

## Dos écfrasis sobre *Experiment With An Air Pump* en la poesía inglesa de finales del siglo xx

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO  
SHANDONG UNIVERSITY, CHINA  
telemilio@yahoo.es

Recibido: 24/08/2021

Aceptado: 03/09/2022

### RESUMEN:

*El cuadro An Experiment on a Bird in the Air Pump (1768) de Joseph Wright of Derby tuvo como gran novedad presentar a la ciencia en el centro de atención artística que hasta entonces había ocupado la religión de manera mayoritaria. Dos siglos más tarde, e inspirándose en esta obra, los poetas ingleses Sue Hubbard y John Forth utilizaron el recurso de la écfrasis para hacer una reflexión sobre la ciencia desde la poesía. Sus composiciones poéticas están en la voz del científico y en la de una de las niñas, respectivamente, e invitan a una reflexión sobre los objetivos y los límites de la ciencia dentro de la sociedad postmoderna.*

**PALABRAS CLAVE:** *Joseph Wright of Derby, Experiment with an Air Pump, écfrasis, Sue Hubbard, John Forth*

## Two ekphrases on *Experiment With An Air Pump* in english poetry of the late twentieth century

### ABSTRACT:

*The great novelty of the painting An Experiment on a Bird in the Air Pump (1768) by Joseph Wright of Derby was to present science in the artistic center of attention that religion had occupied in a majority way until then. Two centuries later, and inspired by this work, the English poets Sue Hubbard and John Forth used the resource of ekphrasis to make a reflection on science from poetry. Their poetic compositions are in the voice of the scientist and that of one of the girls, respectively, and invite a reflection on the objectives and limits of science within postmodern society.*

**KEYWORDS:** *Joseph Wright of Derby, Experiment with an Air Pump, ekphrasis, Sue Hubbard, John Forth*

### 1. Introducción

Aunque las ékfrasis se encuentran ya en la literatura grecolatina, es en el siglo XX cuando se perfiló la idea que se tiene en la actualidad de este tipo de representación artística y cuando va a experimentar un singular desarrollo en las artes debido a la influencia que ha alcanzado la imagen en el mundo de la comunicación. En el caso concreto de la poesía, esta ha encontrado en las ékfrasis un recurso de supervivencia (Goehr, 2010, 392), que, además, supone un interesante medio por el que los autores pueden hacer reescrituras y reinterpretaciones de obras pasadas para ofrecer su propia visión de la realidad del momento. Dentro de la misma, uno de los aspectos sobre los que la literatura ha reflexionado es el papel de las ciencias. En este sentido, el presente trabajo llama la atención sobre dos ékfrasis poéticas inspiradas por el cuadro *An Experiment on a Bird in the Air Pump* de Joseph Wright of Derby, obra de mediados del siglo XVIII que tuvo como gran novedad presentar a la ciencia en el centro de atención artística que hasta entonces había ocupado la religión de manera mayoritaria. Sue Hubbard y John Forth son los autores de las homónimas composiciones poéticas que, creadas a finales del siglo XX,

traen a la actualidad la reflexión científica dentro del marco sociocultural de la postmodernidad.

Con el objeto de abordar dicho estudio, en primer lugar se hará una aproximación al concepto y las implicaciones de la écfrasis y, a continuación, se comentarán los rasgos principales del cuadro de Joseph Wright que serán de utilidad para el posterior análisis de los dos poemas ya señalados.

## 2. El concepto de écfrasis

En el presente apartado se van a comentar algunos rasgos que ayudan a configurar el concepto de écfrasis. Para ello, se comentará cuál era la idea que se tenía de la écfrasis en la Antigüedad grecolatina y cómo ha evolucionado hasta su definición tal como la concibe el mundo moderno en la actualidad. Todo ello será de interés para situar de manera apropiada el análisis de los dos poemas que centran este estudio.

En la Antigüedad grecolatina, la écfrasis era una técnica utilizada para hacer que el receptor se implicase en el tema que se exponía en un texto (Webb, 2009, 10). En este sentido, la écfrasis era uno de los ejercicios de los *Progymnasmata* (Webb, 2009, 17), es decir, los distintos elementos que se utilizaban en la preceptiva retórica para que los alumnos dominaran la práctica oratoria común (Ruiz Yamuza, 2000, 293). Los ejemplos de écfrasis que se pueden encontrar aquí hacen referencia a contextos narrativos en los que hay referencias a un lugar, un personaje, un tiempo y una situación, y todo ello relacionado con el contexto del lector (Webb, 2009, 66). Una costumbre dentro de estos ejercicios de retórica es la elaboración imaginativa de la escena presentada en los textos (2009, 21), un aspecto sobre el que se incidirá a continuación. Originalmente, la poesía ecfástica no es independiente, sino que forma parte de un texto de características propias, como pueden ser las épicas o pastorales (Mitchell, 1994, 165). Así, el tema de la écfrasis no se ha ceñido a un solo asunto (Webb, 2009, 81), es decir, pueden hacerse écfrasis de personas, hechos, lugares, épocas, modos y, con posterioridad, se considerarán también

estatuas y cuadros. En este último caso, el objetivo aquí es describir el personaje mitológico representado, pero también se incluía la intención del artista y la labor de interpretación atribuida al receptor (83).

