

Pontificia Universidad Católica de Chile .

Facultad de Letras .

Departamento de Postgrado .

(Des) habitar la casa de la mirada : Diálogo , poesía y pintura en
Octavio Paz y Alejandra Pizarnik

Tesis para optar al grado de Magister en Letras, mención Literatura .

Alumna : Marianne Leighton Cariaga

Profesor Guía : Roberto Hozven

Noviembre de 2002

Esta investigación contó con el apoyo de la Comisión Nacional de
Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT)

TUC
2003
2529d
CI

BHum - C6E
LET - don

Pontificia Universidad Católica de Chile.

Facultad de Letras.

Departamento de Postgrado.

**(Des)habitar la casa de la mirada: Diálogo poesía y pintura en
Octavio Paz y Alejandra Pizarnik.**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
SISTEMAS DE BIBLIOTECAS

Tesis para optar al grado de Magister en Letras, mención Literatura.



NS 372268

Alumna: Marianne Leighton Cariaga

Profesor Guía: Roberto Hozven

Noviembre de 2003

Esta investigación contó con el apoyo de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT)

Índice

1. Resumen **3**
2. Agradecimientos **4**
3. Introducción **5**
4. Octavio Paz: Habitar la *casa de la mirada* **16**
5. Alejandra Pizarnik: El exilio de la mirada **46**
6. Conclusiones **72**
7. Apéndice **79**
8. Bibliografía **83**

Resumen

Esta tesis se inscribe dentro del marco global de las discusiones y reflexiones acerca de los diálogos interartísticos, en general, y de la extensa y antigua tradición estética occidental de las relaciones de analogía y/o divergencia entre la poesía y la pintura, en particular.

La especificidad de mi enfoque radica en tres puntos: la consideración de poetas hispanoamericanos que, de manera recurrente, se sitúen como espectadores de una pintura, objeto que se convertirá en un pretexto visual para la escritura de un poema; la inserción de este gesto dentro de una reflexión de carácter metapoético: es decir, Octavio Paz y Alejandra Pizarnik, en su condición de poetas autorreflexivos, harían poemas sobre, en torno, o a partir de cuadros pictóricos como una manera más de reflexionar acerca de su acto creador y su medio (las palabras); y la reflexión acerca de algunas problemáticas de la mirada y la visualidad, las cuales han ocupado parte importante del pensamiento contemporáneo (me centro en las reflexiones sobre la mirada de los propios poetas, y en algunas teorías postuladas por Jacques Lacan, Roland Barthes y Michel Foucault.)

El análisis se centra en los siguientes textos: el poema “Cuatro chopos” de Octavio Paz (escrito a partir de un cuadro homónimo de Claude Monet); y las alusiones a la pintura (Bosch, Rousseau, Redon, arte renacentista) presentes en el poemario Extracción de la piedra de la locura de Alejandra Pizarnik.

Agradecimientos

A los profesores Roberto Hozven, Magda Sepúlveda, Luis Vargas Saavedra, María Ester Martínez y Danilo Santos, por la sabiduría, la amistad, las conversaciones, el apoyo; a mi hijo Mariano, la única certeza; a mi padre, a mis amigos, a David Gallardo, a la pintura, a la poesía, a mi mamá y a mis hermanas.

Introducción

Una serie de preguntas dan el impulso generador a esta investigación: ¿por qué un poeta escoge, reiteradamente, objetos plásticos como pretextos de sus poemas? ¿cómo se enfrenta el poeta a la pintura? ¿cómo ese gesto se instaura dentro de la concepción de la poesía, en particular, y del arte, en general, que posee el escritor?

El interés por poetas que crean textos poéticos a partir de obras pictóricas inserta esta tesis dentro de una antigua tradición del pensamiento estético occidental: la reflexión en torno a las relaciones de analogía y / o divergencia entre las diferentes formas artísticas. Uno de estos diálogos privilegiados ha sido, precisamente, el que se ha establecido entre la literatura y la pintura¹.

Un primer momento de esta conversación, un momento de analogía y encuentro, se registra en las opiniones de Simónides de Ceos (s. VI a.C.) quien, según Plutarco, habría enunciado la famosa frase: La pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla.

Platón (La República. X) vincula la poesía² y la pintura en cuanto imitaciones de tercer grado, pues sólo pueden imitar apariencias y no ideas. Las producciones del pintor y poeta no serían creaciones sino meras imitaciones, muy lejanas de lo verdadero. No obstante, Platón precisa que la analogía entre poesía y pintura no es completa, pues ambas hablan a diferentes partes de nuestra mente.

¹ El breve recorrido histórico de la relación poesía-pintura que se presentará a continuación se basa en los textos de Henryk Markiewicz, Wendy Steiner, Rensselaer W. Lee y M.H. Abrams (todos ellos citados en la bibliografía de este proyecto). Cuando fue posible hacerlo, se acudió directamente a las fuentes mencionadas por estos autores, lo que se indicará cuando sea pertinente.

² Es importante señalar que bajo el rótulo "poesía", Platón englobaba tanto la lírica, como la épica y la dramática.

Sin embargo, el momento más importante para la historia de las teorías, discusiones, estéticas de la relación poesía-pintura lo constituye un verso de la Epístola a los Pisones de Horacio: nos referimos al famoso verso “*ut pictura poesis*”, “la poesía es como la pintura” (v.361)³. En el contexto del escrito de Horacio, la frase tenía un contenido semántico muy distinto a aquel con el cual la tradición lo leyó. El pasaje en que se inscribe el *ut pictura poesis* señala que la poesía y la pintura son comparables en cuanto al modo en que los espectadores reciben los productos de estas artes. Como señalan muchos autores, en ningún momento se comparan los objetos poema y pintura, precisamente lo que vio la tradición al leer la frase de Horacio.

No resultaría extraño que la confusión haya sido motivada por el contenido de la frase de Simónides de Ceos (la poesía es pintura que habla, la pintura es poesía muda). No obstante, es esa lectura errónea la que habría servido de cimiento para una de las corrientes principales en que se ha desarrollado el diálogo literatura-pintura: precisamente, la corriente del *ut pictura poesis*.

Henryk Markiewicz señala el Renacimiento como la época en que ocurre la mayor propagación de la fórmula *ut pictura poesis*: autores como Scalígero, Sir Phillip Sidney y Alexander Pope habrían concebido la relación poesía-pintura en estos términos. Esto habría desembocado en la llamada teoría humanista del arte, en la cual se aplicaron conceptos de las retóricas de Aristóteles y Horacio en la teoría y práctica del arte pictórico.

En primera instancia, los críticos italianos de los siglos XV y XVI establecían la comparación entre poesía y pintura en los aspectos de variedad y profundidad de contenido.

³ “La poesía es como la pintura: / habrá una que te cautivará más si estás / más próximo, y otra si estás más alejado./Esta ama la oscuridad, esta otra quiere ser vista a plena luz/ ya que no teme la mirada severa del crítico; / Aquella agradó la primera vez, esta, / vuelta a mirar diez veces, seguirá agradando” (Traducción de Oscar Velásquez).

Posteriormente, en el siglo XVII, se agregó a la comparación las correspondencias en el plano formal: composición igual a argumento, color igual a palabras.

Los críticos franceses e ingleses posteriores exageraron estos artificiosos paralelismos, lo que desembocó en una grave confusión entre la crítica y práctica de las artes. Este desorden teórico y práctico desencadenó, a mediados del siglo XVIII, la crítica de Lessing a la doctrina del *ut pictura poesis*. Este autor se propuso diferenciar estas dos prácticas, redefiniendo y adjudicando a cada una sus propias parcelas de acción. Lessing resaltó que la poesía y la pintura difieren tanto en sus medios de expresión como en las facetas de la realidad que dichos medios les permiten imitar: la pintura, cuerpos y acciones estáticas; la poesía cuerpos en movimiento y acciones progresivas.

Otros teóricos del siglo XVIII (Roger de Piles, Dubois, James Harris, citados por Markiewicz) habrían procurado establecer claramente las diferencias entre poesía y pintura, basándose sobretodo en la noción de que la poesía se sirve de signos arbitrarios y sucesivos, mientras que la pintura se sirve de signos naturales y coexistentes. Esta noción sirvió para considerar la superioridad de la poesía, en tanto, al valerse de signos arbitrarios, no tenía restricciones temáticas y podía representar el movimiento continuo y el desarrollo de un fenómeno.

El interés en la relación poesía-pintura decrece en el Romanticismo, en tanto la poesía deja de concebirse en términos exclusivamente miméticos y pragmáticos⁴, para privilegiarse ahora su condición de arte expresivo⁵. Esto aproxima la poesía a otro arte: la

⁴ Es decir, producir un efecto en el público, audiencia o lector. De manera general, el efecto ulterior que cualquier forma de arte perseguía era instruir al público.

⁵ Según lo señala M.H. Abrams en su libro *El espejo y la lámpara*, los escritores románticos estimaron que lo esencial y definitorio en un poema es la expresión de los sentimientos del autor. Como se sabe, la forma o género poético vinculado desde siempre con la expresión de los estados anímicos del poeta es la lírica. De esta manera, podemos fijar al período romántico como el momento en que se comenzó a considerar al poema lírico como el poema por excelencia.

música. No obstante, a finales del siglo XIX, ciertos autores (como Vischer, mencionado por Markiewicz) reestablecen el vínculo, al señalar que lo propio de la poesía es su capacidad de representar imágenes para el ojo interior o, en otras palabras, su visualización imaginativa.

En el período que se inicia en los albores del siglo XX, las vanguardias, la opinión sobre el destino del *ut pictura poesis* es divergente. Por una parte, Valeriano Bozal, en su texto “Orígenes de la estética moderna”, señala que la autonomía progresiva que obtienen las artes plásticas genera una crisis del *ut pictura poesis*. Explorando las texturas y volumen inherentes a su dimensión espacial, las artes visuales dejan su posición subsidiaria frente a la literatura, la historia y la mitología, lo que finaliza en experiencias de gran antiliterariedad, como el arte abstracto.

Sin embargo, en desmedro de lo señalado por Bozal, el movimiento no es de ninguna manera absoluto hacia el descrédito del *ut pictura poesis*. Como lo constatan muchos estudios y la lectura directa de obras poéticas contemporáneas, mientras en estos años la pintura se aleja de la literatura, la poesía inicia una investigación y experimentación sistemática. Se experimenta con las posibilidades de la página y de los elementos gráficos (Un coup de dès. . . de Mallarmé), se comienzan a crear poemas-objeto (surrealismo) y se producen poemas en los que la manipulación de letras y versos evoca la apariencia del objeto nombrado (caligramas de Apollinaire, poesía concreta).

Otra de las corrientes que se privilegiarán en este diálogo es la tradición de la écfrasis. Este tema me interesa porque se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura: describir, con palabras y de la manera más viva posible, un objeto plástico.

El tropo *ecphrasis* sería un vocablo griego que deriva de *ecphrazo*, exponer con detalles mediante palabras. De esta manera, según Hermógenes (citado por Lausberg), la

écfrasis es el discurso que describe detalladamente un objeto, como rodeándolo. Según Lausberg, este tropo se vincularía con la *enargeia*, palabra clásica que en castellano se traduce como evidencia, y que consiste en una descripción clara y animada; con la *illustratio*, poner algo a la luz; y con la *hipotiposis*, literalmente poner por debajo, reconstruir un objeto mediante el poder de la imaginación.

El mismo autor señala que la palabra latina para écfrasis es *descriptio*. La *descriptio* generalmente era usada por los antiguos en un elogio y su objetivo era la *enargeia* (la claridad y la presencia de lo descrito).

La écfrasis ha sido el hilo conductor para una serie de estudios recientes que abordan la relación poesía-pintura. Éstos tienden a considerar este tropo como una forma de mimesis y señalan que la écfrasis sería una forma de arte visual, en tanto comparte con la pintura la representación del espacio. Empero, tal concepción es trascendida por Michael Riffaterre en su texto “La ilusión de écfrasis” (Literatura y pintura 161-83).

Riffaterre afirma y comprueba que la écfrasis no imita un objeto plástico real o ficticio sino que se articula como una interpretación que se adecua a un contexto literario. Más que intentar reproducir un cuadro (discurso descriptivo), la écfrasis desplaza este objeto, colocando en su lugar una interpretación (discurso hermenéutico). Así, el elemento visual se ve sustituido por textos verbales que acaban mostrando lo que precede o lo que sigue al instante elegido por el pintor.

En consecuencia, Riffaterre señala que las matrices de la écfrasis se encuentran en el sistema del poeta, no en el del pintor (estas matrices modifican la mimesis). En conclusión

se puede afirmar que la écfrasis es una sustitución de un texto por otro⁶, y no una traducción.

Este enfoque del problema de la écfrasis será privilegiado en la perspectiva particular que adoptará esta tesis: considerar poetas que de manera recurrente se sitúen como espectadores de una pintura, objeto que se convertirá en un estímulo o pretexto para un poema. De esta manera, el cuadro deja de considerarse objeto para describir o imitar – aunque esto también podría aparecer en los poemas que se analizarán–.

Riffaterre señala que “es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual” (174). Esta cita nos lleva a la segunda particularidad del enfoque que adoptaré en esta tesis: atendiendo al hecho que se ha seleccionado a los poetas a partir de la recurrencia de poemas sobre, en torno, o a partir de cuadros pictóricos, se buscará precisar cómo ese hecho se inscribe dentro de la poética del autor. Más rigurosamente, en qué medida el hacer poemas que tengan pinturas como pretextos da cuenta de la reflexión del poeta acerca de su acto creador y su medio (las palabras); y qué ven los poetas en la pintura que los hace pensar en la supremacía o precariedad del lenguaje verbal.

En síntesis, la especificidad del enfoque que implementaré en esta tesis radica en la consideración de los poetas como espectadores de un cuadro, los que les sirve como estímulo o pretexto para la escritura de un poema. Al asumir al poeta en tanto espectador, el

⁶ Esta concepción de la écfrasis se vincula con la concepción de la pintura que tiene Roland Barthes. En su texto “¿Es un lenguaje la pintura” (*Lo obvio y lo obtuso* 153-56), Barthes señala que “el cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el *relato* que se hace de él; es más: es la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural” (154)

espectro teórico debe ampliarse desde la relación poesía-pintura hasta las problemáticas de la mirada y de la visualidad.

Varios autores coinciden en señalar que la modernidad ha estado signada por una “fascinación . . . por el ojo como vehículo de conocimiento” (“Jorge Guillén...” 10). Sin embargo, esta tendencia no ha estado exenta de cuestionamientos. Como lo señala Stephen Melville (“Division of the Gaze, or, Remarks on the Color and Tenor of Contemporary “Theory”) el interés creciente en la teoría de los estudios culturales por los problemas de la visión ha tomado la forma de una “crítica de la visión” (una sospecha sistemática de la aparente transparencia y naturalidad de la visión) y también, en consecuencia, de una crítica hacia el objeto de la visión. Me refiero a la crítica de la imagen, matiz teórico que se puede encontrar en la reflexión de autores como Jean Baudrillard (teoría del simulacro) y Jacques Lacan, autor que ocupará un lugar central en esta investigación.

Los poetas que estudiaré en esta tesis son Octavio Paz y Alejandra Pizarnik, centrándome en el análisis de un poema del escritor mexicano (“Cuatro chopos”) y en las alusiones a pinturas presentes en el poemario Extracción de la piedra de la locura, de la escritora argentina. Lo que primero los vincula es la recurrencia en sus sistemas literarios de poemas escritos a partir de cuadros y pintores; enseguida, estos poetas comparten una vinculación biográfica con las artes plásticas.

Octavio Paz se relaciona con las artes plásticas mediante una labor importantísima como estudioso y crítico. Por ejemplo, sus escritos sobre la obra de Marcel Duchamp son esenciales para el acceso a la obra de este artista. En su prólogo al compendio de sus textos sobre arte, Los privilegios de la vista, el intelectual mexicano se introduce en la familia de poetas que acompañaron de cerca el desarrollo de las vanguardias plásticas y las teorizaron: Baudelaire, Apollinaire y Reverdy. Por otra parte, los textos dedicados a las artes plásticas

incluyen una serie de poemas escritos en homenaje a los pintores predilectos del poeta mexicano. Precisamente, es ésta la faceta de la relación de Paz con la pintura de su tiempo que se estudiará en esta tesis.

