mismo. Hay una continuidad entre ambos, un entremezclarse». ¹¹ Y Biruté Ciplijauskaitė observa la misma continuidad al describir poemas como «Muñecas» (*Marta & María*) que «parten de lo concreto y se abren a una dimensión imaginaria». ¹²

A lo largo de la trayectoria poética de María Victoria Atencia existe una oscilación o una coexistencia de dos categorías de la realidad: lo cotidiano —objetos y quehaceres caseros y lugares y el entorno malagueño— y lo artístico —cuadros, esculturas, música y obras arquitectónicas representativos del arte canónico del mundo occidental. Si consideramos su obra a partir del primer periodo de madurez, que se inicia en 1976 después de quince años de silencio, encontramos en los libros de esa época (*Marta & María* [1976], *Los sueños* [1976] y *El mundo de M. V.* [1978]) un predominio de lo cotidiano, de anécdotas personales depuradas, y una abundancia de referencias al entorno casero. Después, sigue un periodo, que incluye los libros *El coleccionista* (1979), *Compás binario* (1984) y *Paulina o el libro de las aguas* (1984), en que los intertextos y las alusiones artísticas asumen un papel de primera importancia. En la época más re-

⁸ Salinas, *op. cit.*, pág. 72.

⁹ Juarroz, *op. cit.*, págs. 21 y 24.

¹⁰ Candelas Newton, «Identidad, lenguaje y cotidianidad en la poesía de María Victoria Atencia», *María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico*, ed. Sharon Keefe Ugalde, Madrid: Huerga & Fierro, 1998, pág. 93.

¹¹ Santiago Daydí-Tolson, «El mundo poético de María Victoria Atencia», *María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico*, *op. cit.*, pág. 74.

¹² Biruté Ciplijauskaitė, «La serena plenitud de María Victoria Atencia», *Alaluz* 22.1 (1990), pág. 8.

cienta, libros como *De la llama en que arde* (1988), *La pared contigua* (1989), *El puente* (1992), *La intrusa* (1992) y *Las contemplaciones* (1997), coexisten los dos paradigmas de referentes; algunos poemas que ponen énfasis en las anécdotas concretas depuradas y los entornos domésticos y naturales, y otros en que los intertextos artísticos predominan.

El aparente contrapunto de los dos paradigmas podría llevar a la conclusión de que los referentes del mundo artístico comunican lo poético y los del mundo cotidiano, 'lo real'. Pero tal dicotomía no existe. La meditación, la 'lectura' de ambas clases de objetos lleva a la autora hacia esa transcendencia que busca en la palabra. Tanto unos canastos («Canastos» *Pared*), una muñeca vieja («Muecas»), un tarro de mermelada («Mermelada inglesa», *Llama*) o unas gaviotas que la poeta podría ver desde el balcón de su casa en la calle Paseo de la Farola («Gaviotas», *Col.*) como un cuadro de Goya («Duquesa de Alba», *Compás*), una estatua de Mailloir («La Noche», *Pared*) o la catedral de Florencia («Santa María de Fiore», *Col.*) se transforman en un lenguaje original para expresar con precisión e intensidad ese «valor transcendido» que siempre anhela la poeta. Andrew P. Debicki subraya este deseo constante de la obra atenciana: «Si en la época intermedia de su obra que estudiamos aquí (1976-1978) la autora siguió valiéndose de una hablante y de referentes específicos, pero anecdotizándolos y elaborándolos artísticamente, en su obra posterior dejará atrás tales referentes y los reemplazará por alusiones intertextuales y artísticas. Estas servirán, sin embargo, para captar y comunicarnos los mismos temas esenciales que notamos aquí, principalmente el de la temporalidad y el del anhelo de la esencialidad y la belleza».¹³

Los referentes cotidianos y los artísticos apuntan a un mismo fin poético. La única diferencia señalada por Debicki es que los poemas con intertextos artísticos son más concentrados e intensos. A parte de esta intensidad sintética, añadiría que el enfoque en una obra de arte como referente central ineludiblemente alza en primer plano una meditación sobre el discurso artístico: sus esquemas, sus fines, la interrelación de las artes y, para Atencia, su común camino hacia la verticalidad. Casi sin excepción los poemas efrásticos realzan el valor transcendido de la experiencia estética.