Dentro de las características de la écfrasis, Mitchell considera que una de ellas es que la representación verbal no puede transmitir el objeto de la misma forma que la representación visual. Puede evocarlo, pero no traer su representación visual. Esta imposibilidad lleva a la esperanza que supone la imaginación o la metáfora (1994, 152). Además, señala que la diferencia entre el lenguaje verbal y el visual no es semántica sino que se encuentra en los signos, formas, materiales de representación y las tradiciones institucionales (161). Como indica Lessing, la relación entre la pintura y la poesía es la que existe entre “two neighboring and friendly states” (1836, 178). En este sentido, es muy conocida la sentencia atribuida por Plutarco a Simónides (*Moralia* 346f4-347a1), según la cual la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla (Monegal, 2003, 211). En todo caso, no se trata de una relación binaria entre texto e imagen, sino que hay un tercer elemento que es el lector (Mitchell, 1994, 164). El propio Mitchell pone un ejemplo al respecto aludiendo a la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, que se considera como la primera écfrasis del mundo occidental (Giraldo, 2011, 251). Sobre el mismo, alude a que narra escenas cívicas, agrarias, pastoriles, bélicas, astronómicas. Es decir, muestra un microcosmos de los tiempos homéricos, e incluso anteriores, por lo que está mostrando un mundo diferente al de la épica, el mundo de la vida cotidiana fuera de la historia que Aquiles nunca conocerá. Por tanto, toda la *Iliada* es solo un fragmento en la versión total que aparece en el forjado del escudo de Aquiles. Se trata del deseo de la écfrasis por abarcarlo todo. Por consiguiente, la écfrasis se convierte en una de las claves para diferenciar el lenguaje ordinario del literario (Mitchell, 1994, 180), donde los lectores desempeñan una función de importancia como “descifradores de actos de habla” (Buitrago, 2019, 110). Otros ejemplos de écfrasis

ya en la literatura moderna son: "Ode on a Grecian Urn" (1820) de John Keats, "Musée des Beaux Arts" (1939) de W. H. Auden, *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962) de Williams Carlos Williams, *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) de John Ashbery, por citar solo algunos.

Ya se adelantó antes el papel de la imaginación dentro de la écfrasis. A tal respecto, Lessing indica que tanto la imagen como la palabra representan elementos ausentes como si estuvieran presentes y que ambas apuntan a la ilusión (1836, xiii). Por su parte, Quintiliano habla de *enargeia*, que podemos traducir por "viveza", y que se produce cuando el orador usa los recursos necesarios para hacer aparecer la escena en la mente del receptor. Para lograr esto, el orador debe recurrir a la *phantasia*, que es la capacidad de representar las imágenes mentalmente. La forma en la que ello se consigue es el nexo entre imagen y palabra. (Webb, 2009, 88). En la *phantasia*, por tanto, se identifican los medios por los que las imágenes de los elementos ausentes se representan en la mente de tal forma que parecen estar presentes (96). Dentro de este carácter imaginativo, el autor puede transportar a su público en el tiempo para hacerles presentes asuntos del pasado o del futuro (100-101).

La definición de écfrasis como un texto que trae un asunto de forma vívida ante los ojos es la definición clásica, definición que en la crítica literaria moderna se ha visto restringida al referirse a un texto que está involucrado con las artes visuales. En ningún momento de la antigüedad la écfrasis se refería a una única categoría ni todos los textos sobre imágenes pueden considerarse como écfrasis (Webb, 2009, 1-2). En la definición clásica de écfrasis lo importante no es el tema (la obra de arte, según la consideración moderna) sino el impacto visual que este tiene en el receptor (7). Dicho impacto visual no es un fin en sí mismo, sino que tiene el efecto añadido de producir un impacto emocional, implicando al receptor en los sucesos (20). Esa descripción vívida apunta a que hay una narración. Así, Quintiliano indica que la viveza que supone ese carácter vívido

se produce cuando el orador usa su poder de imaginación para hacer aparecer una escena en su mente. Entonces, el orador debe hacer sentir a su público como si estuviera presente en los sucesos que se describen (Webb, 1999, 13). A partir de aquí, siglos más tarde, los modernos han tomado uno de los placeres de los antiguos y lo han conducido por otros caminos (Lessing, 1836, xv). Por tanto, la disparidad de definiciones sobre la écfrasis hace pensar en si hay un único fenómeno al que se le pueda llamar écfrasis; de hecho, el alcance de la definición que se daba en la antigüedad griega era incluso mayor que en la actualidad (Webb, 1999, 7-8). Esta concepción que dio la antigüedad a la écfrasis difiere de la idea de “descripción de una obra de arte”, si bien habla de la interacción entre palabra e imagen, entre texto e imaginación (9).

Como se ha comprobado, la definición de écfrasis ha experimentado cambios con el paso del tiempo. En la teoría retórica griega abordaron la écfrasis los manuales de ejercicios preliminares de Teón (siglo I d.C.), el atribuido a Hermógenes de Tarso (siglo II d.C.), el de Aftonio de Antioquía (siglo IV d.C.) y el de Nicolao de Mira (siglo V d.C.). Este último fue quien mencionó por primera vez las estatuas y los cuadros cuando habla sobre la descripción en uno de sus *progymnasmata* (2007, 141).