En cambio, Alejandra Pizarnik se sitúa en otra rama de la relación de los poetas con la pintura. La poeta argentina se involucró con el universo de las artes plásticas no sólo como crítica o conocedora, sino como estudiante (en su juventud) y practicante aficionada.

Por otra parte, esta preparación repercutió directamente en la manera en que Pizarnik concibió el oficio literario. En muchas entrevistas, la poeta señaló el alto grado de influencia de la estética de las artes plásticas en su proceso de creación:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.) (Obras completas 368)

Otro aspecto fundamental, dentro de la relación mayor poesía-pintura que nos ocupa, es la alta conciencia que Paz y Pizarnik tienen del lenguaje como un modelo de la realidad: el lenguaje como una función simbólica que transforma aquello de lo que habla. Esto determina que la reflexión en torno al lenguaje sea un elemento esencial de sus poéticas.

Sin embargo, tal reflexión se aborda de maneras distintas y desemboca en conclusiones dispares. De manera tentativa, puedo señalar que Octavio Paz mantiene una fe esencial en las facultades de la palabra y la poesía para decir e, incluso, para cambiar el mundo. En contraposición, Alejandra Pizarnik cuestiona la palabra, al considerarla como un medio precario para alcanzar la plenitud.

La hipótesis central de esta tesis parte de la consideración de que —como señala Michael Riffaterre— las relaciones que los poetas establecen con la pintura guardan estrecha relación con sus respectivas poéticas. De esta manera, se postula que el grado de valoración como medio expresivo, representativo, creativo, que los poetas otorguen a la palabra, repercutiría en el diálogo que éstos establecerían con el cuadro. Así, si observamos en Octavio Paz una tendencia positiva o una actitud de fe en la capacidad de decir de la palabra, podemos postular que en su sistema poético sí sería posible el diálogo entre ambas artes (podríamos decir que, en el sistema artístico de Octavio Paz, el poeta podría fabricar ékfrasis). En cambio, en Alejandra Pizarnik, al ser considerada por la gran parte de los críticos como una poeta que tiene a la palabra bajo sospecha, se apreciaría la tendencia de enfrentarse a la pintura bajo el signo de la imposibilidad de acceso y la incapacidad de la palabra poética para fundar y decir el mundo o, en este caso, el cuadro.

En lo que se refiere a la metodología de análisis poético utilizada en esta tesis, para la lectura de los poemas que conforman el corpus central de mi tesis, me basé en algunos postulados teóricos de Michael Riffaterre. Según este autor, todo poema resulta de la transformación de una frase o matriz que, por expansión, es actualizada a lo largo del poema en determinadas variantes y desviaciones, de las cuales la primera en ser actualizada recibe el nombre de *modelo*. La noción de Riffaterre, que juega un rol fundamental en mi tesis, entiende el proceso de lectura poético como una actividad doble: “por una parte, la

comprensión de la palabra *según las reglas del lenguaje* y los *constreñimientos del contexto*[sic], y, por otra, el conocimiento de la palabra como *miembro de un conjunto*. . . en el que ella *ya* ha desempeñado *en otra parte* [sic] un papel definido” (“El intertexto desconocido”, 170).

De esta manera, la lectura poética dará un paso más allá, desde el nivel básico de la obtención de sentido (nivel mimético –según Riffaterre—) al de la significancia (nivel semiótico), pues el lector toma conciencia de aquellos textos, anteriormente actualizados en su sistema cultural, que resuenan y se asocian con el texto que lee. En su Semiótiqúe de la poésie, Riffaterre cataloga estos textos como hipogramas. El hipograma es un sistema de signos que comprende al menos un enunciado predicativo, y puede ser tan extenso como un texto. Puede existir de forma potencial en la lengua o puede haber sido ya actualizado en un texto anterior. Para que exista poeticidad, las palabras deben referirse a un hipograma. Es necesario precisar que, para Riffaterre, los hipogramas también pueden ser textos no lingüísticos, como pinturas, esculturas y películas, entre otros⁷ (Sémiotique de la poésie, 39). Precisamente, los cuadros aludidos en los poemas sobre los que trabajaré serán considerados como otros tantos hipogramas.

En relación a las teorías de Riffaterre sobre la écfrasis, este autor menciona que, en tanto ésta es más una interpretación que una imitación o descripción del cuadro, las matrices de las écfrasis hay que buscarlas en el sistema del poeta y no en el del pintor⁸.

⁷ En el artículo "Semiótica intertextual", Riffaterre ejemplifica la noción de hipograma por medio de un análisis del Canto Segundo de Los Cantos de Maldoror, determinando como hipograma o intertexto (ambas definiciones parecen ser equivalentes en Riffaterre) de este texto poético un lienzo titulado “La Justicia y la Venganza persiguiendo al Crimen”, del pintor francés Pierre-Paul Prud'hon.

⁸ Esta aseveración será compartida de manera matizada a lo largo de la tesis pues se postula que, en ciertos casos, el sistema del pintor posee matrices comunes a las del poeta, de ahí el diálogo que el poeta establece con su obra.

Tomando esto en consideración, estimo necesaria la lectura y delimitación de los núcleos centrales de textos en que los autores reflexionen y expongan su concepción del oficio poético, ya sea el de otros escritores o el suyo propio. Esta lectura busca trazar ciertos aspectos de la poética del autor, los cuales se utilizarán como apoyos y no como fundamentaciones de la poética (rasgos que sólo se pueden configurar mediante un trabajo directo con la totalidad de los textos poéticos de los autores, tarea inabarcable dentro de los límites de esta investigación).

Un segundo corpus textual de apoyo estará conformado por aquellos textos en que el poeta se refiera a la mirada o al acto de ver. Las conclusiones que se obtengan de estas lecturas permitirán caracterizar los modos de ver del autor que inciden en su visión del cuadro.

Octavio Paz: *Habitar la casa de la mirada.*

El ojo que ves
 no es ojo
 porque lo veas;
 es ojo
 porque te ve.

Antonio Machado

Siguiendo con el tono inquisitivo que dio el punto de arranque a esta investigación, es necesario pensar cuál sería, en rigor, la primera pregunta que debemos hacernos en relación a un escritor que crea un poema teniendo un cuadro como pretexto. Sin lugar a dudas, una de las más obvias y necesarias es: ¿cómo concibe este poeta el acto de ver y cómo ejecuta ese mismo acto?

Octavio Paz alude en numerosas ocasiones, tanto en sus poemas como en sus ensayos, al mirar y al órgano de la visión, el ojo⁹. Consideremos, en primer lugar, el siguiente texto ensayístico en el cual Paz define su concepto del acto de ver:

Ver es un acto que postula la identidad última entre aquel que mira y aquello que mira. . . los ojos, al ver esto o aquello, confirman tanto la realidad de lo que ven como su propia realidad. Mutuo reconocimiento: me reconozco en lo que reconozco. . . Felicidad de espejo: me descubro en mis imágenes. Aquello que miro es aquel que mira: yo mismo. Coincidencia que se desdobra: soy una imagen entre mis imágenes y cada una de ellas, al mostrar su realidad, confirma la mía. . . De pronto . . . la coincidencia se rompe:

⁹ La mención a los poemas que mencionen estos asuntos se hará a lo largo del capítulo y cuando sea pertinente.

no me reconozco en lo que veo ni lo reconozco. El mundo se ha ido de sí mismo. . . No hay mundo. ¿O soy yo el que se ha ido? No hay dónde. Hay una falla —en el sentido geológico: no una falta sino una hendidura—y por ella se precipitan las imágenes. El ojo retrocede. Hay que tender entre una orilla y otra de la realidad, entre el que mira y aquello que mira, un puente, muchos puentes: el lenguaje, los lenguajes (Hozven 160)

Por lo pronto, lo que quisiera resaltar del texto citado es el lugar temporal desde el cual el poeta enuncia: Octavio Paz se sitúa en un presente en que la analogía entre el hombre y el mundo se ha quebrado, lo que quiere decir, en otros términos, que ya no se puede ver sin mediaciones (asumiendo que ver sería captar eso que es mío en lo otro). No obstante, el poeta cuenta con un medio que le permite reunir los fragmentos del espejo, restituir la imagen del mundo y la comunión-comunicación entre éste y el hombre: el lenguaje, el puente. Retomando lo dicho, si bien ya no hay posibilidad de acceder directamente al mundo, del que estoy irremediablemente partido, separado, Paz concibe con satisfacción al medio que permite suturar la unión rasgada.

Si el lenguaje es lo que nos permite volver a ver, la función del poeta es, de cierta forma, reenseñar a mirar a los que no cuentan con el don del lenguaje. Esta es, precisamente, la misión que se adjudicó Paz en su relación con las artes plásticas, vínculo fructífero que se desgajó en críticas, comentarios a exposiciones, prólogos, estudios y poemas-homenaje a muchos pintores y artistas. Para el escritor mexicano, el crítico de arte debe convertirse en un puente entre el espectador y la obra. La pregunta que surge ahora es: ¿en qué consiste este *hacerse puente* que postula Paz?

Si nos detenemos en uno de sus primeros escritos sobre plástica, el texto “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” (Los privilegios de la vista 43-55), podríamos pensar que *hacerse puente* equivale a asumir las funciones de traducir y restituir. En este ensayo, Octavio Paz señala que, en esencia, todo cuadro es lenguaje, llegando a afirmar que “la idea de lenguaje contiene a la de traducción: pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores” (43). Ateniéndonos a un nivel de lectura literal, aquí lo que se estaría proponiendo es que la palabra es lo que está a la base, en el origen, de cualquier manifestación plástica, lo que nos hace pensar que Paz está defendiendo alguna forma de supremacía o “imperialismo del lenguaje”, según la terminología propuesta por Ernest B. Gilman (187)

Incluso, esta concepción se amplía más adelante, al decir que, mientras que una frase se traduce por otra frase (es decir, se mantiene siempre en el espectro de su universo semiótico), un cuadro no se traduce en otro objeto plástico, sino en una frase, es decir “el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentran su significación en otros sistemas” (Privilegios ... 44) Por lo tanto, el poeta que ejerce las funciones de crítico de arte debe procurar traducir las obras para que los espectadores las entiendan, produciendo una suerte de restitución que genere que los colores, líneas y texturas vuelvan a ser lo que en realidad, originariamente, son: palabras.

No obstante, en un comentario a una exposición del pintor Juan Soriano, publicado en 1962, su opinión parece ser bastante distinta. En este texto, Octavio Paz plantea que la pintura es un lenguaje intraducible y que su significado nunca podrá ser reducido a palabras o conceptos: “la obra apunta siempre hacia un más allá (o un más acá) que es indecible con las palabras. Los cuadros, como los poemas, se explican por sí mismos.” (Puertas al campo 185). Si no hay necesidad de intermediarios: ¿cómo es posible unir esta idea con lo

expresado en el primer texto citado, en el sentido de que la misión del poeta es *tender un puente entre aquel que mira y aquello que mira?*

La amplísima y apasionante relación que Octavio Paz mantuvo con las artes plásticas, ya sea como crítico o como poeta que homenajea a sus pintores favoritos, fue precisamente una forma de edificar el puente entre lo visto y el que ve, entre el espectador y la obra. Para Paz, el ejercicio de la crítica de arte debía consistir no en una traducción del supuesto significado de una pintura, sino en un acto propiciatorio. Así, el poeta-crítico se hace puente cuando favorece el encuentro entre el espectador y el cuadro, y limpia “nuestra vista y espíritu de telarañas, coloca[ndo] el cuadro bajo la luz más favorable. En suma, poner a uno y otro frente a frente: invitar a la contemplación, provocar el encuentro silencioso” (185).

Otra forma de hacerse puente entre el espectador y la pintura es mostrar lo que el cuadro suscita en el poeta, en tanto él mismo se situó como espectador del lienzo pintado. Esta reacción, que Paz llama el terreno de la recreación artística, tomó la forma de muchos poemas con los cuales el poeta quiso “responder a una descarga con otra, oponer la velocidad de la palabra a la inmovilidad fascinante de la representación pictórica” (185)

Antes de pasar a recorrer una de estas relaciones dialógico-eléctricas, entre un poema y un cuadro, estimo necesario detenerme en algunas consideraciones relativas a los poemas en que Paz menciona o reflexiona acerca de la mirada.

Las ideas sobre el acto de mirar expresadas en algunos poemas de Octavio Paz pueden agruparse bajo tres ideas matriciales, las cuales están entretrejidas:

En primer lugar, se reduda en la noción de que la mirada posee una facultad creadora. Tal sentido se puede percibir en el siguiente fragmento del poema “Fábula de Joan Miró” (Los privilegios de la vista 328-30):

“Las miradas son semillas, mirar es sembrar”

En este mismo poema, Paz habla de la mirada del pintor catalán como una “mirada de siete manos”; siete manos equivalentes, por supuesto, a los siete días del Génesis:

“con la séptima borraba todo lo que había hecho y comenzaba de nuevo”

Así entiendo los siguientes versos del poema Blanco, para muchos, el más importante de la producción poética paciana:

“la irrealidad de lo mirado
da realidad a la mirada”

Es decir, lo que da estatuto de real a la mirada o, en otra dirección, lo más real de la mirada es poder crear mundos nuevos: en otros versos del mismo poema Octavio Paz enuncia: “Es mi creación/esto que veo”. La mirada creadora se detiene en y detiene al caos informe de líneas, colores, fuerzas que el artista guarda en su interior; y al detener el caos, crea, *genera* (“la mirada tiene siete manos”):

enjambres que giran y giran, espirales de legiones desencarnadas,
torbellino de las formas que todavía no alcanzan su forma,
tu mirada es la hélice que impulsa y revuelve las muchedumbres incorpó-
reas,

(...)

el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos,
estamos en la casa de la mirada y no hay nada que ver, hay que poblar
otra vez la casa del ojo,

hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista, hay que

CREAR PARA VER

(“La casa de la mirada”)

No obstante, los versos “la irrealidad de lo mirado/da realidad a la mirada” pueden interpretarse de otra forma: mis imágenes, mis deseos, mis miedos y mis fantasías dan consistencia a la mirada, la mirada que puede ver el *otro lado*, restituyendo el diálogo con la mitad perdida del hombre, parafraseando a Paz.