EL ÉCFRASIS¹⁴

El écfrasis aparece con frecuencia en la obra de María Victoria Atencia, sobre todo a partir de *El coleccionista*. Una explicación de su presencia es que re-

¹³ Andrew P. Debicki, «La transformación artística del referente en *Marta & María*, *Los sueños*, y *El mundo de M. V.* de María Victoria Atencia», *María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico*, op. cit., pág. 65.

¹⁴ Algunos párrafos sobre el écfrasis incluidos en este ensayo aparecieron originalmente en «Time and Ekphrasis in the Poetry of María Victoria Atencia», *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura* 3.1 (1987), págs. 7-12. Agradezco a la revista su permiso de reproducirlos aquí y a Victoria León por su traducción.

fleja la tendencia *culturalista* de la poesía española vigente cuando la poeta reaundó su labor poético en la segunda mitad de la década de los setenta. Pero esta explicación pierde de vista la relación profunda que existe entre los intertextos pictóricos y el deseo de abrir la palabra a un estado de plenitud en el que no se sienta el transcurrir del tiempo. Atencia intensifica el estremecimiento transcendido que busca en su arte verbal recordando el instante de arrebató y la esencia de la belleza que le proporcionan las obras de los grandes maestros de la pintura, como Miguel Ángel, Francisco de Goya, John Everett Millais, J. M. W. Turner y Andrew Wythe. La presencia del arte visual en el poema va más allá de una descripción de la superficie del cuadro. Como subraya Leo Spitzer la obra de arte recreada en un poema efrástico no es sólo el objeto descrito sino también la base para la estructura formal del poema.¹⁵ La pintura provee a la poeta de unas estructuras subyacentes como la demarcación del espacio textual, el *punctum* y el *studium* como esquemas de recepción, y la simultaneidad, que conjuntamente ayudan con la construcción de un lenguaje capaz de transportarnos a ese otro mundo sin límites.

Atencia busca resolver la naturaleza secuencial del tiempo, reflejada en la linealidad del lenguaje, emulando la esencia espacial de las artes visuales. De esta forma la poeta sigue la tradición del éfrasis, cuya definición expone Diane Chaffee al concretar que «el principal sentido del término es, pues, el de ‘descripción’ y, particularmente, el de ‘descripción verbal de una obra de arte real o fingida’». ¹⁶ En el siglo XVIII, la declaración por G. E. Lessing de que la literatura es esencialmente un arte lineal, que las artes visuales son espaciales, y que para conseguir el mayor efecto estético debiera limitarse cada una de ellas a su propia estructura básica, sirve para contrastar la diferente naturaleza de ambas.¹⁷ Falló, sin embargo, al no descubrir su interdependencia.

Por el contrario, otros escritores, desde la antigüedad hasta el siglo XX, han razonado sobre el préstamo recíproco que se da entre las artes. Por ejemplo, el estudio de Joseph Frank sobre la narrativa contemporánea, que comprende obras de Proust y de Joyce, confirma la presencia de estructuras espaciales en el arte verbal.¹⁸ El análisis de Murray Krieger sobre la poesía de Keats y de Eliot, entre otros, llega a conclusiones similares. El decidido interés de Krieger por el éfrasis es notable por su coincidencia con el principal enfoque de la la poesía efrástica de Atencia. El sostiene que el mundo característicamente en movimiento de la literatura se detiene al sobreponerse a la rigidez del arte plástico, y añade: «el objeto de arte espacial que es motivo de la imitación se convierte en

¹⁵ Leo Spitzer, «The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metragrammar», *Essays on English and American Literature.*, ed. Anna Hatcher, Princeton, N. J.: University of Princeton Press, 1962, pág. 73.

¹⁶ Diane Chaffee, «Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 8.3 (1984), pág. 312.