A partir de la década de los 50 del siglo XX se impone la interpretación moderna de écfrasis, que no se limitó solo al objeto descrito, sino que también abordó la obra literaria que lo trataba. Así, en 1955, Leo Spitzer definió la écfrasis como “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1955, 207), y Jean Hagsturm, tres años más tarde, considera que la écfrasis da voz a obras de arte que de otra manera estarían mudas (1958, 18). Se trata de definiciones más cercanas a la que propuso Heffernan en 1993, quien sostuvo que la écfrasis es la representación verbal de una representación visual (1993, 3).

En todo caso, la misma etimología de la palabra, “explicar hasta el final”, y también su intención, hacen referencia a que no se trata de una mera descripción de una imagen sino de

una preparación para la experiencia estética directa, ya que se pueden añadir matices que no estaban presentes en la obra de partida (Carbajosa, 2013, 207). En su famosa máxima “*Ut pictura poesis*” Horacio no iguala la pintura a la poesía, sino que señala el diálogo entre ellas. Por ello, la comparación de Simónides entre la pintura y la poesía indica que ambas buscan los mismos efectos con distintos materiales (Goldhill, 2007, 5). Así, la literatura y el arte visual con el que se vincula para formar la écfrasis se iluminan mutuamente, de manera que una écfrasis va mucho más allá de la mera labor amanuense (Benton, 1997, 375).

Por consiguiente, las écfrasis son metalenguajes porque son representación de otra representación (Agudelo, 2011, 83). De manera que existe una interacción entre las dos representaciones del discurso ecfástico donde, como se comentó al principio, la poesía ha encontrado una forma de supervivencia. Dentro del citado aspecto interpretativo también se ha apuntado que:

El texto que describe la imagen se transforma en puerta literaria, por la que es viable quizás más fácilmente penetrar en el recinto interpretativo de la obra, o puede –en cuanto título, en cuanto nombre- prestar palabras a la propia obra, para que nos ofrezca, como un simple pero eficaz balbuceo, las primeras llaves de su mundo (Calle, 2005, 29).

Es decir, se trata de una labor de interpretación en relación al material histórico-artístico para intentar alcanzar su centro. En este objetivo, se puede ir incluso más allá de la propuesta original. Por eso, Barthes ha indicado lo siguiente: “[T]he text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image, so much so as to appear denoted there” (1977, 27). Un nuevo significado que enriquece la visión que se tenía de la obra. De tal forma que, si la imagen refleja un aspecto de la realidad que ha captado el autor, el texto literario, inspirado en esa imagen, contribuye a completar la visión de dicha realidad gracias al componente ficticio que contiene.

Hay que reseñar, ya en relación a los tiempos contemporáneos, que Loizeaux ha apuntado lo siguiente: “[T]he prevalence of ekphrasis indicates continuous and ongoing efforts across the century to break open the possibilities of lyric poetry” (2008, 9). Pues es la poesía la que, gracias a su posibilidad de acceder a lo fenomenológico y a lo psicológico, da acceso a un mejor entendimiento del carácter humano y las implicaciones históricas. Así, el poema cuenta, narra o dice lo que antecede o sucede al cuadro, por lo que el poeta se convierte en el re-constructor de la prehistoria, la historia y la poshistoria de la escena del cuadro (Agudelo, 2011, 84). En la escritura de algunos de los poemas efrásticos de la poesía contemporánea se puede encontrar el doble deseo de una narración, por un lado, y, por otro, el de crear una obra de arte que, recordando sus orígenes, permanezca como un lugar de formación, de ahí que se vuelva la mirada a la imagen para localizarlo en una narrativa histórica de mayor calado (Kennedy, 2012, 78).

### **3. *An Experiment on a Bird in the Air Pump* de John Wright of Derby**

Joseph Wright of Derby (1734-1797) fue un pintor inglés conocido por sus paisajes y sus retratos, pero también por ser un autor que centró su producción artística en las innovaciones tecnológicas, los experimentos científicos y los avances de la Revolución Industrial (Adrien, 2016, 4). Dentro de su estilo cabe mencionar el tenebrismo, por lo que algunas de sus obras contienen un foco de luz, normalmente artificial, que inunda todo el recinto en el que se sitúan los personajes del cuadro, como ocurre en *Three Persons Viewing the Gladiator by Candlelight* (1765) y *A Philosopher Lecturing on the Orrery* (1766). Aunque la primera asociación que puede venir a la mente aquí sea la de Caravaggio, se trata de un rasgo que se ha vinculado también con los pintores holandeses (Chilvers, 2004, 769), un recurso que repetirá en el cuadro que centra este estudio.