Por otra parte, la mirada también sería la mirada vivificadora del receptor que crea y re-crea la obra al verla/leerla. Esta idea guarda estrecha relación con el siguiente comentario de Enrico Mario Santí, acerca del poema Blanco: “el texto está y no está presente, sólo es real la mirada que lo construye” (Santí 319). El mismo Paz coincide con esta valoración del rol del receptor en el proceso creativo, al afirmar que la “visión [de un cuadro] nunca es objetiva: el espectador interpreta y <<refina>> lo que ve. . . el espectador inventa otra obra. . . contemplación activa, una participación creadora. Nos hacen y nosotros los hacemos” (“water...” 186)

Esta forma de entender el acto de recepcionar / observar obras de arte coincide con las opiniones de Roland Barthes acerca de la pintura. Este escritor llega a afirmar que el cuadro sólo es una dimensión del receptor, de lo que éste ve y comenta: “El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el *relato* que se hace de él; es más: en la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse; un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural” (“¿Es un lenguaje la pintura?” 154) Es decir, no existe cuadro previo a la observación¹⁰, el cuadro sólo existe cuando se lo mira o, en palabras de Roberto

¹⁰ La vinculación del pensamiento de Barthes con el de Paz no conforma un nudo estrecho; quedan algunos cabos sueltos. Para Paz, si bien es cierto que el acto de recepción produce una nueva obra, esto no significa que la obra sólo exista cuando se encuentra con un observador: “cada lectura produce un poema distinto. Ninguna lectura es definitiva y, en este sentido, cada lectura, sin excluir a la del autor, es un accidente del texto. . . El texto permanece, resiste a los cambios de cada lectura. Resiste a la historia. Al mismo tiempo, el texto sólo se realiza en esos cambios. . . No hay poema *en sí* sino *en mí* o *en ti*. Vaivén entre lo transhistórico y lo histórico: el texto es la condición de las lecturas y las lecturas realizan al texto, lo insertan en el transcurrir” (Los hijos del limo, 209)

Hozven, “cada vez que miramos hacemos de los objetos una consecuencia de cómo los miramos” (Viajero del Presente 164)

Sin embargo, ese proceso de creación no es bilateral sino trilateral, lo que nos lleva a la segunda matriz apreciada en los poemas: La obra no sólo es *creatura* del artista (sentido convencional) ni *creatura* del receptor (sentido moderno/paciano), sino que también *crea* a su *creador*, lo cambia, lo modifica. Lo que el artista produce también lo construye, en tanto es lo que le permite abrir nuevas puertas y así descubrirse y hacerse, incluso generarse y parirse. Por ejemplo, en el siguiente extracto de un poema dedicado a Marcel Duchamp:

La Novia
 tu creatura y tu creadora
 tú la miras del otro lado del vidrio
 del otro lado del tiempo
 Marcelo
 eras la mirada
 eros tu mirada
 lámpara encendida en pleno día
 (Privilegios de la vista 327)

La relación de paronomasia que se establece entre los versos “eras la mirada / eros tu mirada” implica que el artista es tanto la mirada creadora (“un ojo que se mira en sus inventos” dice Paz en otro poema, dedicado a Roberto Matta) como la mirada deseante. En uno de los ensayos que dedica a la obra de Marcel Duchamp, Octavio Paz establece que “la mirada es la manifestación más inmediata del deseo” (202) Según Christian Metz

(Psicoanálisis y Cine: El significante imaginario) la pulsión escópica (pulsión de ver) es aquella que mejor figura la carencia que siempre vamos a tener con nuestro objeto de deseo, mediante la distancia que existe entre la mirada y el objeto mirado. El que mira y desea lo siempre fugitivo¹¹ establece una suerte de círculo hermenéutico en el cual la “mirada cambia al objeto erótico: lo que vemos es la imagen de nuestro deseo. . . Pero el objeto también nos ve; más exactamente: nuestra mirada está incluida en el objeto. Mi mirada hace el cuadro sólo a condición de que yo acceda a ser parte del cuadro. Miro el cuadro pero lo miro mirando lo que miro –mirándome.” (Privilegios de la vista 202-3) Entonces, lo visto es la imagen de mi deseo, pero a la vez lo visto hace a mi deseo: la imagen y el deseo se retroalimentan en el campo azaroso de un encuentro otro, histórico y pulsional a la vez: “juego de espejos, juego de ecos.”

Por último, si la mirada nos permite reingresar a los terrenos que la racionalidad había vetado, se puede afirmar que ver es una especie de llave que nos permite el ingreso a realidades-otras, o a ver la realidad de otra manera. Es decir, Paz opondría la mirada del artista a la mirada racional¹², abogando por una suerte de ojo tarjado (pensando en la famosa escena de la película “Un chien andalou” de Luis Buñuel, en que un hombre rebana el globo ocular de una mujer). Esta mirada es una que no pretende detentar una objetividad imposible, pues nunca los objetos que percibimos están separados de nosotros, de lo que somos, de nuestras circunstancias: ver es un arte difícil pero también es un arte abigarrado,

¹¹ Esta idea surge también en el texto “Estrella de tres puntas: el surrealismo”: “Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movido por el deseo, aspira fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen. Juego de espejos, juego de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean infatigablemente bajo el sol inmóvil del amor. La máxima de Novalis: <<el hombre es imagen>>, la ha hecho suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: *la imagen encarna en el hombre.*” (OO.CC 2, 203-204)

¹² El ojo lógico-racional es mencionado en un verso del poema “La casa de la mirada”: “donde el ojo se anula nacen mundos.”

cargado, interferido por todo lo que hemos visto o nos han enseñado a ver. Pero la diferencia es que el artista asume esa carga y la utiliza para recrear al objeto y volverlo *otro*:

Nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña. El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que lo mira lo ablanda como cera; la mano que lo toca lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza.

(La búsqueda del comienzo 33)

El vaivén de la mirada: lectura del poema “Cuatro chopos”

A continuación, haré una lectura en que transitaré el diálogo de ojos¹³ que se establece entre un cuadro del pintor impresionista francés Claude Monet y un poemadescarga eléctrica de Octavio Paz: el lienzo y poema homónimos “Cuatro Chopos”.

Esta conversación interartística nos muestra, en primer lugar, cómo el interés que Octavio Paz tuvo por la modernidad encuentra eco en los poemas-homenaje¹⁴ que dedicó a diversos pintores quienes, aparte de sus obvias diferencias y particularidades, comparten el hecho de ser pintores modernos.

¹³ Para Paz, el diálogo entre espectador y cuadro es una conversación “directa, sin intermediarios y sin palabras, como en el amor y en otros actos decisivos del hombre. Asunto de ojos: todo es mirar y dejarse mirar” (185)

¹⁴ Textos que fueron publicados en los dos volúmenes Los privilegios de la vista

De hecho, Claude Monet es el paradigma y el exponente más ortodoxo del movimiento pictórico que marcaría “el punto inicial para el futuro desarrollo del arte en todo el mundo occidental¹⁵” (Jiménez 23): el Impresionismo. Los pintores impresionistas “inician la reflexión que se encuentra a la base de todo el arte moderno y que define sus diversas vías como respuestas diferentes a un mismo problema: ¿dónde reside lo real y cómo expresarlo en la obra?” (24)

En el impresionismo, el dibujo, que había sido tradicionalmente el elemento esencial en la representación plástica, se subordina a la luz y al color. De hecho, el primer objetivo de estos pintores fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

Pero quizás lo más importante, siguiendo a Ariel Jiménez, es que los impresionistas, al separar los colores y al tomar en cuenta cómo el fenómeno cromático afecta y se rehace en la retina del espectador, pasan a aceptar “como parte esencial de lo real la relación entre el sujeto que observa y el hecho observado” (29). Desde los impresionistas, el arte ya no se rige por principios absolutos y universales que trascienden tanto al creador como al espectador, sino que se plantea “una relativización creciente de nuestra relación con el mundo” (30)

Las tres nociones anteriores, a saber la pregunta por lo real, el rol central que pasan a ejercer la luz y el color, y la relativización de nuestra relación con el mundo, se manifiestan en el poema de Octavio Paz. Por ejemplo, cuando la voz poética nos señala que lo real coincide con cuatro árboles pintados que reposan sobre un vértigo, sobre el vacío; o

¹⁵ Esta opinión es expresada de manera bastante similar por el crítico de arte John Berger, en su texto “Los ojos de Claude Monet”: “Monet fue el líder de los impresionistas (el más coherente y el más intransigente), y el Impresionismo fue el inicio del movimiento moderno, una suerte de arco triunfal por el que pasó el arte europeo para entrar en el siglo XX” (179)

cuando el hablante lírico alude a las coloraciones tenues con que Monet plasmó los “cuatro chopos”; en fin, cuando todo el edificio de los sistemas de percepción es cuestionado por el verso “este mundo no es sólido”.

Ante esto podemos afirmar que Octavio Paz, aparte de recorrer el cuadro y de identificar sus ecos en su poema, también transita y hace suyo —o encuentra en él consonancias— uno de los principales rasgos del movimiento impresionista: el intento de estos artistas por captar un instante de la manera más completa posible. De hecho, la tarea central de la vida de Claude Monet fue “reproducir esta instantaneidad, *l’Instantanéité*, como él mismo la denominará más tarde. Ella le llevará numerosas veces a la desesperación, pues en la retención de lo realmente pasajero hay una contradicción insuperable” (Heinrich 32).

La analogía entre ambas poéticas es clara: Octavio Paz señala en su poema señero “Carta a León Felipe”, verdadera arte poética del escritor mexicano, que el oficio de los poetas es “Aprender a ver oír decir / lo instantáneo” (OO.CC 385-389). Pero, si en Monet la búsqueda del instante siempre fugitivo conduce al borde del precipicio de la desesperación, en Paz la misma empresa casi siempre se mantiene como un acto de fe o de amor: “La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema; lo aparta de la sucesión y lo convierte en un presente fijo” (“La búsqueda del presente” 89); o como un camino que apunta y mira permanentemente hacia ese horizonte siempre fugitivo, con la fe de que, alguna vez, podamos acceder al “sistema de claves”:

Algunos quieren cambiar el mundo

otros leerlo

nosotros queremos hablar con él

Al callarnos

Mi mujer y yo

Aprendemos a oírlo

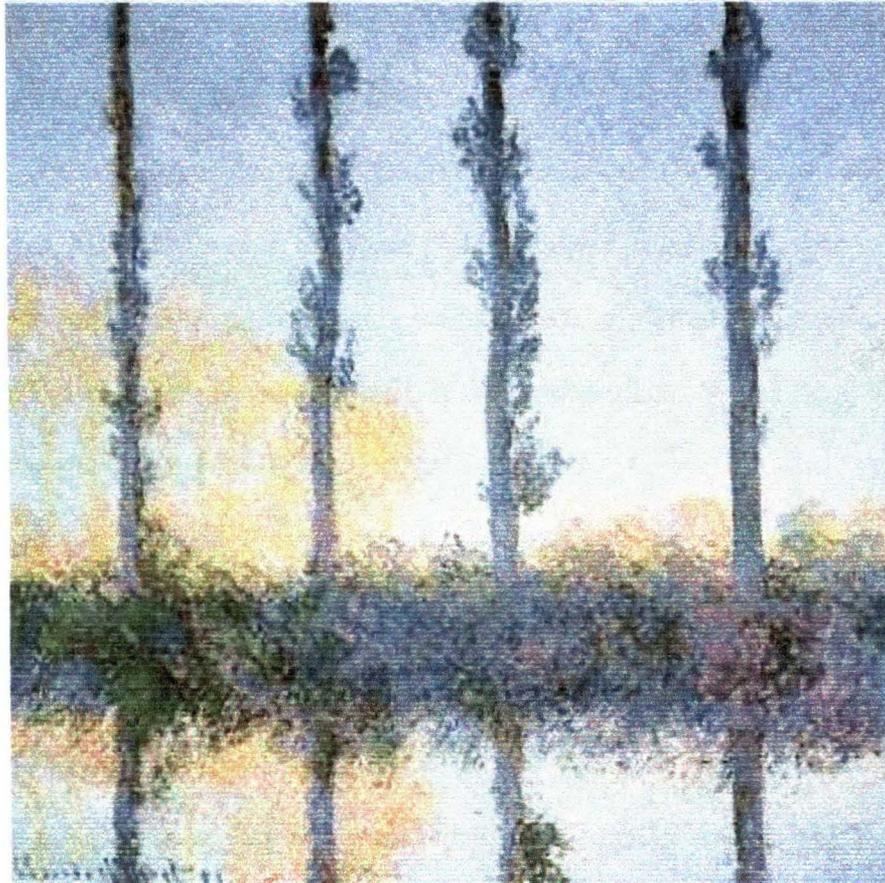
Un día tal vez nos dirá algo

(“Carta a León Felipe” 389)

Vuelvo a “Cuatro chopos”. En este poema, Octavio Paz recorrería y restituiría la manera de ver¹⁶ de los impresionistas, en general, y de Claude Monet, en particular. Paz realizaría un acto de visión, más que de lectura, si entendemos visión, con Roberto Hozven, como el proceso mediante el cual no se revela “ningún ser oculto o subyacente en la apariencia sino el saber tácito que preestructura la(s) manera(s) por la(s) cual(es) se ve. . . La visión es acceso al “sistema de claves” (159).

Detengámonos un momento en la siguiente reproducción del cuadro del pintor impresionista:

¹⁶ Esta idea la tomo de una aseveración de Paz, según la cual “la lectura es una repetición —una variación creadora— del acto original: la composición del poema” (*Los hijos del limo* 210). Así, se puede postular que la lectura que el poeta hace de la pintura podría ser una repetición del acto original: la composición del cuadro.



Los Cuatro Chopos

Claude Monet

Este lienzo fue realizado en 1891 y pertenece a una serie que Claude Monet ejecutó entre los años 1890 y 1891, teniendo como motivo este tipo de árboles. Este conjunto pictórico se caracteriza porque Monet dispone la composición del motivo de la misma manera en todos los cuadros de la serie: “los árboles elevándose derechos hacia el cielo, la horizontal de la orilla y la vertical del reflejo de los árboles en el agua, concentrándolos en una disposición lineal similar a un enrejado.” (Heinrich 55)

En el poema, la estrofa quinta¹⁷, a mi juicio, hace referencia a esta serie de cuadros: los chopos que se vislumbran en la lejanía (“otros chopos ya andrajos espectrales”) serían, en un sentido metafórico, los otros ejercicios pictóricos que Monet realizó desde su barca, los otros intentos frenéticos por atrapar el instante perfecto y que, por supuesto, no encontraron su presa, fueron fallidos.

De manera análoga, como lo veremos más adelante, estos chopos, en tanto elementos de una serie, también pueden vincularse con el conjunto de poemas que realiza el poeta teniendo como horizonte un único objetivo: el sentido, la Palabra o el Poema. El poema, por definición, es indecible pero late dentro de cada poema: “Todas las obras, sin excluir a las más perfectas, son el presentimiento o el borrador de otra obra, la real, jamás escrita” (“Sólido / insólito” 450). Para Paz, la poesía —como cualquier arte— es movida por una tensión hacia un punto situado en un más allá, el *sentido*, o por la búsqueda de la palabra esencial, totalizadora.

¹⁷ Considero esta estrofa como la quinta, pues el verso aislado “los cuatro chopos”, podría tomarse como una estrofa en sí mismo, pues se constituye en un punto central de la composición poética: ya sea porque introduce el término dilatado de la comparación con la que se inicia el poema; ora porque se constituye en el inicio de la descripción del cuadro; o bien porque dice el nombre que une cuadro y poema (es decir, establece el principio de analogía entre ambos textos).

Una segunda línea de lectura/conversación, que ya percutía entre los sonidos de la primera, es aquella en la cual el cuadro se convierte para el poeta en una suerte de análogo plástico, tanto de su concepción de la poesía como del acto mismo de escribir poemas.

Para desarrollar de la manera más completa posible esta analogía, seguiré un trayecto de lectura pausado, comentando casi de manera particular cada verso del poema (aunque los saltos, digresiones, retornos, recodos en el camino, también estarán permitidos.) Los “Cuatro chopos” de Octavio Paz se inauguran con tres estrofas (de cuatro, seis y tres versos de rima libre, respectivamente) que comparten un mismo inicio: el adverbio de modo “como”. Esto determina que las tres estrofas sean parte de una relación de comparación, de la que, sin embargo, se mantiene en suspenso la revelación de la identidad de uno de los términos, aunque ya se pueda intuir, por la dedicatoria del poema, que se trata de una pintura de Claude Monet.

En la primera estrofa la voz poética se refiere a una línea que se persigue sin nunca lograr encontrarse. Tal línea puede ser asociada con aquella que traza cualquier instrumento de escritura sobre una hoja de papel (“los horizontales confines”). El tiempo verbal “persiguiéndose” da cuenta de que la escritura es un acto que se realiza en un presente que se continúa, pues sólo podría detenerse si alcanzara su objetivo.

No obstante, la horizontalidad no es el único atributo de la hoja de papel, también lo es la línea que sobre ella se dibuja: la página se posa, horizontal, sobre la mesa, en tanto que el gesto de escribir en nuestra cultura marca, horizontal, sus movimientos sobre el soporte.

