

Mariella Nigro

La voz de la mirada Palabra e imagen

Con palabras de Luis Cardoza y Aragón, “el pintor y el poeta tienen el mismo centro, aunque estén en distinto sitio”. La conexión entre pintura y poesía se produce a través del hecho poético, ese mismo centro.

Desde la intromisión de signos lingüísticos en el espacio pictórico (como por ejemplo en Miró), a la aproximación a la pintura desde la poesía -un juego de espejos que fascinó a las vanguardias (Picasso, Dalí, Lorca, Sarduy, Paz, entre otros)-, pasando por los caligramas de Apollinaire o los poemas pintados de Huidobro, se hace explícita la conexión histórica y ontológica entre los dos discursos artísticos, propiamente entre poéticas, en torno al fenómeno de la construcción del sentido.

El análisis de esta relación se remonta al pensamiento antiguo, con su origen en la Poética y la Retórica de Aristóteles. Y, desde el lema horaciano ‘*ut pictura poesis*’ (“así como la pintura es la poesía”) -deslizado hacia el de Simónides “la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla” y los desarrollos de los teóricos humanistas del Renacimiento-, tal insistente metáfora ha cimentado la teoría general estética que lleva al invertido lema “*ut poesis pictura*” propuesto por las nuevas interpretaciones semióticas.¹

El tema forma parte del vasto tópico de las relaciones entre las artes, que se vuelve más complejo cuanto más expresiones artísticas involucra la creación. Así, en el área del arte cinematográfico y el videístico y en los nuevos terrenos del arte cibernético, palabra, imagen, actuación, música, con la conjugación de lenguajes y su destino de multisensorialidad, amplían los registros -al igual que en la *performance*- y redefinen, con nuevas metonimias, las viejas categorías de mimesis y sinestesia.

Finalmente, es la ‘lectura’ de “la imagen como texto”² la que permite abordar al menos algunas de esas zonas de la creación artística donde se producen cruces de signos y categorías. Se tratará, obviamente, de diferentes órdenes de lenguajes, donde la distinción entre lo glótico y lo lingüístico conducirá el análisis hacia sistemas con diferentes grados de isología, como ha demostrado Barthes desde su enfoque semiótico³.

Acotado el análisis a posibles modalidades de relación entre poesía y pintura, hay intertextos, productos de la convivencia en un mismo espacio expresivo de dos sistemas de signos -plásticos y escriturales-, y otros en los que el diálogo entre poesía y pintura no compromete sus respectivas áreas expresivas.⁴

*

En el primer caso, se trata de la integración de lo verbal a lo visual (y viceversa) que se propone desde la primera época del cubismo y que explotarán, hasta el límite, los siguientes movimientos vanguardistas.

Si bien hay registros de esa intertextualidad en todos los tiempos, la novedad está en la forma en la que aquellos movimientos usan del recurso: no se trata de la mera inscripción o el mensaje escrito con intención referencial, no-poética (como, por ej., la inscripción que luce en el retrato de *La Duquesa de Alba* (1797) de Francisco Goya, o aun las dedicatorias votivas de algunos cuadros de Frida Kahlo); por el contrario, se trata, como dice Monegal, de aquella “estrategia (...) de deconstrucción del sentido”, la intervención poética en el plano, los “desplazamientos transgresores” de pintura a poesía y viceversa, que habrían provocando en las vanguardias, tensión y discontinuidad entre los sistemas.⁵

Así, son muestras de esa intertextualidad, la intromisión o introducción de signos plásticos en el espacio lingüístico, como en los caligramas de Apollinaire o los apuntes surrealistas de García Lorca, y la intromisión de signos lingüísticos en el espacio pictórico, como en la obra de Miró -bien que éstos no pertenezcan estricta o necesariamente al lenguaje natural, como observan García Berrio-Hernández-.⁶

El “suceso estético” que refiere Monegal en los poemas que se apoyan en la visualidad gráfica, excita dos órdenes de sentidos en la percepción (lo visual y lo verbal). Una estrategia transgresora de límites que provoca por momentos el “salto hacia la pintura”-así, en Huidobro-, o la “destrucción del sentido” -como en los textos literarios de Dalí y Picasso-.⁷

Estas expresiones son, naturalmente, metáforas que ponen en evidencia la colisión destructiva que en ocasiones se produciría entre signos literarios y visuales; bien podría decirse, un efecto de entropía resultante de la fricción de los diferentes sistemas de signos. Se sabe que esa “destrucción de sentido” (con el surrealismo especialmente) implica finalmente una reasignación o reconstrucción de sentido; de esa forma, y aun desde otras zonas del pensamiento o el delirio poéticos, hallarían explicación la patafísica de Jarry, el método crítico paranoico daliniano o los contra-pensamientos de Deleuze.