*An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768), que se encuentra expuesto en la National Gallery de Londres, muestra a un



grupo de personas en una reunión para presenciar un experimento que consiste en comprobar la capacidad que tiene un ser vivo, un pájaro en este caso, de estar sin aire. Los antecedentes de este dispositivo mecánico se encuentran en 1659, cuando Robert Boyle (1627-1691), aristócrata y científico británico, encargó la construcción de una bomba de aire. Con ella, Boyle llevó a cabo numerosos experimentos relacionados con las propiedades del aire que dejó plasmados en su obra *New Experiments Physico-Mechanicall, Touching the Spring of the Air, and its Effects (Made, for the Most Part, in a New Pneumatical Engine)* (1660). Para algunos de estos estudios colocó pájaros, ratones, anguilas, serpientes y moscas en el recipiente de vacío para estudiar sus reacciones cuando extraía el aire. En concreto, en el “Experimento 41” comprobó que los seres vivos necesitan el aire para sobrevivir (West, 2005, 31ss). Cuando Wright pintó el cuadro que lo refiere, las bombas de aire eran un instrumento científico conocido, de tal modo que conferenciantes sobre filosofía natural tenían al experimento del animal en la bomba de aire como el punto central de su demostración. Esta era en realidad una representación ya que estos ponentes eran más hombres de espectáculo que científicos (Elliott, 2000, 61ss). Dichas actuaciones tenían lugar, de manera habitual, en lugares espaciosos, como la sede de un ayuntamiento, y, como tales, implicaba la adquisición de entradas para quienes estuviesen interesados. En otras ocasiones el lugar era reservado por una sociedad o bien las presentaciones se desarrollaban en las casas de personas adineradas (Egerton, 1990, 337-338), algo que se puede ver en la sala y las vestimentas de los personajes retratados por Wright en su cuadro. Desde el punto de vista artístico, Waterhouse lo consideró como una de las obras maestras completamente originales del arte británico (1994, 286).

En el cuadro se muestran las distintas reacciones de los asistentes al experimento. Las niñas sienten preocupación y pánico, el hombre que está con ellas las consuela, otro hombre controla el tiempo del experimento sin mostrar empatía, el joven junto a él observa con interés, otro está pensativo y la pareja de jóvenes

enamorados solo prestan atención a la conversación que están teniendo. Wright sitúa en el centro de su composición pictórica una escena científica, con lo que rompe con la tradición de reservar ese lugar a asuntos religiosos (Brooke, 1991, 178). En este sentido, los avances tecnológicos podían inspirar el mismo asombro que las grandes pinturas religiosas (Nicholson, 1968, 40), aunque podría afirmarse de igual manera que la ciencia estaba sustituyendo a la religión. No en vano, el cuadro captura un momento de transición en el pensamiento ético y filosófico del siglo XVIII (Glaser, 2003, 189), una época en la que la ciencia moderna ha tomado la supremacía y la autoridad que antes tenía la religión (Heffernan, 2014, 115). A partir de aquí, el científico, como nuevo demiurgo, mira al espectador cuestionando la reacción de este (Baudot, 2012, 13). En esta misma línea, es posible preguntarse sobre la actitud del joven de la derecha puesto que no se sabe si está bajando la jaula para que el pájaro vuelva a ella o si la está subiendo porque está seguro de su muerte.

#### 4. Poemas efrásticos sobre el cuadro de Wright

El presente apartado se centra en los dos poemas efrásticos objetos del presente estudio. Para cada composición se hará, en primer lugar, una breve presentación del autor. A continuación, se comentará el poema estrofa a estrofa y se cerrará la interpretación con unas observaciones sobre la relevancia que cobran los rasgos efrásticos.

*Everything Begins with the Skin* (1994) es el primer poemario de Sue Hubbard (1948). En él se puede encontrar un interés por las éfrasis, interés que se va a mantener en posteriores publicaciones, basadas la mayoría de ellas en pinturas, algo que se puede comprobar en su propia página web,<sup>1</sup> ya que la autora también trabajó un tiempo como crítica de arte. Su interés en este ámbito la ha llevado, además, a ser presidenta de un jurado de

---

1 <https://suehubbard.com/poetry/ekphrastic-poetry/> (29 de julio de 2021).

un concurso de poesía efrástica.<sup>2</sup> En esta primera obra se pueden destacar: “Nude with Blue Cushion”, basado en el cuadro del mismo título de Amadeo Modigliani; “The Beach at Trouville”, sobre la obra de Eugene Louis Boudin; “Vermeer’s Kitchen Maid”, sobre *La lechera* de Vermeer de Delft; “The Convalescent”, inspirado en dicha obra de Gwen John; “Woman Bathing in a Stream”, sobre un conocido cuadro de Rembrandt. Acerca de esta colección de poemas se ha hecho la siguiente reseña: “this London poet informs her poems with a painter’s vision, sketching intense portraits of domesticity”.<sup>3</sup> El escritor escocés John Burnside hizo una valoración similar en su comentario sobre *Ghost Station* (2004), el segundo poemario de Hubbard, del que afirmó que la autora presta atención a los detalles, con independencia de si trata sobre arte, el amor o la memoria.<sup>4</sup> De hecho, el primer poema de esta obra se titula “Nude in a Bathtub”, inspirado en un cuadro homónimo del pintor francés Pierre Bonnard. También se pueden encontrar: “Wheatfield with Crows”, sobre uno de los últimos cuadros de Vincent Van Gogh; “The Sower”, basado en un lienzo de Jean-François Millet; “Portrait of Women in a Blue Tunic”, inspirado en una pintura sobre tabla de la época romana. Su tercer poemario, *The Forgetting and Remembering of Air* (2013) incluye composiciones de clara inspiración pictórica como “After Lucian Freud” o “White Canvas”, pero sobre todo hay que destacar que la parte central del poema está basada en obras de la pintora Rachel Howard.