Esa horizontalidad no es ilimitada sino que posee un marco, un cerco: los “confines” de los que habla el poema, los cuales no serían más que, en un sentido literal, los márgenes de la hoja de papel (que limitan y coartan el acto de escribir) y, en un sentido

metafórico, ese lugar lejano e inalcanzable (“y en el poniente siempre fugitivo”) hacia el que apunta la escritura, sin nunca alcanzarse.¹⁸

En la segunda estrofa, la comparación pasa ahora a la línea que se levanta por la mirada, lo que, según mi interpretación, referiría a la línea que se lee y que al leerla se levanta de la página, entendiendo levantar como incorporar, actualizar, vivificar: el poema pasa ahora al receptor. Por otra parte, la recepción no sólo se aboca al poema, sino que también apunta a la percepción del cuadro, al momento en que Paz, como observador del cuadro, siente brotar en él el impulso creador que yergue a la poesía (El arco y la lira 14): el poema.

Cuando el poema se yergue, el mundo se construye, pues todo lo que nos rodea no es más que lenguaje, así como las columnas o las arquitecturas que el lenguaje edifica. O las flores que sólo brotan cuando la voz poética suena: “flor de vocales y consonantes”.

Al ser flor, el poema también es una forma y, por ende, es una figura que si no es tangible ni reconocible por ninguno de nuestro sentidos, sí lo es mentalmente, por lo que se corresponde claramente con la noción de ideograma.

Un ideograma es, básicamente, un signo que representa ideas, cualidades, acciones y, algunas veces, objetos, ninguno de los cuales puede representarse directamente por medio de un pictograma, aunque sí puede serlo por medio de la sugestión. Para Paz, todo poema es ideograma: “el poema es lenguaje; pero lo es con tal intensidad que salta por encima de las barreras de los idiomas y se transforma en una suerte de ideograma. *Vemos un poema; leemos un texto en prosa*” (Puertas al campo 81).

¹⁸ Tal concepción del ejercicio de la poesía como uno que apunta hacia una meta siempre lejana e imposible, coincide con la manera en que Octavio Paz concibe a todo ser humano: “el hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos. Flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre adelante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es *otro* y él mismo” (El arco y la lira 176)

Saltando la lectura pausada que se está realizando del poema, puedo decir que este poema, en sí mismo, traza la figura de un ideograma, gracias a la disposición rítmica del mismo (alternancia bastante regular entre versos cortos y largos). Este ideograma sería el dibujo de un vaivén (“Vaivén inmóvil”, verso de la novena estrofa). El tránsito rítmico entre el poema y el cuadro, que termina dando la vuelta de la varita mágica (la línea del horizonte, tanto en cuadro como en poema) que forma un círculo, el círculo por donde se abre el paso hacia el abismo del vacío pleno: “el aspa que al girar dibuja el cero, ideograma del mundo y de cada uno de / nosotros.” (“La casa de la mirada”).

La tercera estrofa recupera y completa la noción de que el poema nunca logra alcanzar su forma, nunca llega real y completamente a escribirse, pues “antes de consumarse se incorpora”. Así, la consumación —en este caso, el poema absoluto, perfecto, en el sentido de acabado— no llega a efectuarse, como un amante que se levanta antes de que se produzca el coito. La línea no logra consumarse, pero, no obstante, se levanta hacia el lector, en quien la línea seguirá fluyendo sin pausa (“sin cesar de fluir pero hacia arriba”)

Esta noción de una figura que trazándose (recordemos el presente eterno en que se sitúa el poema; recordemos la noción de ideograma) nunca termina de dibujarse, recuerda a los mandalas. En este caso, el poema es esa figura que no acaba de dibujarse hacia adentro: un abismo en el que el lector, valga la redundancia, se abisma.

Si nos detenemos a releer el análisis recién esbozado, nos percatamos de que el poema ha estado discurriendo en torno a la escritura misma, pues en ningún momento se ha mencionado al cuadro que lo habría generado. Es precisamente ese el elemento que falta en la comparación, el término con el que se completa la analogía. La estrofa cuarta resuelve esa ausencia en presencia: luego de un silencio, un blanco, la asunción del nombre: “los cuatro chopos”.

El blanco marca en la página el silencio, signo de doble significación: por un lado, el blanco es signo del aspirar previo al habla, el suspiro que marca la expectación, la inminencia de lo que se había dilatado; por otro, el silencio de lo que no se puede decir, el silencio de quien busca las palabras adecuadas para nombrar el objeto y sólo encuentra comparaciones (“como”), metáforas incompletas, nombres insuficientes: “los cuatro chopos”.

Se puede problematizar aún más el poema si pienso que los cuatro chopos son (eran, fueron) también un paisaje, “quince minutos sitiados por Claudio Monet”. Entonces se establece una especie de escala representacional: primero, el paisaje en que se yerguen cuatro saucos negros; segundo, el cuadro de Claude Monet realizado una tarde del año 1891; tercero, el poema de Octavio Paz; y cuarto, tal vez, esta lectura en la que dialogo con el cuadro y con el poema. Pero hay un término irrecuperable, un charlante que no se puede invitar, convidar, invocar en este diálogo: el paisaje mismo; sólo puedo y podemos acceder a él mediatizados por Monet y a su vez por Paz.

Recapitulando, tenemos en las tres primeras estrofas los siguientes campos semánticos:

- 1) Escritura: *Línea, horizontales, letras, vocales, consonantes*
- 2) Búsqueda: *Persiguiéndose, fugitivo, se busca*
- 3) Lo inaprensible o inasible: *Confines, poniente, se disipa, no tocada, ni oída, ni gustada*

De esta manera, podemos delimitar tres palabras matriciales en esta primera parte del poema: la escritura, la búsqueda y lo inasible.

La cuarta estrofa, conformada por un solo verso, nos aclara que la comparación establecida es entre la poesía y la pintura, aunque no al nivel de prácticas. Lo que hace



análogo el cuadro de Monet con el acto escritural según lo concibe Octavio Paz es que el cuadro suscita en el escritor una analogía: la imagen que le presenta el cuadro es una alegoría de la poesía o, más bien, del acto de escribir poemas.

La segunda parte del poema (estrofas 5 a 14) se concentra de manera matizada en el cuadro, primero abocándose a describirlo para después retomar la analogía con el acto de escritura. Esta segunda parte del poema poseería un cariz efrástico, al ser versos que, de una u otra forma, intentan describir el cuadro, tal y como el poeta lo mira/miró.

La quinta estrofa se inicia con un espacio en blanco que reproduce el gesto de aspirar, en el que no se pueden emitir palabras. Esta estrofa describe muy sintetizadamente el cuadro: la “altura vacía” se refiere al hecho de que los chopos se yerguen o, más bien, se disparan más allá del marco. Si la altura está *vacía* es porque, simple y llanamente, no fue pintada, por ende no es. Se trata de lo ausente, de aquello que no ha sido domesticado dentro de los marcos de nuestros sistemas de representación: la Realidad.

Sin embargo, la voz poética no se detiene en lo imposible (gesto bastante habitual en otros metapoetas) y vuelve hacia lo que sí es posible decir y representar. El verso “en un charco hecho cielo, duplicados,” apunta a que el cielo que se hace charco no es el cielo que finge ser charco, que se traviste de charco, sino aquel que al hacerse charco se transfigura en su otro, participando por un momento de su ser opuesto: estamos ante una de las ideas centrales del pensamiento poético paciano, la *otredad*. El juego de los otros es este trayecto de lecturas (o de metáforas) que comenzó a rotar cuando un pintor francés hizo desde su barca un estudio de los juegos de la luz entre las hojas de cuatro árboles, y que se continúa en mi lectura, y seguirá en las que vendrán. Pero que nunca conseguirán del todo la meta, el premio: la coincidencia entre representante y representado, entre signo y mundo, entre sujeto y objeto, entre yo y no-yo:

los cuatro son un solo chopo

y son ninguno

Si los cuatro álamos negros son el mismo pero a la vez ninguno, esto quiere decir que lo que vemos, las apariencias, no son nada de lo que pretenden ser: son simples metáforas en rotación a la caza de una presa que siempre se aleja.

Coherente con este reconocimiento de la precariedad del lenguaje, la sexta estrofa vuelve a comenzar con un espacio en blanco. Luego, siguiendo con la descripción del cuadro, el espectador/voz poética dirige su mirada hacia el fondo del cuadro, hacia unos chopos que se perciben en el horizonte. Manteniendo la línea analógica, esos espectros de chopos que se apagan son, como ya señalé, los otros ejercicios pictóricos que realizó Monet para tratar de capturar al instante de luz fugitivo; y también los otros poemas que sea Paz, sea cualquier otro poeta, han escrito como tentativa para expresar lo inefable.

Más adelante, el poeta teje imágenes similares: “caligrafía llameante / escrita por el viento” (Estrofa 7); y “Frágiles ramas trepan por los troncos. / Son un poco de luz y otro poco de viento” (Estrofa 9). En estos casos también se establece una equivalencia entre la imagen poética y los poemas que quieren llegar a la altura vacía (el lugar donde se oculta seductoramente —pues a ratos se deja ver— el sentido); los poemas que fueron escritos pero que no se consumaron; los poemas que se siguen escribiendo y que quedan en el camino, aunque también sean pasos previos para que otros lleguen más lejos, escalones hacia adentro que recorren la figura del mandala o el ideograma cero que se cierra en un centro desconocido, quizás vacío, quizás pleno.

Retornando al trayecto de lectura, la importancia de los colores en el movimiento impresionista es convocada en la séptima estrofa del poema paciano. Lo que destaca es la manera en que se describe la articulación cromática, como si se tratara de deslizamientos, lo

que habla de la manera en que los pintores de esta escuela utilizaban sus paletas; pero también de los suaves cambios que comienzan a sufrir los objetos, las transformaciones cautelosas que van rompiendo las barreras que los aíslan unos de otros. Los colores del cuadro y los que describe el hablante lírico no son colores en bloque, puros, sino tonalidades que se entrelazan, se entremezclan, quebrando sus límites: ya se anuncia una de las revelaciones del poema, verso que comentaré más adelante: *este mundo no es sólido*.

Posteriormente, en la misma estrofa, prosigue la descripción del recorrido de visión que realizó el poeta. La voz poética constata el hecho de que el cuadro está dividido en dos mitades, separadas por “una franja azul y verde”, es decir, el pedazo de tierra que divide el cielo del riachuelo, los chopos contingentes y su reflejo en el agua. Lo interesante es que, al ver el cuadro, y al introducirnos en el espectro semántico de esta estrofa (palabras propias del ámbito de la escritura), resulta fácil establecer una analogía entre esta franja y las dos realidades que separa (o vincula), con la imagen del signo lingüístico, tal y como lo pensó Ferdinand de Saussure.

Pero este signo no establecería una relación de supremacía de algún término por sobre el otro. Si tradicionalmente se le ha dado privilegio al significado por sobre el significante (pues el significado –espejismo de la ilusión referencialista– sería previo a la forma sonora o gráfica que utilizamos para referirnos a él), en el poema de Paz tal privilegio se anula cuando la voz poética enuncia “Es un reflejo suspendido en otro”. Esto es, no sólo la imagen de los chopos reflejada en el agua es un reflejo, sino que los chopos mismos son reflejos, en tanto representaciones plásticas de objetos naturales. Por lo tanto, la relación que se establece entre ambos grupos no es jerárquica sino horizontal, reversible.

Y en esa reversibilidad horizontal los tránsitos se favorecen, pues ya no hay que vencer escalas jerárquicas que, por lo general, propician la incomunicación y la separación.

El mundo que se puede transitar libremente es ese que se le revela al poeta en los “parpadeos del instante” de la octava estrofa. Parpadeo que deja ver, aunque sea brevemente, una revelación: el mundo pierde cuerpo, fluye haciéndose música (“cuatro moradas melodías”) pero a la vez edificando un puente.

Eso que el poeta dice, *haciéndose puente*, refiere al instante que intentó capturar Claude Monet: la revelación de que nuestro mundo no es sólido, sino líquido, maleable, difuso, transitable, recorrible. Este resquebrajamiento de la solidez del mundo, a favor de lo líquido, me permite abrir la conversación hacia otros textos que nos permitan dialogar mejor con esta nueva entidad poema/cuadro. Como hemos visto, el texto paciano plantea la pérdida de la referencia en tanto solidez, de una manera similar a como Michel Foucault describe el famoso cuadro de René Magritte “Ceci n’est pas une pipe”. En esta pintura, la marca de la pérdida de la estabilidad (dada en “Cuatro chopos” por la ausencia de dibujo) está dada por los pies biselados del caballete que sostienen el marco de la tela representada.

Para Foucault, este cuadro revela al fin de cuentas que entre la imagen y la palabra “no puede ya sino pasar la formulación del divorcio, el enunciado que impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto. En ninguna parte hay pipa alguna” (42-3)

Es en esta última frase donde anudo el hilo que comunica con el poema de Octavio Paz. En rigor, la aseveración de Foucault es bastante similar a dos de los versos de “Cuatro chopos”: “los cuatro son un solo chopo / y son ninguno”

Así, el poema se convierte en un gran ejercicio de negación e impugnación que dispara hacia varios blancos: la representación o la posibilidad de cualquier forma de lenguaje de representar; la referencia misma, pues esta ya no es algo dado, sólido, sino que se parece cada vez más a lo vacío; y los nombres con los que designamos las cosas. Con respecto al primer objeto impugnado, la representación, el poema nos dice que ni la pintura

de Monet ni el poema de Paz son los cuatro chopos que vio Claude Monet desde su barca, una tarde del año 1891. Nosotros podríamos decir, incluso, siguiendo las enseñanzas del Impresionismo, que ni siquiera ese instante de visión captado por el pintor o por el hombre Claude Monet logró aprehender los chopos de modo absoluto. No los captó de forma objetiva, porque lo mirado siempre está interferido por nuestros sistemas de creencias, por lo que somos y sentimos; en suma, toda mirada está interferida por el escotoma --diría Lacan--. Por ende, lo que vio Claude Monet fueron solo facetas de un grupo delimitado de objetos: sólo lo que quiso y pudo ver, por ejemplo, motivado por sus teorías acerca de la pintura. Resulta claro en este punto la similitud de esta manera de concebir la mirada con la definición que hace Michael Riffaterre del écfrasis. En el poema ecfástico lo que debemos buscar es el idiolecto del poeta, y sólo es esto lo que guía la representación. O con la definición barthesiana de la pintura: el cuadro sólo existe cuando se habla de él.

Si ninguno de los objetos que intentan representar el paisaje logra su cometido, podríamos pensar que el problema radica en la incapacidad de los representantes de reproducir el modelo, el cual seguiría manteniendo su estatuto privilegiado. Estaríamos, siguiendo a Foucault, en el terreno de la semejanza, la que “implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa” (68). Sin embargo, si la realidad representada no es, si *este mundo no es sólido*, se destruye la primacía del modelo y queda abierto el circuito de las relaciones de similitud, circuito que toma las formas libres, no asibles y horizontales del juego: “La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras” (68). Entre el paisaje que se erigió un instante, el cuadro que trató de captar algo de ese momento, y el poema que habla de la manera en que el poeta mira/miró el cuadro, pasa algo así: “se deslizan similitudes que no son fijadas por ninguna referencia: traslaciones sin punto de partida ni soporte” (Foucault

77). O, parafraseando a Octavio Paz, todos los participantes de este diálogo semiótico son signos en rotación que se pusieron en marcha en un momento indeterminado, metáforas sin principio ni origen (“El mono gramático” 472)

La ruina de las nociones de solidez y de origen, junto con la impugnación de la validez de los modelos representacionales, instauro como única cualidad real de lo real un verso decisivo de la estrofa 11: “Es real lo que veo: / cuatro chopos sin peso / plantados sobre un vértigo”

En este caso, *vértigo* es usado en su sentido de étimo: un movimiento circular. Al estar plantados sobre el movimiento circular de un vértigo, los cuatro chopos trastornan nuestras directrices y fundamentos e inician un giro que se actualiza de acuerdo a la manera por la cual la voz poética nos guía en su visión del cuadro.

Tal trayecto de visión es descrito con las frases anafóricas “hacia abajo, hacia arriba, / hacia el agua del cielo del remanso”. Precisamente, se trata del movimiento circular que realiza tanto la mirada del poeta como la nuestra, el cual culmina en el vacío sobre el que se apoya la obra. Ese vacío sería, entre otras muchas interpretaciones posibles, el que deja el poema que no se puede decir, o la realidad que no se puede enunciar. Lo que queda más allá del marco del lenguaje, del poema, del cuadro.