De todas formas, el tópico del ‘valor’ de la palabra en la pintura que estudia Monegal sería cuestión para otros apuntes; del mismo modo que el tema del “ideal eusinóptico”, esto es, la exclusión de la escritura en la pintura por considerarla una marca arbitraria de orden diverso al signo pictórico.⁸

Con esa transgresión de límites, esos trasiegos entre los sistemas realizan, y a la vez, paradójicamente, contradicen las analogías. En estos cruces, quedarían en evidencia la ambigüedad del signo que propone Wittgenstein y hasta la existencia azarosa de la propia realidad que el "yo empírico" -diría Fichte- del artista construiría.

En ese camino, aun tratándose la de Amanda Berenguer de una poesía que explora mayormente desde la referencia al mito universal o al personal los universos semánticos del lenguaje, en ocasiones cultiva la intertextualidad poética sustentada en la iconicidad de la palabra: trazo y voz. Así: la manipulación sintáctica (de la conjugación de los elementos significantes, letras y espacios) en *Composición de lugar* (1976) y en *Trazos y derivados* (1976-1978); o la representación gráfica de su *Cinta de Moebius* inscribiendo versos sobre ella para demostrar y finalmente celebrar el capricho geométrico (*Materia prima*, 1966).

También en el fenómeno finisecular del *graffiti*, mayormente asociado a grupos minoritarios o marginales, se produce el encuentro gráfico-escritural: los dibujos y trazos del centroamericano residente en Brooklyn, Jean-Michel Basquiat (1960-1988) por ejemplo, se sustentan en frases contestatarias y en la firma de identidad que le dieran popularidad.

Otros códigos regirían ciertos intertextos gráfico-literarios en obras de Gustavo Wojciechowski ('Macachín') -quien ha cultivado profusamente la intertextualidad también desde la *performance*; y, del mismo modo, la poesía visual de Clemente Padín, de la cual se ha dicho:

(...) sus poemas visuales se inscriben en una corriente empeñada en devolver a la poesía el carácter provocativo que alguna vez tuvo. Si lo distintivo de la poesía es la ambigüedad y la autorreflexividad, la poesía visual juega y reflexiona sobre su propio soporte, lo escrito, (de)volviéndolo al nivel de lo visual. A propósito de la exposición en Galpón Sur (Barcelona, durante 1987), el mismo Padín explica: "la poesía no sólo se lee sino que, también, se ve".⁹

En general, poesía visual, poesía concreta, poesía inobjetal han conjuntado elementos escriturales y plásticos para generar un espacio expresivo diferente, en el que parecería que la estrella lejana de Mallarmé iluminara los blancos (visuales, espaciales) y los silencios (poéticos, temporales) hasta tornarlos semánticamente próximos.

*

Con la *ékfrasis* -referida por Monegal como: descripción, lectura, traducción, interpretación, diálogo, transfiguración, paso de un sistema de figuración a otro, construcción de la metáfora de una metáfora, la ilusión de una ilusión¹⁰-, se produce la recreación del numen de una de las expresiones por parte de la otra, provocando una re/recreación del tema.

Lo que otorgaría identidad al fenómeno producido en el interior de uno y otro sistema sería el hecho poético. Poesía y pintura se encuentran, permaneciendo cada expresión en su área expresiva, desarrollando una a la otra, 'reproduciéndola' empáticamente.

Multiplican la complejidad del fenómeno intertextual (esa relación –por momentos dialéctica- de los sistemas de signos) aquellos ejercicios artísticos complejos en los que un área expresiva ilustra otra que a su vez fuera inspirada por otra, como resulta con la obra de Kandinsky que ilustra el poema musical de Mussorgsky que fuera inspirado en unas acuarelas naturalistas, como estudia Roselee Goldberg,¹¹ a propósito de la *performance* como paradigma artístico de esa relación intersistémica.

La modalidad que me interesa observar en esta tensión polisémica es la poesía ‘sobre’ pintura. Por virtud del misterio de la poesía, de lo gráfico a lo verbal hay una brevedad asombrosa y, a la vez, un tramo del infinito. De la traza plástica a la escritural, hay un universo temblando; y es el poeta el que provoca el movimiento.