¹⁷ G. E. Lessing, *Laoccon*, New York: Bobbs Merrill Co., 1962.

¹⁸ Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, 59 (1945), págs. 221-655.

metáfora para la obra temporal que busca retener en ésta la temporalidad de aquélla».¹⁹

La línea interminable del tiempo contrasta con los límites que definen el espacio de un cuadro. Cuando el tiempo se contiene –metafóricamente– entre esos límites, queda en suspenso y la vida puede ser experimentada más allá de la cotidiana angustia del acercamiento de la muerte. El poema «El mundo de M. V.», del libro del mismo título, sirve de ejemplo de la incorporación del espacio discontinuo de una obra de arte visual en el texto poético. La contemplación de un tapiz de Aubusson y su recreación en el poema transporta a la poeta-hablante a un momento de gozosa atemporalidad, como ejemplifican los versos siguientes:

Si mi mano acaricia la cretona de pájaros
inglesa y he encendido el quinqué y hay un lirio
en la opalina y huele a madera la casa,
puedo llegarme al verde y al azul de los bosques
de Aubusson y sentarme al borde de un estanque
cuyas aguas retiene el tapiz en sus hilos.²⁰

Una vez que la hablante se siente envuelta en el paisaje pictórico, se substituye el verbo *llegarme*, signo de movimiento, por otro que sugiere la inmovilidad: *sentarme*. El significado de *al borde* se multiplica; no sólo se refiere a la orilla del estanque en el escenario tejido sino también los bordes reales del tapiz. Por ser el curso de las aguas un símbolo tradicional del paso del tiempo el último verso de la primera estrofa (*cuyas aguas retiene el tapiz en sus hilos*) es especialmente significativo. Sugiere que el arte –verbal y pictórico– logra detener el fluir temporal dentro de sus confines.

Si aceptamos la más amplia definición del écfrasis (la que extiende el concepto a una definición basada en el objeto que se recrea a un principio general de la poética), entonces todos los esquemas de repetición minimizan la «dispar, varia, progresiva, móvil» naturaleza del lenguaje, aproximando el poema a una estructura espacial inmóvil. Tal es la justificación de la métrica según Krieger en Wordsworth y Coleridge.²¹ Visto así, los alejandrinos de «El mundo de M. V.» y la versificación de otros poemas ecfrásicos de Atencia constituyen un recurso más para imponer la inmovilidad e impedir la progresión lineal.

Las series «Venezia Serenissima», «Capillas Mediceas», «Champs Élysées» y «Homenaje a Turner» de *El coleccionista*, y «Caprichos», que describe seis retratos de Goya, del libro *Compás binario* (1984), igual que poemas como «Paolina Borghese» y «Eva» de *Paulina o el libro de las augas* y otros de obras posteriores, revelan con claridad como Atencia incorpora en sus textos distintos

¹⁹ Murray Krieger, «The Ekphrastic Principle and the Still Movement in Poetry», *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1967, pág. 107.

²⁰ Atencia, *El mundo de M. V.*, *op. cit.*, pág. 13.

²¹ Krieger, *op. cit.*, pág. 124.

niveles de las artes plásticas desde la imitación de la superficie cromática hasta principios estructurales como la inmovilidad y el espacio demarcado.

Los colores en los poemas efrásticos ayudan a traer a la mente del lector las obras maestras que sirven de referente. Por ejemplo, en el poema «Rain», inspirado por el cuadro «Rain, Steam and Speed» de Turner, irradia *el amarillo cadmio y los sienas tostados*; y «Venezia»,²² que describe el cuadro de Turner de igual título en la Tate Gallery, está lleno de tonos ocres. Los poemas que reviven la paleta de Goya verbalizan sus retratos con cuentas, lazos, fajines, y plumas de rojo brillante, vestidos y medias de blanco luminoso, y zapatos, corbatas y uniformes azules. La rica paleta cromática activa un recuerdo sensual de los cuadros y con ello una memoria de la experiencia del arrebató de la belleza esencial, que existe más allá del tiempo.