El punto hacia el que podríamos dirigirnos en busca del vacío o de lo ausente, ese punto se sitúa más allá del cuadro: “esbelto afán sin desenlace”. Este es el lugar donde está la meta de la búsqueda, el sitio donde las aguas se aquietan, donde el discurrir del río del lenguaje y del poema hallarían remanso: el lugar inalcanzable que se oculta detrás del parpadeo del instante, más allá de la línea del horizonte. Ese lugar al que siempre se apunta

pero que nunca se puede alcanzar coincide, por definición, con el objeto de deseo¹⁹; como el mismo Paz lo hace notar:

El tema del deseo es el de la persecución de un objeto sin cesar fugitivo, sea éste un cuerpo, una idea o una idea hecha cuerpo. La persecución de un objeto que se aleja infinitamente implica un movimiento igualmente sin fin. . . Una carrera en la que el sujeto alcanza a su objeto sólo para desprenderse de él y correr de nuevo en su busca. Cacería sin fin (Privilegios ... 242)

La estrofa siguiente (12) anuncia ya el momento en que el instante y sus revelaciones se replegarán nuevamente (“Latir de claridades últimas). Las revelaciones son efímeras y transitorias, son sólo “quince minutos sitiados”. Me detengo en este verso: La palabra *sitiar* implica un intento por dominar alguna cosa, aunque la consumación de ese asedio nunca se logra. De cierta forma, la poesía también sería una acción de asedio y los poetas un ejército de sitiadores que rodean una plaza cuya fortaleza suele ser inexpugnable, aunque siempre se puede minar cada vez más su impenetrabilidad: cada poema avanzaría un poco más en el desgaste de la barrera que los separa del Poema, del Mundo, de la Palabra. Como diría Arthur Rimbaud, no importa que el poeta sucumba en su salto mortal hacia la revelación, pues otros poetas “empezarán a partir de los horizontes en los que el otro se haya desplomado” (“Carta del vidente” 115).

Sin embargo, aunque nuevamente ocultado, el instante sí deja un rastro de su paso, de su revelación. Tal respuesta es que, como nos muestra la estrofa 13, el mundo se

¹⁹ Recordemos que en la terminología psicoanalítica de Jacques Lacan —teoría a la que recurriré en el siguiente capítulo— todo objeto *a* minúscula es, por definición, inalcanzable.

resquebraja y se hace líquido: el mundo se inunda, las rocas (los fundamentos) se erosionan y desmoronan bajo el efecto del agua que ya se ha adueñado del espacio poético.

Lo que deja el chopo en su acto explosivo y destructor (“el chopo es un disparo cárdeno”) es la obligación de constatar la absoluta precariedad de nuestro mundo, su absoluta falta de absolutismo, de límites claros, de bases firmes; en una palabra, de solidez. La visión de los chopos favorece lo amorfo, lo maleable, lo adaptable, lo ilimitado, lo que transita y discurre. Otra conexión que surge en este momento es reparar en la similitud, a nivel de significante, de las palabras “discurrir” y “discurso”. Lo que nos estaría diciendo el poema es que el mundo sólo existe cuando hablamos de él, cuando hablamos con un habla que no se petrifica sino que sólo se fija momentáneamente para seguir circulando (el lenguaje está en permanente cambio, en permanente discurrir, fluir.)²⁰

El cierre del poema expresa el desvanecimiento de los límites entre los objetos, la nueva porosidad que permite que los elementos y las cosas se comuniquen libremente. Desde el punto de vista en que leo el poema, tal libertad de tránsito se refiere a la ruptura de las barreras que separaban las artes. En el caso de Paz, la barrera se quebranta cuando el arte plástico se considera en sí mismo lenguaje. De esta manera, “Cuatro chopos” se muestra como un diálogo que, en un vaivén continuo, llevaría a la disolución de las barreras que separan las diferentes formas de expresión artística.

El último verso del poema “esto que veo somos: espejos”, me hace pensar en la intermitencia de las revelaciones; en la manera punzante y fugaz en que se manifiesta el objeto de deseo (el *punctum* de Roland Barthes). O bien, en la disolución de la identidad.

²⁰ Esta idea es una paráfrasis de la siguiente sección del poema en prosa *El mono gramático*: “La fijeza es siempre momentánea. . . Cada metamorfosis, a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio. . . Nadie está solo y nada es sólido: el cambio se resuelve en fijezas que son acuerdos momentáneos. . . el cambio es una incesante búsqueda de fijeza” (467-8)

Sin embargo, el espejeo (que, por lo demás, es también el particular juego de la luz sobre las hojas de los chopos) recuerda la palabra espejo. En uno de sus ensayos dedicados a Marcel Duchamp, Octavio Paz advierte que la obra *La novia desnudada por...*, en tanto está realizada sobre un vidrio, nos permite mirarnos a nosotros mismos en el acto de mirar. Puedo decir, desplegando esta idea, que el poeta que reflexiona hacia un cuadro también lo hace sobre su acto de ver: se mira mirar el cuadro. Recordemos que etimológicamente la palabra reflexionar se relaciona con reflejo y estos con los espejos: al reflexionar me veo a mí mismo en mi diferencia, en mi desajuste. Paz, como metapoeta, mira el cuadro mirándose mirar pero también al mirar el cuadro mira hacia adentro de sí, mira hacia lo más propio de su labor: por ello, el cuadro se le convierte en un espejo en que se mira su yo como creador y poeta. De esta manera, si podemos afirmar que en un cuadro nunca vamos a ver realmente el objeto representado sino la mirada que lo vio precariamente; del mismo modo, el poema “Cuatro chopos” nos muestra que, en un poema que parte de un cuadro como pretexto, nunca vamos a ver realmente el objeto pintado sino la manera en que el poeta ve el cuadro desde el punto de vista que le da su concepción de la poesía.

Por último, si bien es cierto que ni el poema ni el cuadro son los *quinze minutos* del paisaje, por mucho que se los intente *sitiar*, el texto de Paz no propone la imposibilidad de la semejanza, como tampoco se queda en la decepción por no poder reproducir el cuadro, sino que se establece como un punto más del diálogo que se puede instaurar entre el paisaje y el cuadro. Ya no importa la referencia, pues ésta se hace “incierta y flotante” (Foucault 66) o, siguiendo las revelaciones del poema, “Este mundo no es sólido”. Lo que importa es el diálogo, el tránsito entre paisaje, cuadro, poema, poeta, lectores.

Federico Schlegel, según lo señala Manuel Benavides Lucas, concebía al hombre moderno como un ser “desgarrado entre <<Ya-no>> y un <<Todavía-no>>, entre la

armonía perdida y la totalidad a la que aspira” (16). Claramente, Octavio Paz es el poeta que, conocedor de que el tejido de las analogías se ha rasgado, decide apuntar siempre hacia esa totalidad que se podría llegar a alcanzar: *todavía no* pero quizás sí después, en un más adelante que se despliega para volver a replegarse.

Lo que sucede en este poema, aparte de la posibilidad para Octavio Paz de encontrar un análogo de su poética en el universo de la plástica, es la ejemplificación por excelencia del proceso de la intertextualidad, tal y como es entendida por Roland Barthes: “como en toda inter-textualidad verdadera, los signos. . . no son modelos inspiradores, <<fuentes>>, sino conductores de energía” que abren la posibilidad de un viaje “por un espacio cultural abierto, sin límites, sin compartimientos, sin jerarquías” (“Semiografía de André Masson” 158)

Octavio Paz es un poeta que ingresa libremente al espacio plástico, como si estuviera cruzando a través de una ventana o de un umbral (el marco o los bordes de la pintura), tal y como lo hace el personaje principal de una de las secuencias de la película Los Sueños de Akira Kurosawa, un pintor aficionado que, queriendo captar la esencia del arte de Vincent Van Gogh, ingresa en el mismo espacio pictórico, en ese mundo que respira en el interior de las pinturas (aunque, como Paz, tampoco logra dar caza a su presa anhelada: Van Gogh se pierde detrás de una colina; el poema se esconde detrás del horizonte, en lo que el parpadeo del instante no deja ver.) La libertad de acceso para Paz se la da el poseer la llave que le permite transitar el mundo: el lenguaje, o más bien, la fe en el lenguaje.

Cierre y tránsito hacia otra forma del diálogo entre la poesía y la pintura. Dejando a Paz por un rato y volviendo a los paisajes del Impresionismo, John Berger propone una imagen que hace de este movimiento artístico no sólo un momento inicial en la historia del

arte de Occidente. En contraposición a esta idea, Berger recaba en el hecho de que, en muchas ocasiones, para que algo nazca primero debe acaecer el deceso de otra cosa. Y lo que muere en el instante auroral del Impresionismo es esto: la sensación del espacio pictórico como cobijo, como remanso. Al hablar de la primera pintura impresionista “*Impression, Soleil Levant*”, Berger dice: “Es una imagen del desamparo. Su misma insustancialidad hace imposible cualquier cobijo. Al mirarla, se te viene a la cabeza la imagen de un hombre intentando encontrar el camino de vuelta a casa a través de un decorado teatral” (“Los ojos de Claude Monet” 180). Lo que distingue a una pintura impresionista es la puesta en escena de un momento fugaz y, por consiguiente, hace evidente su condición de mero artificio, hace explícito más aún su cualidad de representante y no de presencia: “Lo que muestra una pintura impresionista está ejecutado de tal forma que *uno se ve obligado a reconocer que aquello ya no está ahí* (yo subrayo)” (183). La pintura impresionista se convierte, entonces, en un signo de la precariedad del hombre para hacer presente lo ausente, y en un *memento mori* que nos muestra nuestra propia fugacidad. Si Walter Benjamin comparaba un cuadro impresionista con la visión que se tendría de una calle de París desde un quinto piso, eso quiere decir que el espectador de este tipo de pinturas las aprecia desde una distancia, sin puente ni llave de acceso que le permita transitar familiarmente ese mundo. Pienso en las imágenes de nuestro planeta captadas por potentísimas cámaras desde un satélite, y en lo difícil que puede resultar pretender reconocer, en esas manchas, nuestros países, nuestras calles, nuestro territorio.

En el siguiente capítulo trataré el caso de una poeta para quien el espacio pictórico se concibe como este territorio que ya no se puede ocupar, el objeto de deseo siempre fugitivo y prohibido. Para la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), la pintura será el espacio deseado, pero en su intento por acceder a él llegará a la constatación

ineludible de que los espacios pictóricos —como mostraba el Impresionismo— ya no se pueden habitar: son ajenos, lejanos, vedados.

Alejandra Pizarnik: El exilio de la mirada.

Mi única ilusión es fundirme en un fondo

Vera Lehdorff

En el inicio del capítulo sobre los “Cuatro Chopos”, citaba una frase de Octavio Paz en la que afirmaba que los poemas que creó en reacción a la obra de ciertos pintores buscaban “oponer la velocidad de la palabra a la inmovilidad fascinante de la representación pictórica” (Puertas al campo 185). Resulta curioso que de los dos objetos opuestos por el poeta mexicano, el dinamismo de la palabra y la fijeza de lo plástico, sólo el segundo reciba atributo: la inmovilidad de la representación pictórica es, para Paz, *fascinante*. Palabra que, por la lectura de Jacques Lacan, he descubierto ambigua: lo que fascina no es sólo lo que atrae irresistiblemente, sino también lo que seduce con malignidad, en tanto no es más que alucinación o engaño. Así, el llamado de la fijeza simulada y falsa de la imagen pictórica se convierte en un símil de un canto de sirenas, en perdición.

Roland Barthes señala que una de las características esenciales de la literatura es su sed irrefrenable de imposibilidad, de representar lo irrepresentable, es decir, lo real (“Lección inaugural...” 127-8). Este afán obstinado por captar lo imposible se traduce en el caso de algunos textos de Extracción de la piedra de la locura (1968), de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, en la búsqueda de acceso hacia el espacio plástico, en tanto

lugar en donde se pueda escapar del fluir temporal y sus destrucciones. No obstante, la relación que se establecerá con la pintura en este poemario se podrá graficar como un vaivén entre la seducción, entre el quedarse pegado en la ilusión gratificante que proporciona lo pictórico, y el desenmascaramiento de la imagen: entre la hipnosis de la imagen fascinante y la revelación de la malignidad de esa seducción.

La importancia que tuvo la estética de las artes plásticas, para la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), fue de tal relevancia que llegó a influir, esencialmente, en la forma en que la escritora ejecutaba su proceso de creación. En el texto que escribió para los “Prólogos a la antología de la joven poesía argentina”²¹, la poeta describe en términos pictóricos su particular forma de abordar la creación:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la *contemplo*; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.) (Obras completas, 368)

En añadidura, otro recuerdo surge al leer este comentario de Pizarnik: el arte rupestre. Si para el hombre prehistórico el dibujo tenía un fin utilitario, la propiciación de

²¹ Publicado en <<Quince poetas>>, selección y prólogo de César Magrini. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1968

una caza exitosa, Alejandra Pizarnik adopta un método ritual absolutamente semejante, pero con la diferencia de que la necesidad vital que se busca satisfacer es la del arribo de las palabras justas, similares y fraternas, quizás, a esa palabra inocente que la poeta tanto ansía. Por esta razón, la emergencia del dibujo en el plano de la obra da cuenta de una reflexión metapoética acerca de su proceso creador-invocador:

En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una
reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín

(135)

Signos en los muros
narran la bella lejanía

(127)

No obstante, cuando las ceremonias mágicas en que el dibujo oficia como llamado ritual no logran suscitar las palabras deseadas, el arte en general pasa a adquirir el atributo de la precariedad, distintivo de la poesía. Por este motivo, la hablante lírica cae presa de una desesperación que la lleva a borrar sus inútiles medios de conjuración aunque, posteriormente, vuelva a reincidir en la frágil esperanza y busque recuperar la huella del camino borrado:

Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar
una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que
esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las
cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de

haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal (137-138)

Los elementos que configuraron este dibujo borrado, a saber, la casa, el árbol, el sol y un animal, son objetos que constituyen uno de los motivos más clásicos de los dibujos infantiles. Este hecho puede ser considerado como una señal del intento por recuperar el camino de la inocencia, del cual el sujeto poético se extravió por decisión propia (pues ha asumido para sí la responsabilidad del acto de borrar el dibujo). Por otra parte, si consideramos la asociación dibujo-escritura que señalamos anteriormente, la configuración infantil de este dibujo borrado puede dar cuenta del intento por recuperar una poesía que se dirija a lo esencial.

La alusión a la pintura en Extracción de la piedra de la locura es determinante en la significación del mismo. El espacio plástico es evocado ya sea como modelo para configurar la atmósfera poética, o como posibilidad de encontrar el refugio espacial que salve al sujeto poético de la temporalidad fatal y de la abstracción literaria que la ha condenado a perder la vida.

En este punto, surge una nueva oposición dialéctica: la que se establece entre lo abstracto y lo concreto. Frank Graziano, en la introducción a Semblanza, una compilación de la obra de Pizarnik, afirma que “con plena comprensión de lo que ella llama “la vida inmediata”, de que ensancha el abismo entre el yo y el mundo concreto que ella anhelaba, y de que sacrifica ese yo y ese mundo a la “no existencia” en formalidad estética” (14-15), la poeta “optaría por un medio menos abstrayente, por una forma que fundiera la persona con la autora [...] y se inclina hacia los emblemas de otros medios” (15). Graziano menciona la

música y el canto como únicos medios en que Pizarnik indagaría por una forma de fundir el acto y el texto, el cuerpo carnal con el cuerpo del poema.

Según mi punto de vista, el anhelo doble de hallar una morada (más como hecho espacial que como idea de un topos) y de “hincar el diente en lo concreto”, parafraseando a Pizarnik (Semblanza 271), estaría remitido hacia un medio artístico específico en Extracción de la piedra de la locura: el espacio pictórico.