Entre pintor y poeta, el cuadro; entre poeta y referente, cuadro y poema; entre poeta y cuadro, el poema. En esa vibrante ecuación, una nueva realidad (significante y también significado) aparece, un modo inédito del hecho poético, mostrando una lazada diferente en el nudo que ciñe *logos* y *mythos*, un nuevo tegumento en el crisol bretoniano de realidad y sueño.

Dueño sublime de un artificio, el poeta, como habría querido Simónides, pinta con palabras.

Podría considerarse que la transfiguración poética alcanzaría aun a los propios elementos gráfico-plásticos: en el poema, una línea curva puede dar la punción de un vértice, el color puede mudar su espectro, la línea de fuga comprimirse en un punto desconcertando a la perspectiva, el *trompe-l'oeil* traicionar al propio simulacro. Todo es posible para la mirada del poeta. El lenguaje verbal hace visible lo invisible, enuncia lo innominable. Por imperio de su palabra, los signos pictóricos son reconstruidos. La *poiesis* es entonces esa re/construcción de sentido, en la que se propicia, con más fuerza que en cada sistema por separado, la multilateralidad y la polisemia.

En la zona de tensión de esa retórica dialógica, el poeta no ensaya una ilustración, no hay mera explicación ni interpretación de una pintura, sino la re/creación de un acto sublime del pintor. Allí se lee entrelíneas –o, mejor, entretrazas-, y el trabajo abductivo saca a la luz la inmanencia del acto creativo. Una vez más, la poesía ‘es como la pintura’: ‘*cosa mentale*’.

Ese ejercicio *ekfrástico* se torna explícito en estos versos del poema *Galería II: Sergio Alvarez Frugoni (Dos exposiciones)*, de Hugo Achugar:

*Del violeta al amarillo, iluminaciones y veladuras,
el poema. Ventana, cárcel, metáfora plana.*

O en éste, de *Sueño del retrato (¿autorretrato?)*:

Y ese es el sueño, este el retrato. Su signo describo (...)

Pero me detendré en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi¹², por tratarse de un libro integralmente concebido para llegar hasta esa ultrasemiotizada zona de *poiesis* en que la vieja fórmula aristotélica de la mimesis es reformulada y se complejiza; lo que es confirmado por

la incorporación a sus pliegos de las reproducciones de los cuadros sobre los que envía su mirada y su voz.

Allí, el fenómeno semiótico y la actividad metafórica se multiplican: hay un sueño en el lugar de otro sueño. Y sólo a partir de esa semiosis es posible concebir la realidad. Entonces, fuera del poema nada existe. Así, la re/presentación de la pintura a través de la poesía es un acto fundacional del mundo (*'the world in the word'* de Krieger).

Hay algo de re/construcción del impulso numérico de un pincel, gestos de re/creación de unos perdidos sueños, intención de paráfrasis de una imagen preconcebida... Pero, en realidad, hay mucho más que eso: lo que una vez fue visto ahora es convocado por la palabra. Hay la voz de la mirada.

La eficacia concretamente de esta poesía de Peri Rossi reside en mostrar mucho más que el desdoblamiento en espejo del poema y el cuadro de referencia: deja a la vista los vasos comunicantes entre uno y otro. A partir de su mirada, la voz de la poeta hiende el lienzo, y de la incisión en la imagen salen las palabras.

Entre pintura y poesía se entabla, entonces, una instancia de diálogo, en la que los signos de uno y otro sistema expresivo se transcriben entre sí, ungiéndose mutuamente con sus propias connotaciones. La actividad *ekfrástica* produce el acoplamiento de pintura y palabra; hasta con el rito de ir y venir del poema al cuadro reproducido en el pliego final del libro, el lector participa de la ceremonia, descubriendo los hilos que tejió la poeta. La leve materia de ese hilado se agrega a los poemas y a las imágenes reproducidas. Así, se propicia un espacio virtual que ha de recorrer el lector, conformando el libro, finalmente, una especie de instalación poética donde sucede una experiencia estética compleja (una nueva vuelta de intertextualidad).

La selección que hace la poeta de la pintura sobre la que ha de discurrir no inhibe su redefinición de estilos e idiolectos. Su itinerario -su mirada morosa a varias más o menos plenas manifestaciones del surrealismo- tiene por sí mismo significación; muestra su propia visión del hecho plástico; la poeta captura, así, al lector, en el inédito camino de sus propios sueños visuales.

Por ese camino, va sacando a la luz uno a uno los cuadros, desenterrándolos como palimpsestos y leyendo sus oscuras trazas, como un vidente la borra del café.