“Experiment with an Air Pump”, que modifica ligeramente el título del cuadro de Wright, pertenece a la obra *Everything Begins with the Skin* ya mencionada. Se trata de un poemario del que se ha comentado: “The book generally has some good, thoughtful

---

2 <https://poetrysociety.org.uk/news/ellora-sutton-and-elsie-hayward-win-top-prizes-in-the-artlyst-art-to-poetry-awards/> (20 junio 2020).

3 <https://www.publishersweekly.com/978-1-870612-49-4> (10 de febrero de 1995).

4 <https://suehubbard.com/ghost-station/> (29 de julio de 2021).

writing, and is never less than interesting" (Burns, 1996, 74), por lo que procede comprobar, de manera específica, cuál es el interés que despierta la écfrasis que se desarrolla en este poema.

Se trata de una composición en cinco estrofas en la que la voz poética es la de la niña que cubre su cara para no ver el experimento. La primera estrofa presenta un ambiente de terror al mencionar la noche, la luna, la luz inquietante, "eerie" (Hubbard, 1994, 54), y la propia presencia aterradora del científico, al que se le da el nombre de Dr Wilks, hasta el punto de que la joven reconoce que se le eriza el pelo. Tras ello, la segunda estrofa sitúa al lector en el experimento que va a tener lugar, y explica la extraña composición del aparato que se va a utilizar: "strange tubes / and liquids that gave a sulphurous glow" (1994, 54). El hecho de que el artefacto tenga un brillo sulfúrico le da una característica diabólica. Solo con esta situación, sin haber empezado aún el experimento, la voz poética ya reconoce su temor: "I cried and hid my eyes" (1994, 54), por eso no quiere verlo. La otra chica, a la que llama Kitty, también tiene miedo, de ahí que se agarre al vestido de esta y que ambas se distingan de los otros seis personajes que observan el experimento. Por su parte, Joshua, el hombre que la consuela, le explica al comienzo de la siguiente estrofa en qué consiste dicho experimento y lo justifica como ciencia. Pero el objetivo del experimento no tiene mucho sentido desde la lógica contemporánea, por eso en el verso "without the magic stuff he called oxygen" (1994, 54) el adjetivo "magic" referido al oxígeno tiene una intención irónica. Esta tercera estrofa acaba con la explicación de lo que sucedió:

I could not bear the thud of its snowy breast,  
the rattle of its brittle beak, the scratch  
of tiny claws, as it circled and circled  
expiring from want of air. (1994, 54).

La estructura sintáctica de la primera oración se repite, con el sujeto y el verbo elididos, en las dos oraciones siguientes.

Esta iteración viene a reflejar los movimientos del pájaro que, como se dice justo después, “it circled and circled”. Además, el encabalgamiento en “the scratch / of tiny claws” apunta a que la vida del animal pende de un hilo que está a punto de cortarse.

Todo ello sucede porque, como se indica en la siguiente estrofa, hay un hombre, identificado ahora con un alquimista y no con un científico, que juega a ser un dios, un demiurgo que maneja la vida ajena y ante el que la voz poética admite su impotencia: “I did not dare cry out ‘stop’ to save / the frightened thing” (1994, 54), ya que no es capaz de alzar su voz en el momento en el que el pájaro pierde su vida. Es significativo que todas las estrofas del poema tengan una longitud similar, entre siete y ocho versos, y que esta, dedicada al supuesto científico, sea la más corta, solo cuatro versos, lo que supone una prueba de la importancia que la niña le da a este nuevo dios de la ciencia.

El poema concluye con una última estrofa que comenta lo sucedido después del experimento. Aquí, contrasta el “we gathered” del primer verso del poema con el “when they were finished” (1994, 54), en una clara señal del desapego que le ha producido a la chica la experiencia vivida. Pasado el primer momento de horror, la voz poética de esta niña decide hablar: “I asked / to hold the soft limp body” (1994, 54), porque desea tener el cuerpo ya sin vida del pájaro. Siguiendo con dicho distanciamiento, alude de manera latente a elementos que ha mencionado anteriormente como la luz o la ventana, refiriéndose a ellos ahora por medio de otros como una vela o al alféizar, para mostrar el contraste entre dos realidades y actitudes diferentes. De igual modo, cierra los ojos del pájaro, pero de una manera y con un objetivo muy diferentes a los que ha empleado el alquimista. El poema concluye con unos versos que siguen esta misma línea: “and felt the little bones / light as air in my warm cupped hands” (1994, 54), donde los huesos del pájaro son ahora tan ligeros como el aire que necesitaba para seguir viviendo y que le quitaron en aras de una experimentación supuestamente científica, y

el fanal en el que el animal perdió su vida queda sustituido por las manos protectoras de la niña que le dan cobijo. Con todo ello, se quiere transmitir la idea de que la vida animal está en manos de los seres humanos y son estos los que, dentro de su teórico raciocinio, deben decidir cómo disponer de ella y cuáles son los límites, ya que no todo es admisible cuando se trata de disponer de la vida ajena.