En este capítulo me basaré en esta hipótesis de lectura, ya seguida anteriormente por mí en otros textos, ampliándola con una lectura que desoville una matriz esencial del poemario Extracción de la piedra de la locura: el diálogo que establece la voz poética con algunos conceptos claves del psicoanálisis lacaniano.

Las escenas de lectura que se proponen siguen el siguiente patrón: (in)tentar la simulación de el o los instantes en los que la poeta se situó como espectadora ante el cuadro. El primer objeto mirado/deseado es el cuadro “El Niño y la Marioneta” del artista francés Henri Rousseau, conocido como *Le Douanier*²²:

²² He escogido presentar directamente el cuadro y no aludirlo a través de una descripción: la represión del impulso de describir obedece a un cuestionamiento motivado, a su vez, por las interrogantes que los propios poetas hacen a su oficio y a su medio de expresión: vale decir, si en última instancia el lenguaje se le manifiesta a Alejandra Pizarnik ineficaz e incapaz para decir el cuadro (y el mundo), una descripción de esos cuadros impenetrables e inaccesibles para la poeta, aunque obedezca a otro fin, hubiera debido, a su vez, cuestionarse, lo que trasciende los propósitos de este capítulo. De todas maneras, cuando sea necesario para guiar la lectura que se hace del poema, se retornará al cuadro para describir algún elemento que sea necesario destacar en el ejercicio hermenéutico.



El Niño y la Marioneta.

Henri Rousseau

Las repercusiones que esta pintura generó en la poeta se fijaron en un fragmento del poema “Extracción de la piedra de la locura”, perteneciente al libro homónimo (1968).

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que
 miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer
 a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar.
 No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del
 marco pero el modo de ofrendarse es el mismo

(...) Alma partida, alma compar-
 tida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño
 pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de
 analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con
 un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se
 desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un para-
 guas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su
 lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un
 polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós

(141)

En este texto, la no-precisión de un referente específico para este cuadro no impide determinar cuál es el objeto al que se alude. En primer lugar, el adjetivo calificativo *florentino* nos remite necesariamente a la pintura de la Escuela de Florencia y, por extensión, al arte del Renacimiento italiano. Además, se puede plantear como hipograma de

estos versos el cuadro del pintor Henri Rousseau “El niño y la marioneta”. La vinculación con el poema de Pizarnik se establece en dos puntos: la representación del niño que recuerda la belleza y estilo pictórico propios del arte renacentista, y la presencia de una marioneta de gran tamaño que el niño presenta orgulloso al espectador. Brevemente, lo que pretendería la autoría al unir estas dos referencias pictóricas, a saber la representación iconográfica del niño en el arte renacentista y la pintura del Aduanero Rousseau, es expresar la idea de la nostalgia de la inocencia y su belleza perfecta.

En el poema, la hablante lírica se sitúa como observadora de este cuadro. La mirada que se perfila en este poema es una que podemos calificar como deseante, la cual se dirige hacia tres objetos. Los dos primeros objetos de deseo, la imagen del niño y el espacio del cuadro, manifiestan que la hablante lírica se enfrenta al artefacto pictórico de una manera equivalente a aquella con la cual el ser humano, según Jacques Lacan, asume su imagen especular en la más temprana infancia. De esta manera, el cuadro se convierte en lienzo-espejo que le devuelve al sujeto-espectador poético su propio deseo completado: la imagen del niño de Rousseau deviene en la imagen del yo-ideal de la hablante lírica. La imagen del niño es deseada como recuerdo del estadio del espejo²³, en el cual la *asunción jubilosa* de la imagen permitió a la infante reconstruir los fragmentos no unificados de su cuerpo: si en el estadio del espejo la imagen operó como una ortopedia corporal, aquí operaría como una ortopedia del ser²⁴.

²³ De hecho, tratándose de una etapa en que la hablante lírica ha perdido la identificación con su imagen especular, ésta se convierte ya no en imagen identificatoria sino en objeto de deseo (en tanto, por definición, se desea lo que [ya] no se tiene). La imagen del niño se convierte, según la terminología de Jacques Lacan, en objeto *a* minúscula (aquello de lo que el individuo ha debido separarse para constituirse como sujeto)

²⁴ Otra forma de entender la alusión al estadio del espejo en este poema, es considerar este texto como una suerte de trayecto retroactivo hacia el origen del yo, pero también hacia el momento en que el sujeto se escindió del mundo. En consecuencia, surge la necesidad de fundirse en la instancia misma que produjo el quiebre para retornar al estado anterior al advenimiento de la imagen.

Cuando el deseo ardiente (con el cual el sujeto poético mira al niño) opera el prodigio, es decir, otorgar movimiento a la imagen, el sujeto poético rechaza, inesperadamente, la invitación que le formula el infante. Sin embargo, la razón de esta negativa es clara: la hablante lírica no quiere seguir siendo un sujeto, por decirlo así, en las manos de su imagen ideal: si retomamos el cuadro “Niño y Marioneta”, podemos observar que el muñeco tiene la cara de Rousseau; es decir, el autor se plasma como prendido a su creación, a su ideal de belleza.

Por otra parte, mirando esta escena desde el poema, ya sabemos que el niño es el objeto de deseo o, en terminología lacaniana, el objeto *a* minúscula. En su Seminario 11, el psicoanalista francés cuenta una anécdota para graficar el proceso de creación del sujeto. Una madre deja a su niño pequeño en su cuna, y éste comienza a jugar con un carrete. Empero, Lacan señala que el carrete no es una representación de la madre; mas bien

es como un trocito del sujeto que se desprende pero sin dejar de ser bien suyo, pues sigue reteniéndolo... Si el significante es en verdad la primera marca del sujeto, cómo no reconocer en este caso —por el sólo hecho de que el juego va acompañado por una de las primeras oposiciones en ser pronunciadas— que en el objeto al que esta oposición se aplica en acto, en el carrete, en él hemos de designar al sujeto” (Seminario 11 70)

Así, el carrete es eso de lo que nos desprendimos para constituirnos como sujetos: el objeto *a* minúscula.

Esto mismo pasaría en el poema: el sujeto poético se reconoce como sujeto por y gracias a su objeto de deseo (entendiendo sujeto también en su connotación de “prendido, asido, atado”). Por lo tanto, lo único que anhela la hablante lírica es la fusión con su

imagen ideal para retornar a la infancia y, de esta manera, suturar la escisión de su ser²⁵ y solucionar la falta. Además, el anhelo de penetrar en el cuadro / espejo obedecería a un intento por acceder a un espacio en el que se estaría a salvo de las destrucciones y escisiones que provoca el tiempo. Jacques Lacan, siguiendo las apreciaciones de Roger Caillois acerca del mimetismo, afirma que en el estadio del espejo el niño tendría una suerte de obsesión de espacio (en términos de Caillois, una *psicastenia legendaria*). Esta obsesión estaría motivada por un intento de desrealización en la criatura (el animal y el niño), esto es dejar de ser una realidad o un individuo aparte. El niño tendría esta obsesión de espacio cuando, por medio de la imagen especular misma, supera imaginariamente su insuficiencia orgánica y su escisión del mundo. Así, como paliativo o medio para solucionar esta percepción, el individuo se identifica con esa imagen que anticipa en mucho tiempo el instante en que controlará su cuerpo.

Quisiera vincular el gesto de Alejandra Pizarnik con una práctica que se remonta a los orígenes del hombre: la pintura sobre cuerpos. El ser humano colorea su cuerpo y modifica su imagen con muchos fines: para lograr convertirse en un ser amenazante (intimidación); para lograr atraer al espécimen más codiciado del sexo opuesto (seducción); o para confundirnos con el entorno que nos rodea y desaparecer, tal y como lo hacen muchísimos animales para protegerse de sus depredadores o, por el contrario, para esperar en acecho a sus futuras presas: en una palabra, camuflaje: “una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible y que supone inmovilidad e inercia” (Caillois, citado por Sarduy 1269.)

²⁵ Esta noción del ser escindido, central en el sistema poético pizarnikiano, aparece de manera temprana en su producción poética. Por ejemplo, en el poemario *Árbol de Diana*: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (75)



Puerta negra del jardín

Vera Lehdorff y Holger Trülzsch

En la década de 1970, la artista y maniquí alemana Vera Lehndorff, conocida en el glamoroso mundo de la moda como *Veruschka*, realizó junto al fotógrafo y pintor Holger Trülzsch una serie de intervenciones sobre su cuerpo en las cuales ejecutaba muchos gestos, como la crítica a la industria filmica y su capacidad de crear estereotipos. Sin embargo, a mi juicio, la serie de fotografías más inquietantes, las más densas y profundas, por causar mayor perturbación, es aquella en que la pintura imita las superficies de puertas antiguas, de bronce oxidado o de madera envejecida y descascarada, logrando que la modelo se funda en el espacio: la serie llevaba por nombre “Transfiguraciones” (la imagen de la página anterior corresponde a una de las fotografías de este grupo.)

Para Susan Sontag, estas fotografías apuntan hacia varias metas, hacia distintos objetos de deseo. Dentro del ámbito que nos ocupa, los poemas de Alejandra Pizarnik, me interesa señalar dos de esos deseos, los cuales tomo en préstamo para aplicar a la percepción de Pizarnik de la pintura: es decir, un espacio deseado para fundirse en él y perder la individualidad: “El deseo de diluir el propio ser en la realidad del mundo; el deseo de reducir el mundo a materia, a algo en lo que uno mismo puede incluirse, hundirse, y con lo que puede sentirse saturado.” (28)

Continuando con el poema, posterior a la negativa a aceptar la invitación del niño florentino, la hablante lírica manifiesta que, para solucionar la escisión, se abocó a un proceso de estudio racional que le permitiría consumir el ingreso. No obstante, este proceso de tipo analítico manifiesta que el objeto de deseo no puede ser cercado y aprehendido por lo Simbólico²⁶. Como se muestra en este fragmento del poema, cualquier

²⁶ Basándome en la lectura de textos de Jacques Lacan, intérpretes del psicoanalista francés (Jay, Evans) y de Roland Barthes (“En sortant du cinéma” y Fragmentos de un discurso amoroso), esbozaré algunos elementos que definen los órdenes de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario: 1)Real: Según la interpretación de Martin Jay, en su libro Downcast Eyes, lo Real es el reino de lo irrepresentable, previo a las pulsiones y a deseo

abordaje racional hacia el objeto de deseo siempre es infructífero. En este sentido, me gustaría vincular la noción de análisis con la de teoría, a través de la etimología de este último vocablo. La palabra *teoría* es de origen griego y se compone otras dos palabras: mirada o vista, y cuidado, custodia, premura. Esto es, la teoría sería la mirada cuidadosa, detenida, la visión que al detenerse solícitamente en los más nimios detalles de un objeto puede conocerlo. No obstante, en el poema de Alejandra Pizarnik, la mirada detenida no basta para producir la visión verdadera, la epifanía, la iluminación; en suma, la mirada que penetra y entra, que se abisma y, por tanto, accede. Teoría y análisis, según nos lo dice la voz de este poema, siempre se mantendrán fuera del objeto deseado: podrán estudiarlo, descomponerlo, diseccionarlo incluso, mas nunca accederán a su secreto.

Ante el fracaso del lenguaje y de la razón que nos muestra el texto de Pizarnik, el sujeto poético desplaza el objeto de su deseo y lo sitúa en otro espacio: en un cuerpo con el que se une sexualmente. No obstante, este acto sexual, de cierta forma sublimado²⁷, es lo que permite que acontezca la escenificación del acto de amor imaginario entre la hablante lírica y el niño.

Podríamos afirmar, siguiendo a Jean Starobinski, que en este poema se escenifica una dramaturgia interior animada por la libido, la cual se dirige hacia un objeto doble: el

alguno (por lo tanto, previo a cualquier escisión). Lo real es aquello inaccesible e imposible, pues estamos absolutamente interferidos por los sistemas del lenguaje y de las imágenes. Por ende, es imposible definirlo mediante alguno de estos medios. 2) Simbólico: Es el ámbito del lenguaje, las leyes y la cultura. A través del lenguaje no podemos tener reverberación alguna de lo real. Por ejemplo, para Lacan el proceso analítico, inscrito en lo Simbólico, sería una "cita siempre reiterada con un real que se escabulle" (*El seminario ...* 62) 3) Imaginario: Esfera de las imágenes con las que el sujeto se identifica. Lacan denuncia las imágenes como ficciones y espejismos. No obstante, una percepción más matizada es la que presenta Roland Barthes, quien considera que es únicamente en lo Imaginario donde podemos tener resonancias de lo real. Esto explicaría el hecho de que en la pintura, según Lacan, el sujeto pueda tener atisbos, aunque sea de manera evanescente, de su objeto a minúscula.

²⁷ Entendiendo la sublimación como un desplazamiento de la libido desde el objeto que originalmente saciaría los instintos hacia un sustituto. En este caso, el objeto de deseo primordial es el niño; por ende, cualquier unión con otro ser no será más que desplazamiento libidinal y, en consecuencia, sublimación.

niño, en tanto imagen de la primera identificación especular, aquella que conformó el yo del sujeto poético; pero también como realidad pintada.

Así, a los dos objetos de deseo ya mencionados se agrega un tercero, en términos lacanianos, el objeto *a* minúscula propio de la pulsión escópica: la mirada²⁸. En el caso del poema que estoy comentando, el objeto *a* minúscula es la mirada del niño florentino y la mirada del pintor que pudo captar esa imagen, fijar ese gesto²⁹. Lo que hace particular este objeto *a* minúscula es que se trata de la mirada inocente, la mirada alucinada que se hace carne del mundo y cuya concreción más próxima sería la ilusión especular. En otro texto de Extracción de la piedra de la locura, “Y sobretodo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto” (137), la hablante lírica consideró esta forma de mirar como el único medio que permitiría el acceso hacia el otro lado del espejo. Así, lo que le falta al sujeto para operar la reunificación es, precisamente, la inocencia.

²⁸ Para Lacan, la función de la pintura es dar a ver el objeto *a* minúscula de un individuo o sociedad. Este objeto de deseo se muestra de manera evanescente (mediante una apertura fugaz del inconsciente) y satisface el apetito del ojo (poseer, ilusoriamente, la mirada del Otro). Prosiguiendo en su caracterización de la pintura, Lacan le asigna a ésta un efecto pacificador y apolíneo en el hombre porque hace deponer la mirada. Esta idea la entiendo de dos maneras: en primer lugar, la pintura pacifica porque resuelve y satisface momentáneamente el deseo; en segundo lugar, si se toma en consideración que para Lacan el ojo es por definición el ojo voraz, el ojo maligno que quiere separar y aniquilar la vida, la pintura pacifica porque satisface la pulsión de muerte. Es decir, el sujeto, al ver evanescentemente su objeto *a* minúscula, aquello de lo que carece, tendría una ilusión de retorno al estado previo a la separación, regreso que por definición sólo sería propiciado por la muerte.

²⁹ Un punto en que se puede establecer el nexo entre la fase del espejo y la concepción lacaniana de la pintura, es la alusión en ambos textos de la teoría del mimetismo de Roger Caillois. A grandes rasgos, Caillois propondría que la esencia del mimetismo no es la adaptación defensiva, sino, como ya se comentó, una obsesión de espacio (en términos de Caillois, una *psicastenia legendaria*). Habiendo ya comentado cómo aparece esta *psicastenia legendaria* en el estadio del espejo, pasemos a la pintura. En su seminario dedicado a la mirada y la pintura, Lacan menciona una observación de Caillois en que “afirma que los fenómenos de mimetismo son análogos, a nivel animal, a lo que en el ser humano se manifiesta como arte o pintura” (107). Si la pintura es análoga al mimetismo, podemos decir que en ella el que pinta también tiene una obsesión de espacio (por ejemplo, siguiendo a Merleau-Ponty, el pintor quiere hacerse parte de la carne del mundo). No obstante, esta obsesión también se genera en el espectador, quien desea hacerse parte del cuadro, mancha en el lienzo pintado: esto último es lo que ocurre en el poema de Pizarnik que estamos comentando. En ambos casos la motivación es la misma: desrealizarse, dejar de ser una entidad individual y separada del todo (espacio, cuadro, realidad).