En «Manolito Osorio», un poema inspirado en un retrato de Goya, el poder del artista de imovilizár la fuerza destructora del tiempo se manifiesta abiertamente. La hablante momentáneamente asume la voz del pintor y habla de la necesidad de salvar al niño fijándolo con luminosos color dentro del espacio enmarcado. El imperceptible movimiento de los segundos –«el lento transcurso de las luces»– que altera y destruye la vida humana quedan en suspenso dentro del marco y dentro del espacio textual del poema:

Ni fario. Sólo el lento transcurso de las luces
que cerrarán tus ojos si no alcanzo a aquietarlas
y retener tu rojo terciopelo en un marco
con un fajín de raso ciñendo tu cintura.²³

Estos versos de «Manolito Osorio» revelan también cómo la autora imita las línas espaciales del lienzo. Aquí, ese *marco* recalca –a parte de los límites del cuadro– «la detención del tiempo en el espacio»²⁴ como lo hacía el *borde* del tapiz en «El mundo de M. V.». Otro recurso que emplea Atencia para imitar los confines espaciales del arte visual es la brevedad. La mayoría de sus poemas efrásticos no pasan de ocho versos. Es como si la poeta se delineara de antemano unos bordes para su texto, igual que un pintor que se enfrenta con un lienzo de un tamaño determinado. Al minimizar la secuencia verbal la poeta invita al lector a percibir el poema en su totalidad, de una forma parecida a como darse unos pasos hacia atrás para captar de una sola mirada la totalidad de un cuadro.

La poesía efrástica atenciana es atenta a otros aspectos del proceso de la recepción, reflejando, por ejemplo, la cualidad que Roland Barthes llama el *punctum* de una representación visual.²⁵ En nuestro ejemplo siguiente la realidad que

²² Atencia, *El coleccionista*, Sevilla: Calle del Aire, 1979, págs. 62 -63.

²³ María Victoria Atencia, *Compás binario*, Madrid: Hiperión, 1992, pág. 62.

²⁴ Chaffee, *op. cit.*, pág. 23.

²⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, tr.de Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, págs. 26-27.

«lee» la poeta-hablante es un cuadro de Goya que se titula igual que el poema «Duquesa de Alba»:²⁶

Duquesa de Alba
 Los arrebatos tienen sus regresos de frío
 También los del amor, los del arte. Son rojos
 lazos y cuentas. Lo demás, un alba
 cercando a la señora. Su mano avanza un dedo
 que con imperio suave se recorta en los grises.
 Se lleva el viento tantas palabras entredichas,
 y detiene su soplo sobre la blanda arena
 en el rincón que firma don Francisco de Goya.

El rojo del fajín, de los lazos y de las cuentas de la Duquesa *punza* la sensibilidad de la poeta-hablante, quien percibe en el color intenso una concentración del raptó fugaz del amor y de la transcendencia momentánea que proporciona el arte. La reconstrucción del *punctum* hace que el color rojo, que sobresale de un fondo gris, vuelva a raspar la sensibilidad del receptor, ahora el lector del poema, haciéndolo sentir durante un instante el valor transcendido de la pasión del pintor por la duquesa y, sobre todo, de su retrato de ella. Pero –y aquí se vislumbra la sutil complejidad del discurso atenciano– el poema también recrea otra forma de recepción de la representación visual que subraya la autoridad del artista: el *studium*.²⁷ En este caso el retrato «realista», que lleva implícita una fe en el poder representacional del lenguaje, controla la mirada del receptor, haciéndolo partícipe en la ilusión de que unas manchas de pintura son la realidad misma, salvada del fluir del tiempo. Para representar esta posibilidad, la poeta reactiva el control del pintor sobre el referente al guiar deliberadamente la mirada del receptor del poema/cuadro. Los lazos que adornan el cabello de la Duquesa ahora cumplen la función de un indicador de los límites superiores del retrato. Conforme el poema va cerrándose, se determinan los límites inferiores, ocupados por la firma de Goya, símbolo de la autoridad del artista. Al final, la significación de este poema, como otros efrásticos, se multiplica. Además de expresar el raptó de sentirse al salvo de la fugacidad de la vida, ofrece una meditación sobre el proceso artístico –el papel del receptor, la representacionalidad del lenguaje, la autoridad del artista.