Hubbard, por tanto, dentro de este poema efrástico fantasea sobre qué ocurrió la noche en la que tiene lugar el experimento que presenta el cuadro de Wright. Para ello, sitúa la voz de la composición en una de las niñas, quien, dentro del contenido imaginativo que aquí se presenta, cuenta qué sucedió también tras el experimento. Las imágenes de terror de las dos primeras estrofas hacen presagiar que el suceso que se va a narrar no es positivo, tanto por la ambientación, por el aspecto del científico como por el artilugio que este va a manejar. La justificación del experimento no tiene mucho sentido dentro de los conocimientos científicos contemporáneos al lector, por lo que cabe cuestionarse por la intención de esta composición poética. A tal respecto, el poema muestra dos puntos de reflexión ante la escena presentada. El primero remite a la ecología, en tanto que propone una reflexión sobre el límite ético que se debe respetar cuando se utilizan animales para la experimentación (médica, cosmética, científica, etc.). Se trata de un mensaje que cuenta con más seguimiento en la época contemporánea que el que tuvo en el siglo XVIII, por lo que remite a una reflexión pensada para el lector actual. En segundo lugar, al situar la voz poética en una niña se está mostrando el punto de vista desde la candidez que supone enfrentarse a experiencias novedosas. En este caso, la niña actúa con miedo, impotencia e inexperiencia, lo que la lleva al final a lamentar la pérdida, no siempre necesaria e inevitable, de un ser vivo. Se trata de una situación que, por sí misma, puede conseguir un impacto emocional en el lector, algo que lleva, por añadidura, a cuestionar el grado de implicación de este.

La carrera literaria de John Forth (1950) comienza con el poemario *Malcontents* (1994), que se inspira en la infancia del poeta en el londinense barrio de Bethnal Green, por lo que se centra en la clase trabajadora que allí reside (Lomas, 1994, 63). Aunque la temática de su segunda obra, *A Ladder and Some Glasses* (1998), procura salir de dicho ámbito, el título del mismo remite a un verso de la canción "If It Wasn't for the 'Ouses in Between" de Gus Elen, que trata de las condiciones de vida de la humilde clase trabajadora que reside en pequeñas viviendas situadas en poblados núcleos urbanos. Por tanto, a diferencia de Hubbard, la atención que Forth presta a las écfasis es mucho menor. En cuanto al tono de este poemario, Lomas ha indicado: "The modest tone of his work doesn't obscure the legerdemain, intelligence, talent and enigmatic depth of this askance observer" (1999, 53). Por tanto, se presenta aquí el reto añadido de comprobar de qué manera estas características también se hallan en la écfasis que se comenta a continuación.

"Experiment with an Air-Pump", el poema seleccionado para el presente estudio, pertenece a la obra *A Ladder and Some Glasses* (1998). Se trata de una composición poética compuesta por cinco estrofas de seis versos cada una de ellas cuya voz poética es el hombre que ejecuta el experimento. El poema comienza en los primeros versos por desconsiderar la labor de los matemáticos, a la que opone el supuesto avance científico que él va a emprender en breve, donde están "one pickled brain and one in a jar" (Forth, 1998, 60), es decir, él como científico (alguien que tiene un cerebro que alberga ideas) y un animal, del que ni siquiera se le admite una mínima capacidad de raciocinio. Se trata de un experimento que van a contemplar personas muy diversas, "old / and new types" (1998, 60), puesto que la ciencia debe interesar a todos, jóvenes y mayores, entendidos y menos avezados, y se justifica como una experiencia necesaria que va a conducir a la nueva década. En este aspecto, cobra sentido que John Forth recuerda bajo el título del poema que el cuadro de Wright es de 1768. Una nueva referencia temporal se tiene al comienzo de la segunda estrofa, que dice así:

Believe me, there's a future in gas  
And air. Who knows what light  
We'll have thrown on steam by the time  
You read us. (1998, 60).

Donde la voz poética, convencida de la trascendencia de su actuación, se dirige de manera directa al lector del futuro para persuadirlo del avance que plantea, en el que está experimentando con la vida de un animal. En este caso introduce también el gas, como otro de los elementos que permitirán el avance científico. Resulta lógico que el lector contemporáneo, cuando se menciona esta referencia, tenga en mente el uso de la cámara de gas en el siglo XX, que fue utilizada principalmente en Estados Unidos como método para aplicar la pena capital y, sobre todo, en la Alemania nazi como parte del programa eugenésico. Por tanto, se trata de unos versos prolepticos que, además, muestran un humor negro en relación a la aplicación que le dan los seres humanos a ciertos "avances", ya que en ese momento se estaba jugando con la vida de un ave y siglos más tarde se aplicará para matar personas. De nuevo, como sucede en el poema anterior, llama la atención el encabalgamiento entre el primer y el segundo verso de esta estrofa: "Believe me, there's a future in gas / and air" (1998, 60), que refuerza esa idea de cortar la vida. Para concluir esta estrofa, en los últimos versos la voz poética reconoce su falta de cálculo pero, a pesar de ello, está convencido de sus ideas.

Tras ello, la tercera estrofa hace un comentario sobre el pájaro que se va a utilizar para el experimento. La voz poética justifica que este se lleve a cabo haciendo saber que el animal no va a sufrir daño ni angustia. El primer motivo que da para ello es: "it's worth its weight" (1998, 60), lo que se puede interpretar como una consecuencia lógica de un ser que ni siquiera sabe pensar, como se afirmó antes. Teniendo presente la analogía que se ha presentado con la cámara de gas, se puede recordar que uno de los usos que se le dio a esta fue para eliminar a personas con



discapacidad física e intelectual. La segunda razón para evitar la alarma que da la voz poética es la pericia que él tiene como conductor del experimento: “we man / the bellows and pump life back” (1998, 60), creyéndose, de nuevo sintiéndose como un dios, que le puede devolver la vida al pájaro de la misma forma que se la ha quitado antes. Un razonamiento poco lógico para alguien que se presenta como un científico.