Retomando la noción de la escenificación del deseo hacia la imagen y hacia la mirada, la última parte del poema sería la representación del fantasma de la hablante lírica, en la cual ella misma participa como protagonista de la secuencia de imágenes³⁰. En su imaginación, la hablante lírica se convierte en una imagen que logra fundirse con su yo-ideal y, mediante tal reunión, deja de ser una entidad separada.

Ciertas marcas textuales me llevan a afirmar que, en esta escena, la hablante lírica da rienda suelta a su pulsión de muerte: la sangre derramada, las despedidas clamadas al final de los versos y, sobre todo, la desaparición del pronombre personal *yo*, que se repitió cuatro veces en esta escena. De hecho, la desaparición del pronombre ocurre en el momento de la fusión / muerte. Y ese momento en que la fusión, en sí misma, se funde con el acto de morir, implica un movimiento retroactivo hacia el estado inorgánico o de reposo absoluto donde no existía separación alguna. Comentando las pinturas de Löhndorff, Susan Sontag coincide en esta idea de vincular la necesidad de hacerse otro con la pulsión de muerte: “El convertirse en otra persona es morir uno mismo, como lo sería convertirse en algo como una planta o una piedra. La metamorfosis no es sólo la trascendencia o la mera transfiguración. La metamorfosis también es un suicidio” (33)

Sin embargo, la escenificación fantasmática de la fusión con el objeto de deseo finalmente deviene en la constatación de que ésta sólo puede suceder de manera ficticia. Así, de la consumación imaginaria se vuelve al anhelo desesperado y, sobre todo, a la conciencia de la pérdida definitiva³¹. La hablante lírica no ha podido realizar la operación

³⁰ Laplanche y Pontalis señalan que “el fantasma no es el objeto del deseo, sino su escenario. En el fantasma, en efecto, el sujeto no persigue el objeto o su signo, sino que él mismo resulta incluido en la secuencia de imágenes. No representa el objeto deseado sino que se ve representado, participando en la escena” (citados por Starobinski 150)

³¹ Según Lacan, la búsqueda del objeto *a* minúscula es por definición frustrada (encuentro fallido o *dystichia*). En la pulsión escópica, incluso, esta ruptura, que separa para siempre del objeto, se materializa en tanto separación y distancia entre los ojos que ven y el objeto visto. La constatación de este hecho lleva a Christian

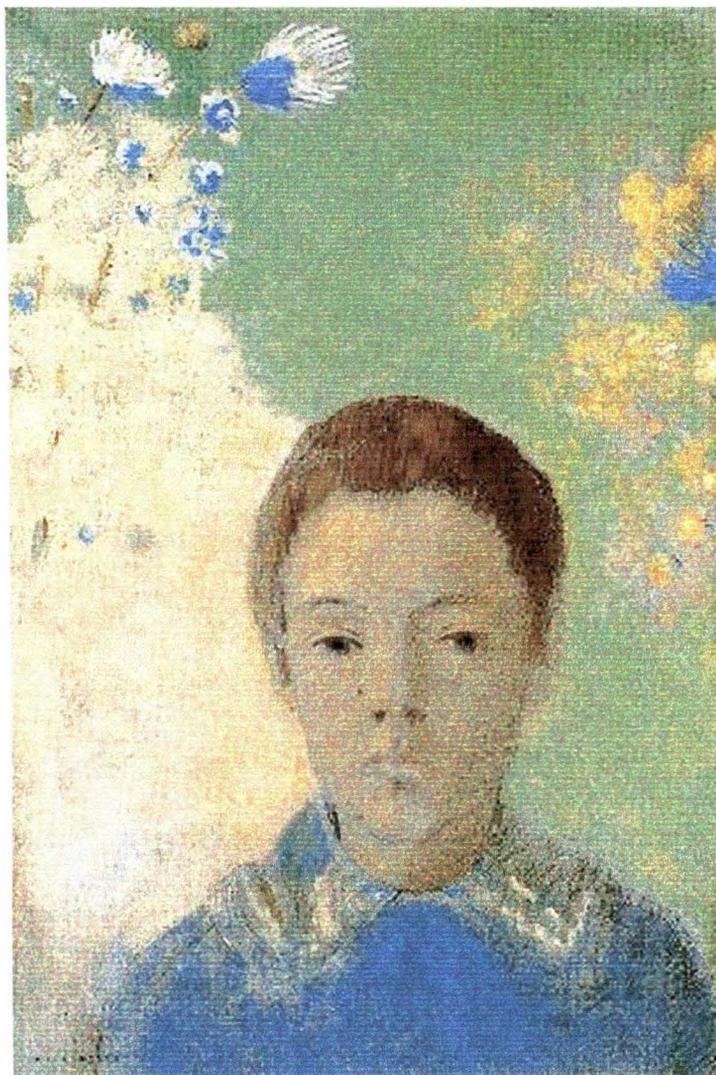
necesaria para que la pintura pacifique su escisión: no ha logrado deponer su mirada adulta (su mirada opaca, interferida y contaminada por la red de discursos y códigos culturales que rigen la visualidad) para mirar como Henri Rousseau o como el Niño inocente. La mirada del cuadro será para este sujeto poético fatalmente interferido

la cosa siempre extranjera, [lo que no] puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo. . . la presencia de un objeto no representable, que se resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (a)licia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo (Sarduy, 1401-02)

Segunda escena de lectura: el deseo de la mirada inocente, tanto la del protagonista impúber del lienzo como de la percepción prístina del pintor, se despliega en el poema “Tête de jeune fille (Odilon Redon)” (Obras completas 125):

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse

Metz a afirmar que la pulsión escópica, al mantener y procurar mantener la distancia entre el sujeto/mirón y el objeto mirado/deseado, se define porque no persigue el orgasmo (esto es, el estado de ilusión instantáneo de recuperación del objeto o de supresión del margen entre objeto y sujeto) (Metz 60)



Retrato de Ari Redon

Odilon Redon

Como se puede apreciar en la reproducción de la obra “Retrato de Arï Redon”, presentada a continuación del poema, los cuadros que el pintor simbolista francés Odilon Redon (1840-1916) creó en torno al tema de la infancia se caracterizan por la colocación del modelo en un ambiente de jardín onírico, conformado por masas florales amorfas y de colores muy intensos, lo que entrega un aura luminosa a la figura protagónica. Estas flores se distinguen por la multiplicidad cromática propia del arco iris, lo que permitiría que Alejandra Pizarnik asociara estas pinturas con el paisaje que, imagina, posee el jardín de la inocencia:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris (128)

Pasando ya de lleno al poema “Tête de jeune fille (Odilon Redon)”, considero como de especial relevancia la regularidad métrica de sus versos: los tres primeros poseen siete sílabas; el último, seis. Este orden genera que el poema tenga una forma de cuadrado, lo que lo convierte en un diagrama, un análogo visual del texto con el que se dialoga (una pintura, *un cuadro*), así como una simbolización gráfica del lenguaje, al entenderlo como marco: es decir, el marco de lo Simbólico. Si tenemos en cuenta que el poema habla de imposibilidad de recordar la infancia, la consideración del lenguaje como marco significa que éste sólo es capaz de contener precariamente lo real, pues todo lo que no esté decodificado queda más allá de sus límites (como las alturas de los chopos que no pudieron ser captadas en el cuadro de Monet).

Reparando ahora en la manera en que la poeta concatena las frases, la particular estructura sintáctica del poema “Tête de jeune fille” introduce en la lectura del mismo una duda, motivada por el quiebre de las oraciones y el problema de remitir unívocamente cada

frase nominal con su respectivo atributo. Este quiebre oracional expresa la idea de la fragmentariedad: un ser que se asume escindido, un conglomerado de facetas de ser inconexas, no puede evocar en el ejercicio mnemónico recuerdos completos: así, el lenguaje también es precario porque no permite abrir la llave de los recuerdos. El sujeto poético solo obtiene de la evocación fragmentos de recuerdos, residuos de esos momentos plenos que intenta rescatar por medio de la memoria, la cual se manifiesta incapaz de resucitar lo anhelado. Por otro lado, este mismo artificio crea una configuración plástica del poema en que podemos observar el movimiento, también incompleto y fragmentario, de la lluvia cayendo.

De esta manera, el jardín de Redon sería aquel espacio de la música y de la inocencia desde el cual la hablante lírica se aleja a medida que transcurre la lluvia y el tiempo que disuelven el recuerdo; el lugar vedado de la infancia que nunca más el cuerpo adulto podrá evocar (“mi cuerpo nunca más / podrá recordarse”)

En un breve libro titulado El ojo y el espíritu, Maurice Merleau Ponty señala que un cuadro no se mira como se mira cualquier otra cosa: “no lo fijo en su lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo al cuadro mismo” (19). Aunque esta aseveración pueda cuestionarse desde muchos puntos de vista (por ejemplo, la mirada siempre está interferida por todo lo que somos, sabemos y nos han enseñado), no deja de ser una concepción amable e ideal, pues se refiere al deseo de mirar realmente, completamente, *abismadamente*, parafraseando a Roland Barthes. Sin embargo, en otro pasaje del libro, el filósofo francés modifica esta idea al señalar que alma y cuerpo están relacionados según concordancia; el alma piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma. Es decir, “la visión. . . tiene lugar aplastada en un cuerpo suyo” (41) Por ende, si mi alma piensa conforme a mi cuerpo, resulta evidente que el sujeto

poético de los poemas de Alejandra Pizarnik no pueda recordar y mirar como el niño, pues su cuerpo y, en consecuencia, su alma, ya son irreversiblemente adultos.

Tanto en el poema que estoy comentando como en el fragmento del *niño florentino*, la escena representada en la pintura y la mirada del cuadro (que ya sabemos doble), se desean de manera imposible³² y, lo que es peor, sin dejar espacio alguno para la sublimación, para un saciamento ilusorio y momentáneo del deseo. En términos generales, Jacques Lacan señalaba que “la obra [pictórica] procura sosiego. . . reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo.” (El seminario ... 118) Pero, ¿qué pasa cuando el cuadro no pacifica la escisión, cuando se muestra sólo en tanto barrera que acentúa la percepción del quiebre, a pesar de que pueda intuirse algo más allá —velado y vedado inexorablemente— en la pintura? Es precisamente esto lo que ocurre en Pizarnik: la pintura no sosiega, al contrario, *pone el dedo en la llaga*, muestra sin atenuantes la imposibilidad del consuelo.³³

Si la pintura no consuela es porque el sujeto poético ya no la aprecia en el estado levemente hipnótico con el que percibimos lo imaginario. A mi juicio, el sujeto poético de este poemario está comenzando a ser iluminado por la luz asesina de la separación absoluta: ya no hay ilusión de reunión, sutura fantásica de la fisura, imaginación que lanza puentes entre lo que miro con deseo y mis ojos deseantes: la pintura es imagen y ésta, desde la voz de lo Simbólico que se ha adueñado del hablante lírico, se denuncia como plana, chata, falsa, engañadora, traicionera.

³² Es decir, se mantiene en su estatuto perfecto de objeto *a* minúscula, es decir, el objeto que nunca se alcanza.

³³ O, diciéndolo con la voz de Pizarnik: “Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo” (Obras completas 136). De hecho, estas frases anteceden al fragmento del *niño florentino*, por lo que pueden considerarse como enunciaciones de los deseos de la hablante lírica.

Así, la imposibilidad ya no sólo surge de una incapacidad de retornar a un estado perceptivo pretérito, sino también, al denunciarse el estatuto falso de la imagen, se llega incluso a cuestionar la ilusión de que existió, en algún instante primigenio, un momento de unión. Según Lacan —lo que se confirma en el poemario de Alejandra Pizarnik—, nunca hubo unión alguna; antes bien, el estado primordial es el rasgo, la escisión. Si comenzamos a retroceder nos damos cuenta que lo que nos marca desde nuestros primeros instantes de vida es la ruptura: nacer es un partir y un partirse; engendrar es romper violentamente la homogeneidad de una célula por la acción penetrante de un espermio: la vida sólo está asegurada mientras hayan más nacimientos, es decir, más separaciones.

La imagen del niño se comienza a denunciar como ficción cuando la hablante lírica de Extracción de la piedra de la locura reconoce que la niña no es más que una muñequita de papel, es decir, una imagen poética:

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste y roja?” (“Noche compartida en el recuerdo de una huida” 144)³⁴.

³⁴ Esta imagen se repite en el poema en prosa “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”: “una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul” (141)

De esta manera, el sujeto se desenajenaría al dejar de identificarse con su imagen. Para hacer más claro el vínculo con las teorías de Jacques Lacan, recordemos que la identificación con la imagen especular propicia el surgimiento del yo como una estructura de identidad enajenante. Posteriormente, para poder entrar en el proceso de cura psicoanalítica (en la cual no se da un proceso de sanación, en el sentido de producir una psique perfectamente sana, sino una invitación al analizado a articular su verdad), el individuo debe reconocer que la *imagen* no es más que *espejismo*. A esto se llega cuando se logra volver a activar el sentimiento agresivo hacia la imagen. Una vez que el yo-ideal pierde su estatus, la unidad del sujeto basada en la identificación con el ideal puede ser amenazada, y la agresión se desata. Así, al destruirse la identificación se produce la desintegración de la unidad rígida del yo.

Lacan señala que este momento crucial del análisis se manifiesta mediante una serie de imágenes de cuerpos fragmentados en el sueño del analizante: El cuerpo fragmentado “aparece ... bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia [sic], que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo decimoquinto al cenit imaginario del hombre moderno” (Escritos I 90)

Así pasamos a la tercera alusión relevante a lo pictórico en la obra pizarnikiana. Tanto el poemario Extracción de la piedra de la locura como el último publicado por Pizarnik, El infierno musical (1971), toman sus nombres de cuadros de Jerónimo Bosco.

Jeroen van Aken o, como firmaba sus obras, Hyeronimus Bosch, nace en s'Hertogenbosch en 1450, en territorios que hoy pertenecen a Holanda, muriendo en 1516 en la misma ciudad. La originalidad de su obra destaca porque surge como un correlato perfecto a la nueva visión del mundo que surgió con el Renacimiento. Mientras los pintores

italianos se abocaban a la deificación del hombre, Bosch plasmaba imágenes estrambóticas y alucinadas del caos, dando protagonismo casi absoluto a la esfera infernal; según ciertos críticos, su estilo y temática parecen prolongar desfasadamente a la Edad Media.

Su pintura es de carácter moralista, didáctico, y en ella Bosch refleja todos los vicios de su inquietante época, aquella que supuso el paso de la Edad Media al Renacimiento, y que llevó consigo una importante subversión de valores.

La pintura “Extracción de la Piedra de la Locura” es una obra de pequeño formato en donde se representa una escena enmarcada dentro de un círculo, que puede considerarse como una ventana abierta en medio de la página de un libro. Por abajo y por arriba se lee un texto en letras góticas: *Meester Snyt die Keye ras Myne name is lubbert das* (“Maestro, saca las piedras, mi nombre es tejón castrado”). En la escena plasmada se ve a un galeno vestido con un sombrero que, en realidad, es un embudo al revés (sátira de la supuesta sabiduría de los médicos). El médico se encuentra en plena intervención quirúrgica, en la cual extrae del cráneo de un hombre viejo un pedrusco. Esta actividad es contemplada por un monje, en actitud exclamatoria, y por una monja que soporta un libro sobre la cabeza y está apoyada sobre una mesa.