Una discusión del éfrasis en la obra de Atencia sería incompleto sin considerar la simultaneidad. Los autores influidos por el arte visual a menudo presentan simultáneamente distintos acontecimientos sin consideración a su orden secuencial, reuniendo en el espacio textual dos o más «puntos de tiempo» (*spots of time*) de diferente naturaleza y cronológicamente distanciados.²⁸ La linealidad

²⁶ Atencia, *Compás binario*, *op. cit.*, pág. 64.

²⁷ *Ibid.*, pág. 27.

²⁸ Chaffee, *op. cit.*, págs. 314-15, por ejemplo, empleando el concepto «puntos de tiempo» de Wordsworth, la señala en textos del simultaneidad frecuentemente crea una tensión entre el

cede el paso al modelo espacial al sobreponer acontecimientos temporalmente disyuntivos dentro de los confines de la construcción textual. Contrario a la técnica de «detener el tiempo en el espacio», que primordialmente supera el tic-tac del reloj, la simultaneidad frecuentemente crea unatensión entre el anhelo de trascender el fluir del tiempo y la realidad del envejecimiento. En el poema «Muñecas», por ejemplo, los viejos juguetes de la poeta-hablante sirven de vínculo entre el pasado y el presente. Rodeada de sus antiguas muñecas, el complaciente sentimiento de una niñez idealizada retorna y casi se posesiona de la identidad de la hablante en el presente. Pero existe una tensión porque la imposibilidad de recuperar el pasado acecha paradójicamente transformando las muñecas en un recordatorio de la distancia temporal que ellas mismas anularían: «Casi humanas y más, mi juego de otro tiempo / soy vuestro juego ahora, casi vuestra y humana.²⁹

CONCLUSIONES

Para María Victoria Atencia como para Emily Dickinson la poesía es la llave de la verticalidad de la transcendencia y de la infinitas posibilidades de la imaginación: «Habito la Posibilidad- / una casa más bella que la Prosa- / más numerosa en Ventanas- / superior en Puertas-».³⁰ Para Atencia la poesía es fundamentalmente el rapto de un mundo en el que fugacidad desobedece las tablas vigentes, en donde el pasado y el presente se sobreponen y el tiempo se detiene su paso. Un estado de disponibilidad creativa le abre la palabra a la esencia de los objetos de su entorno. Tanto los objetos de la realidad cotidiano como las grandes obras de arte se transforman en puertas a ese otro mundo deseado. Nos hemos enfocado en el paradigma de referentes que provienen del mundo del arte, limitándonos mayormente a la pintura. El colocar en primer plano otra forma de arte trae al poema una meditación sobre el lenguaje poético y, a más ampliamente, sobre la experiencia estética. Los referentes pictóricos, como los cuadros de Turner y de Goya que destacamos, realzan la posibilidad del arrebato que ofrece el arte. La experiencia alada de contemplar la pintura se reitera y se magnifica en el poema, cuya lectura confirma la posibilidad de la transcendencia. La transformación en el poema de algunas estructuras características de la pintura –la crómica, el espacio demarcado, la inmovilidad y la simulaniedad– contribuye a la creación de un lenguaje original que expresa con nitidez y fuerza ese volar con la imaginación hacia lo alto. En los poemas efrásticos de María Victoria Atencia la poeta y los lectores se acercan al espacio en que el constante fluir de la palabra y de la vida se detienen.

anhelo de trascender el fluir del tiempo y la realidad del envejecimiento. En el poema «Muñecas», por ejemplo, los viejos juguetes de la poeta-hablante sirven de poeta griego contemporáneo Kostas Drystallis y en relatos de Borges y Drieger.

²⁹ María Victoria Atencia, *María & María*, Madrid: Hiperión, 1992 (2ª), pág. 28.

³⁰ Emily Dickinson, *Dickinson: Poemas*, tr.de Margarita Ardanaz, Madrid: Catedra, 1987.