En la cuarta estrofa dicho científico aporta un nuevo motivo por el que el experimento se debe hacer, y no es otro que el avance tecnológico. La voz poética argumenta que el éxito del experimento supondrá conseguir un motor para comienzos del nuevo siglo, lo que no deja de ser un mensaje irónico para el lector del poemario en el momento en que fue publicado, a finales del siglo XX. Por eso, dice: “these / little set-pieces are necessary” (1998, 60), donde se defiende el experimento en base a la necesidad. Pero estas “set-pieces”, que además son pequeñas, se pueden entender en el sentido de “ensayos”, dentro del campo supuestamente científico en el que está, pero también es una palabra que tiene el significado de “escena” o “fragmento” de un libro o una obra de teatro (Turco, 1999, 105), por lo que este ensayo también se puede vincular con lo que puede tener de pseudociencia, de espectáculo. En este sentido cobra mayor relevancia el último verso: “and easier to do than party games” (Forth, 1998, 60), puesto que se trata también de un entretenimiento.

Para concluir, en la última estrofa, la voz poética se defiende de posibles acusaciones en relación a que hay distintas formas de experimentar y avanzar científicamente, si se entiende que ese es el objetivo, a lo que argumenta que no se puede proceder sin información, y añade: “and life flutters by” (1998, 60), una imagen de nuevo irónica puesto que no se puede decir lo mismo del pájaro, que ya no puede volar. Los últimos versos abundan en una justificación irónicamente emocional: “Our other trick / is opening up the warm breast / to reveal a still human heart” (1998, 60), donde la voz poética ya no oculta que está engañando al público. Además, el uso de la primera persona del plural

apunta a que se está refiriendo ahora no solo a todos aquellos que apuestan por el avance científico sin importar las causas y las consecuencias, sino también a aquellos que se dedican de manera profesional al fraude científico. Dentro de este cinismo, concluye que, en el caso de que descubran su engaño, lo justificarán apelando a los sentimientos, unos sentimientos que ellos han demostrado no tener ni que puedan desarrollar en el futuro.

Siguiendo la interpretación del cuadro de Wright, ya comentada, por la que el que el científico mira al espectador para preguntarle sobre cuál es su postura hacia el experimento que va a llevar a cabo, John Forth presenta su poema ecrástico al respecto en la voz de dicho personaje. En este sentido, como se ha destacado, esta composición poética juega con la distancia científico-temporal para plantear sus reflexiones: la insensibilidad hacia otros seres vivos (como los animales), el avance científico como justificación de decisiones moralmente reprobables, alusiones históricas al lector contemporáneo (eugenesia, cámara de gas), divinización de la ciencia y los científicos, la ciencia como espectáculo y como fraude. La falta de empatía, el egoísmo, la soberbia y el engaño que, respectivamente, se desprenden de las características recién mencionadas como rasgos que caracterizan a este supuesto científico plantean no solo una mirada al pasado sino también una consideración sobre qué imagen se tiene de ciertos científicos en la actualidad, cuál es la credibilidad que se les da y por qué. En este sentido, de igual forma que el personaje central del cuadro mira al espectador para cuestionarle sobre un experimento hecho en el siglo XVIII, la voz poética de este poema se dirige al lector para preguntarle sobre su postura ante dichas consideraciones que pertenecen a su presente.

## 5. Conclusión

Los poemas de Sue Hubbard y John Forth inspirados en *An Experiment on a Bird in the Air Pump* de Joseph Wright of Derby siguen la concepción moderna de écfrasis, por ser textos literarios inspirados en una obra de arte pictórica o escultórica. No obstante,

para una comprensión completa de ambos, se hace necesario tener en cuenta algunas consideraciones vinculadas al concepto clásico de écfrasis. En este sentido, ambas composiciones poéticas incluyen un componente imaginativo que se desarrolla en base a las ideas y opiniones de dos personajes diferentes del cuadro. Es decir, se hace presente en el texto literario este aspecto que no está en el lienzo. Así, los poemas parten del tema científico que centra esta obra de Wright para proponer una reflexión de la ciencia en el mundo contemporáneo. En esta relación entre imagen y palabra cobra importancia el papel del lector, quien tendrá que hacer una labor de interpretación en un asunto en el que, además, se busca su implicación.

El poema de Forth está en la voz del científico y, de igual manera que el mismo personaje del cuadro interroga al espectador sobre su opinión ante el experimento que se presenta, se dirige al lector para plantearle cuestiones científicas más cercanas temporalmente a este. Con este fin, el poema de Hubbard, en la voz de una de las niñas que muestra su temor, imagina la reacción que esta tuvo ante dicha situación. El miedo, la candidez y la tristeza se mezclan en su respuesta y, a tal efecto, se puede entender como un poema complementario del anterior. Asimismo, el lector, como parte elemental en esta relación entre imagen y poesía, deberá tomar una postura ante los nuevos retos científicos de la postmodernidad. Teniendo presente las propias experiencias y la visión que aporta el poema de Hubbard, sería posible colegir que la inocencia se presenta como una respuesta cada vez menos probable.