*Todo sueña
y al soñar habla*

dice Peri Rossi, sobre *El sueño de las cosas* de Marcel Duchamp. Es que aun en los poemas en que se 'describe' una imagen, el recurso es para relatar -como observa el prologuista Pere Gimferrer- "una peripecia", para colacionar un suceso que la poeta finalmente 'adscribe' a la imagen.

Pero la referencialidad del poema no se rinde allí frente a la iconicidad de la imagen, no, por lo menos, en el solo sentido de Longino de "poner [la imagen] ante los ojos de sus oyentes";

sigue rigiendo la transfiguración -la “transmutación” diría Jakobson- de la metáfora plástica en metáfora poética; se da, en un nuevo plano, la unción de sentido. Así, *San Jorge y el dragón*, de Paolo Ucello y *La encajera* de Vermeer le permiten una reflexión sobre el género:

*Aquello que los hombres matan con violencia
las mujeres domestican con dulzura.*

dictamina en *La seducción*. Del mismo modo, reivindica en *Claroscuro*:

Madre, yo no quiero hacer encaje.

En este libro en particular se ve en toda su dimensión esa relación intertextual antes señalada, una creación generadora de un independiente espacio poético. Puede advertirse (por cierto, con ánimo lúdico en la lectura) que el título del último poema, *Las mutantes*, juega con el título del libro (*Las mu/sas inquie/tantes*). Resulta, así, que las musas han sido, necesariamente, mutantes en cada poema, tal vez más de lo que siempre lo son. Habitantes del territorio de lo inefable, han entablado diálogo con las que una vez rigieron la inspiración de los pintores.

Los últimos dos versos cierran el libro con la confesión de uno de los códigos que podrían haber regido la obra:

*la manera que tiene toda Alicia
de mirarse en el espejo.*

Como en toda creación artística, también aquí anima una actividad exhibicionista a la vez que *voyeurista*, en ese juego de espejos que aparece, más que entre pintura y poesía, entre las máscaras de la imagen y las de la palabra. Como Narciso –reflejo y mismidad-, las musas han participado de esa inquietud.

En total correspondencia, el epígrafe que abre el libro ya anuncia la fatalidad de la visión: “*La mirada es la erección del ojo*”. Luego, al fin de la lectura, se ha enriquecido la reflexión de Lacan: el ojo no sólo ve la imagen, también lee la escritura traspuesta en ella –y sus reversos, oscuridades y silencios-. El ojo lleva ese corte que, en la inquietante metáfora de Buñuel, adiciona más deseo a la mirada.

*

Poesía y pintura pueden ser, en esas instancias, espacios metafísicos, donde versos y trazos no están -como el *dedans* y el *dehors* en Beckett- ni de un lado ni del otro de la realidad ni del espejo, sino en el medio, aquel ‘centro’ que quiso Cardoza y Aragón, que es a la vez un umbral y un palimpsesto.

1 Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, 1988.

2 Como ensaya Francisca Pérez Carreño en: *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid: Visor-La balsa de Medusa, 1988 (especialmente ps. 119 ss.).

³ Confr.: Roland Barthes: *Elementos de semiología*. Montevideo: Editorial Imago S.R.L., Serie Aportes, 1983.

⁴ Así resultaría del profundo estudio de los límites entre las artes, especialmente sobre la tensión de los sistemas gráfico y escritural, de Antonio Monegal, que resulta referencia ineludible para estas reflexiones: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, 1998 (especialmente ps. 39 ss., 57 ss., 107 ss., 127 ss. y 201 ss.).

⁵ Monegal, *op. cit.*, ps. 108, 118 y 128 y ss.

⁶ García Berrio-Hernández Fernández, *op. cit.*, ps. 27 ss.

⁷ Monegal, *op. cit.*, ps. 74-75, 80, 107 ss. y 125 ss.

⁸ El que es tratado exhaustivamente por Meyer Shapiro en: *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*, traducción de Carlos Esteban. Madrid: Encuentro Ediciones, 1998 (especialmente p. 160).

⁹ De la página web *Revista diseñador* [<http://www.redgrafica.com.uy/padin.htm>] (Directores: Nicolás Branca y Alex Beim. Responsable de redacción: Nicolás Branca. Equipo editor: Alex Beim, Nicolás Branca, Pablo Uribe, Alejandro Sequeira, Alejandro Di Candia y Ariel Collazo. Redacción: Marco Caltieri).

¹⁰ Monegal, *op. cit.*, ps. 40-53.

¹¹ Roselee Goldberg: *Performance art*. Traducción de Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, 1996 (especialmente ps. 38-40, 110-112).

¹² Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.