### Referencias bibliográficas

ADRIEN, M. (2016) "Gold in Wright of Derby's Paintings", *Polysèmes*, 15, pp. 1-14.

AGUDELO, P. A. (2011) "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria", *Lingüística y Literatura*, 60, pp. 75-92.

BARTHES, R. (1977) *Image, Music, Text*. Tra. S. Heath. Londres: Fontana.

BAUDOT, L. (2012) "An Air of History: Joseph Wright's and Robert Boyle's Air Pump Narratives", *Eighteenth-Century Studies*, 46.1, pp. 1-28.

BENTON, M. (1997) "Anyone for Ekphrasis?", *British Journal of Aesthetics*, 37.4, pp. 367-376.

BROOKE, J. H. (1991) *Science and Religion: Some Historical Perspectives*. Cambridge: Cambridge U. P.

BUITRAGO OSORIO, L. A. (2019) "Obra literaria y lenguaje ordinario, dos caras de una misma moneda", *Escribanía*, 17.2, pp. 91-112.

BURNS, J. (1996) "Everything Begins with the Skin. Sue Hubbard", *Ambit*, 143, pp. 73-74.

CALLE, R. (2005) *El espejo de la ékfrasis*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

CARBAJOSA PALMERO, N. (2013) "La ékfrasis en la obra de Luis Javier Moreno", *Signa*, 22, pp. 205-226.

CHILVERS, I. (ed.), (2004) *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford U. P.

EGERTON, J. (1990) *Wright of Derby*. Londres: Tate Gallery Publications.

ELLIOTT, P. (2000) "The Birth of Public Science in the English Provinces: Natural Philosophy in Derby, c. 1690-1760", *Annals of Science*, 57.1, pp. 61-100.

FORTH, J. (1998) "Experiment with an Air-Pump", en *A Ladder and Some Glasses*. Ware: Rockingham Press, p. 60.

GIRALDO, E. (2011) "Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades", *Co-herencia*, 8.15, pp. 239-268.

GLASER, B. (2003) "Female Scientists/Women and Science New Characters and Themes in British Drama", en Carroll, S. et al. (eds.). *Framing Women Changing Frames of Representation from the Enlightenment to Postmodernism*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag, pp. 189-206.

GOEHR, L. (2010) "How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis", *British Journal of Aesthetics*, 50.4, pp. 389-410.

GOLDHILL, S. (2007) "What Is Ekphrasis For?", *Classical Philology*, 102.1, pp. 1-19.

HAGSTURM, J. (1958) *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.

HEFFERNAN, J. A. W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

HEFFERNAN, J. A. W. (2014) "Art, Science, and Sacrifice in the Experiments of Joseph Wright and Shelagh Stephenson", en Hescher, A. et al. (eds.). *Representing Restoration, Enlightenment and Romanticism*. Tréveris: Wissenschaftlicher Verlag, pp. 115-125.

HUBBARD, S. (1994) "Experiment with an Air Pump", en *Everything Begins with the Skin*. Londres: Enitharmon, p. 54.

KENNEDY, D. (2012) *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Burlington: Ashgate.

LESSING, G. E. (1836) *Laocoon or the Limits of Poetry and Painting*. Tra. William Ross. Londres: J. Ridgway & Sons.

LOIZEAUX, E. B. (2008) *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge U. P.

LOMAS, H. (1994) "Malcontents. John Forth", *Ambit*, 138, pp. 63-64.

LOMAS, H. (1999) "A Ladder and Some Glasses. John Forth", *Ambit*, 155, pp. 52-53.

MITCHELL, W. J. T. (1994) "Ekphrasis and the Other", en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 151-181.

MONEGAL, A. (2003) "Voces y trazos del silencio (diálogos entre las artes)", en *La palabra y su sombra. José Ángel Valente: el poeta y las artes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 211-216.

NICHOLSON, B. (1968) *Joseph Wright of Derby*. Londres: The Paul Mellon Foundation for British Art Pantheon Books.

NICOLAO DE MIRA (2007). *Progrumnásmata*, en Lopetegui Semperena, G. et al. (eds.). *Antología de textos sobre retórica* (ss. IV-

IX), tra. Redondo Moyano, E. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 73-145.

PLUTARCO (1989) *Obras morales y de costumbres (Moralia) V*. Tra. Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos.

RUIZ YAMUZA, E. (2000) "Más sobre los *Progymnasmata* atribuidos a Hermógenes", *Habis*, 31, pp. 293-309.

SPITZER, L. (1955) "The 'Ode on a Grecia Urn', or Content vs Metagrammar", *Comparative Literature*, 7.3, pp. 203-225.

TURCO, L. (1999) *The Book of Literary Terms*. Londres: University Press of New England.

WATERHOUSE, E. (1994) *Painting in Britain 1530-1790*. New Haven: Yale U. P.

WEBB, R. (1999) "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", *Word & Image*, 15.1, pp. 7-18.

WEBB, R. (2009) *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farham: Ashgate.

WEST, J. B. (2005) "Robert Boyle's landmark book of 1660 with the first experiments on rarified air", *Journal of Applied Physiology*, 98.1, pp. 31-39.