La pintura de Bosch³⁵ posee relaciones de una importancia fundamental con el libro de Alejandra Pizarnik. El teórico francés Jacques Combe, en su completo estudio sobre la obra del pintor holandés, entrega datos absolutamente reveladores:

El pensamiento de Bosch. . . parece haber sido nutrido por la mística del siglo XIV y en particular por la de Ruysbroeck y sus discípulos. Notemos el

³⁵ Los críticos han coincidido en señalar que los elementos presentes en esta pintura poseían una simbología clara en la época de Hyeronimus Bosch: por ejemplo, el embudo era símbolo de sabiduría, por lo que colocado al revés se constituye en una burla de los saberes de los médicos; el pedrusco que es extraído de la cabeza del enfermo es un tulipán lacustre, símbolo del dinero, por lo que se constituye en señal de cuestionamiento a la medicina en su afán de lucro en vez de sanación. Estas consideraciones trascienden lo meramente histórico, permitiendo la posibilidad de leer el poemario de Alejandra Pizarnik como una burla a los intentos de sanación de la locura.

paralelismo que existe entre la “Extracción de la Piedra de la Locura” y este pensamiento de Ruysbroeck: <<Ellas (las almas) descuidadas (por los malos monjes y monjas) están enfermas y no hay nadie que las atienda; están magulladas y quebradas y no hay nadie que cure sus heridas>>” (Combe, 55)³⁶

Precisamente, la voz poética de Alejandra Pizarnik coloca como epígrafe al poema “Extracción de la Piedra de la Locura” (134-139) la misma frase de Ruysbroeck, en idioma francés:

Elles, les âmes (...) sont malades et elles souffent et nul ne leur porte remède; elles sont blesées et brisées et nul ne les panse

En consecuencia, la vinculación entre el poemario y el cuadro puede ser abordada desde muchas líneas de fuga: el desamparo en que se sumerge el sujeto lírico, incomprendido en su excentricidad por una sociedad falsamente sabia; la locura como una piedra, una molestia que hay que extirpar pero que, sin embargo, es “el único privilegio” del sujeto; y, en un sentido iconográfico, la utilización por parte de Alejandra Pizarnik de un imaginario medieval afín con las representaciones del pintor holandés, como lo señala Cristina Piña (Alejandra Pizarnik, 193-194):

Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas que aullaban como lobos. (Obras completas 141)

No obstante, otra conexión surge desde la matriz lacaniana que he venido siguiendo en esta relectura de Extracción de la piedra de la locura. La utilización, por parte de Pizarnik, de nombres de cuadros de Bosch para titular sus últimos poemarios y de imágenes boschianas para crear el escenario poético son señales, a mi juicio, del proceso en que la

³⁶ Traducción libre del francés

imagen ha caído irreversiblemente en el camino de su condena, de su muerte. Dicho con otras palabras, el adoptar el imaginario boschiano significaría que, en esta etapa del trayecto poético, el sujeto lírico se encuentra en pleno inicio del proceso de cura (el cual, recordemos, se marca según Lacan cuando en el sueño del analizante aparecen imágenes del *corps morcellé* de Bosch y se vuelve a activar el sentimiento agresivo hacia la imagen especular).

Esta agresividad, previa al aniquilamiento de lo Imaginario, no se manifiesta en el poemario de Pizarnik en la voz poética central (el sujeto lírico nostálgico) sino en las *damas de rojo*, personificación con la cual la autoría representa al lenguaje, entidad hacia la que se hace la transacción o el sacrificio de la imagen. Esto se aprecia en el poema “Sortilegios” (Obras completas 124):

Y las damas para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo,
agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi
nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy
con mi corazón que apenas pudo nunca latir... y las grandes, las
trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me
quedo como rehén en perpetua posesión. (124)

Dejando aparte otras posibles interpretaciones, este rey que muere lo identifico con la imagen del infante (el *Yo-ideal* de la hablante lírica). Si muere la imagen, si se desvanece el objeto de deseo, el motor que generaba el impulso hacia lo imposible, la poesía también morirá, pues ya no habrá espacio utópico al cual anhelar ingresar. Como afirma Roland Barthes (Fragmentos de un discurso amoroso 129), todo exilio de lo Imaginario es triste; o, como enuncian estos fragmentos del poema en prosa “Extracción de la piedra de la locura”:

No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio... Y yo

lloré la pérdida de mi único bien... Me adueñé de mi persona, la arranqué del hermoso delirio... Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?" (139)

Así, la cura no se convierte en una instancia jubilosa pues implica indefectiblemente el desvanecimiento del espejismo de la gestalt del niño, el desleimiento de la pintura, de aquel lugar privilegiado donde se encontraba la felicidad (o la ilusión de ella): "Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis" (Carta de Alejandra Pizarnik a Antonio Beneyto, citada en Bordelois 58)

Conclusiones

Quien ama la pintura sabe muy bien que la pintura es
fuente de palabras, fuente de poemas.

Gaston Bachelard.

En los siguientes versos del poema “La casa de la mirada”, dedicado a Roberto Matta, podemos sintetizar la concepción paciana de la relación entre las artes: “Hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada / la casa de aire y de agua donde la música duerme, y el fuego vela y pinta el poeta.” Para Paz el diálogo interartístico es posible porque todas las artes tendrían un fondo común:

Por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. . . No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... (El arco y la lira 18)

Y porque su reflexión metapoética lo ha conducido a un mantenimiento férreo y radical de la fe en el lenguaje poético. Parafraseando a Dore Ashton, Octavio Paz realiza un viaje en el que tiene libre acceso a las geografías del arte plástico. Tal libertad de ingreso se la dona

la posesión de un pasaporte que, si para otros es puro papel o, más bien, letra muerta, para él es llave que abre todas las puertas, salvoconducto universal, *passe-partout*³⁷: el lenguaje.

En cambio, para Alejandra Pizarnik el cuadro es el espacio del cual se la ha desterrado porque su relación con el lenguaje es, en sí misma, terminal, en el sentido de que de a poco, pero insoslayablemente, la poeta va perdiendo la fe en las facultades del lenguaje como medio para decir el mundo. Si existió primero un tiempo en que el lenguaje era un espejo del mundo y hacia el mundo (*lenguaje mediato*); para luego derivar en el lenguaje que se divorció de su rol referencial a favor de la autonomía, de la autorreferencia (*lenguaje inmediato*); muchos escritores, como Alejandra Pizarnik, se sitúan en una tercera etapa que se puede nombrar como *la ruina del lenguaje o el lenguaje de la ruina*, en la cual ya no sólo es imposible la representación sino que también el regodeo en la autosuficiencia y autonomía de lo verbal, pues se mira con nostalgia desgarrada la época en que el lenguaje permitía el tránsito, el acceso, la comunicación.

La recurrencia de Pizarnik a la pintura no se hace, como en Paz, con la confianza en que su arte, el lenguaje, será capaz de entablar un diálogo mutuamente enriquecedor, sino por su certeza de que la pintura es un arte carente de “mitomanía”, como lo señaló en una entrevista concedida a Martha Isabel Moia (Alejandra Pizarnik. Prosa completa 314). Para Pizarnik, la pintura no desfigura ni engrandece la realidad, antes bien sería el único arte capaz de “hacer <<ver>> lo que no está presente” (“El lugar de la pintura” 199). Sin embargo, el análisis de los poemas de Extracción de la piedra de la locura me lleva a constatar y afirmar que Alejandra Pizarnik deriva en un callejón sin salida, en el cual está

³⁷ Tomando la palabra, como lo hace Derrida, en su triple acepción: llave maestra, lo que “pasa por todas partes”, y las láminas de papel, cartón u otro material que sirven como primer encuadre de una pintura.

obligada a reconocer que la pintura también, y sobre todo, es figura, creación, artificio y, por tanto, ficción.

Parafraseando a Roberto Hozven, Octavio Paz, a sabiendas de que es imposible capturar eso que se busca (el horizonte, la Palabra, el objeto de deseo), no se resigna a la imposibilidad, y se afana por cas(z)ar los *artefactos solteros*, por officiar las nupcias entre el mundo y el hombre, gracias a su don, el lenguaje; en cambio, Alejandra Pizarnik, cuyo gesto poético fue por momentos tan similar al de Paz (concretamente, en los inicios de su obra poética), no puede superar la tragedia de la revelación de que las palabras y las cosas no se correspondan, y se queda en el drama del divorcio, de la ruptura, la cual, para ella, es culpa única y exclusivamente de la precariedad e insuficiencia esenciales del lenguaje. Para Pizarnik, como dijo Foucault acerca de Magritte, el viejo espacio de la representación “no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo, no hay nada. Es la losa de una tumba” (61).

Por otro lado, la relación con la pintura en ambos poetas también puede ser abordada aludiendo a una figura que ha surgido en el análisis: el espejo. Para ello, conviene recordar parte de la definición que Octavio Paz da del acto de ver. En una época que el poeta reconoce como pretérita, ver era ejecutar un acto de mutuo reconocimiento entre el que mira y lo mirado; o, como sintetiza Paz, “felicidad de espejo: me descubro en mis imágenes. Aquello que miro es aquel que mira: yo mismo”. Pues bien, es a esta etapa hacia la que apunta sus anhelos la hablante lírica de los poemas de Alejandra Pizarnik, aunque con un importante matiz: no es en muchas imágenes en las que se reconoce, o ansía desesperadamente reconocerse, sino en la que ha instituido como su imagen ideal o, en términos lacanianos, su *yo-ideal*: el niño. Es en este sentido que se puede afirmar que la

relación que establece Alejandra Pizarnik con la pintura (la tríada Niño florentino – Rousseau – Redon) es una de tipo especular-narcisística.

Lo básico del diálogo desplegado entre poesía y pintura en **Extracción de la piedra de la locura** es, precisamente, tratarse de una relación especular: la hablante lírica pizarnikiana se coloca ante el cuadro como frente a un espejo que le devuelve la imagen que quiere ver. Pero el drama comienza cuando se quiere romper la brecha y pasar al otro lado: cuando pretende ansiosamente fundirse a ese objeto de deseo. De ahí se pasa a la constatación de la falsedad o chatura de la imagen, y se deriva en el drama de la imposibilidad. En síntesis, lo terrible surge cuando se constata el quiebre, el desajuste entre la imagen ideal y lo que se es realmente, y la imposibilidad de volverse a calzar la vestimenta de la inocencia.

Por su parte, el espejo que aparece en el poema de Paz es bien distinto, distinción que viene marcada por el hecho de su pluralidad: no se trata de un espejo único en el cual mirarse y reconocerse (Pizarnik), sino, más bien, de múltiples espejos que al proyectar la luz del atardecer producen el disparo que eclosiona la identidad petrificada. Los espejos de los cuatro chopos me hacen pensar en una imagen: existen ciertas habitaciones, por lo general baños, en donde las paredes han sido cubiertas por muchos espejos, lo que produce un juego de reflejos en donde cualquier objeto reflejado, por ejemplo, nuestro rostro, se refracciona produciendo una red de reflejos sin jerarquías, en la cual ni siquiera importa determinar cuál es el “núcleo primero de irradiación” (El imperio de los signos 105).

En su condición común de metapoetas, las reflexiones de Paz y Pizarnik no sólo se concentran en los sistemas y códigos de lo lingüístico, sino que, por expansión, también hacia lo plástico y, especialmente, hacia los modos de ver: así, el poeta reflexivo que crea un poema a partir de un cuadro, también pasa a cuestionar o, al menos, a poner en

evidencia, los esquemas de visión prefijados culturalmente. Paz trata de reconstruir el sistema de visión de Monet y los impresionistas, mostrándonos la relativización de nuestra relación con el mundo y la importancia radical del sujeto observador en la percepción de lo observado (así, no existiría paisaje natural, único, sino múltiples paisajes directamente proporcionales a los múltiples observadores, pintores, poetas.) Pizarnik, al circunscribirse dentro de los marcos del código visual de nuestra cultura, el cual ha prefijado, valorado y legitimado ciertas imágenes de la infancia como ideales, genera, no obstante, un proceso de cuestionamiento radical de esa manera de concebir la inocencia: del niño se deriva a la muñequita de papel, a las realidades de papel, al artificio y, por lo tanto, a la mentira. La pintura, como bien lo señaló Sor Juana Inés de la Cruz, no es el lugar en el que se puede vencer al tiempo y sus destrucciones:

es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(141)

En rigor, ambas conversaciones con la pintura son fallidas, pues nunca logran dar “a su caza alcance” (San Juan de la Cruz); mas los templos de ánimo con los que se enfrenta esta imposibilidad son diametralmente opuestos: Paz poetiza desde la esperanza permanente, el goce de la inminencia, ese *ir hacia* que sirve como síntesis de su visión de la poesía y del hombre; Pizarnik, en cambio, desde y en la desesperación, la constatación de la

tragedia de la incapacidad del lenguaje y el hundimiento catastrófico en esa tragedia: el silencio, ya no el pleno de posibilidades, sino, más bien, el de la mudez.

Finalizando, quisiera señalar un punto esencial de analogía entre las relaciones particulares que ambos poetas establecen con la pintura: tanto Octavio Paz como Alejandra Pizarnik consideran lo pictórico no en tanto práctica gestual, arte del cuerpo (la mano que hace girar el pincel y, paralelamente, ejerce presión, golpea o acaricia el lienzo), sino como práctica productora de imágenes. En ninguno de ellos —o, al menos, en los textos que he podido consultar— existe preocupación por los aspectos netamente pictóricos o por la pictoricidad³⁸, sino por la carga semántica e iconográfica de la pintura. Sin ser artistas logocéntricos, Paz y Pizarnik pecan del mismo prejuicio del que acusa Severo Sarduy a nuestra cultura, la que, según el autor cubano, “quiere que, de toda producción del arte, sea obliterado el *soporte*. Esa censura tenaz se ha ejercido, en pintura, contra la tela —la presencia del tejido (texto), del blanco—y el cuerpo de los materiales —pigmentos, polvos—; en literatura, contra la página y el grafismo” (Sarduy 1186)

Si la motivación de esta manera de enfocar la pintura puede tener que ver, en Paz, con su privilegio de la significación como meta fundamental de todo arte, en el caso de Alejandra Pizarnik, las razones son dos: en primer lugar, los cuadros se convierten en proyecciones del deseo de la hablante lírica; es decir, son vistos en tanto imágenes especulares o en tanto reflexiones del objeto de deseo; en segundo lugar, en consonancia a la causa que Sarduy esgrime para esta censura, el no considerar lo netamente pictórico tiene que ver con que “la civilización —y sobre todo el pensamiento cristiano— ha destinado el cuerpo al olvido, al *sacrificio*. . . La tela considerada como soporte material, cuerpo del

³⁸ Este término se propone como un análogo del término que Roland Barthes propuso para hacer referencia a los aspectos no lingüísticos del teatro, la *teatralidad*.

cuadro, y en escultura la armazón, debe de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos.” (1186) En Pizarnik, el cuerpo es siempre el cuerpo adulto sexuado que la separa de su ideal de inocencia.

Lo que me interesa de esta reflexión en ciernes, la cual se constituye en uno de los caminos de pensamiento inaugurados para mí por esta tesis, es que el olvido del cuerpo físico de la pintura, a favor de su rol representacional, es una postura trascendentalista, en el sentido de que se sigue viendo la imagen como un medio de referencia hacia algo que está más allá, organizada “a partir de un lugar ausente, sin localización, un pretexto o una utopía invisible” (Derrida, citado por Sarduy 1186-87)

El recorrido que efectúe en esta tesis de los poemas de Octavio Paz y Alejandra Pizarnik me lleva a concluir con la convocatoria a un texto que expresa, de otra manera, lo mismo: no vemos el mundo sin mediaciones, sino con o contra los moldes de visión que la cultura nos ha transmitido; y siempre enriquecido, teñido, filtrado, interferido por lo que somos:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, El hacedor

Apéndice

Cuatro chopos

A Claude Monet

Como tras de sí misma va esta línea
por los horizontales confines persiguiéndose
y en el poniente siempre fugitivo
en que se busca se disipa

---como esta misma línea
por la mirada levantada
vuelve todas sus letras
una columna diáfana
resuelta en una no tocada
ni oída ni gustada mas pensada
flor de vocales y de consonantes

--como esta línea que no acaba de escribirse
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba:

los cuatro chopos.

Aspirados

por la altura vacía y allá abajo,
en un charco hecho cielo, duplicados,
los cuatro son un solo chopo
y son ninguno.

Atrás, frondas en llamas

que se apagan —la tarde a la deriva—
otros chopos ya andrajos espectrales
interminablemente ondulan
interminablemente inmóviles.

El amarillo se desliza al rosa,
se insinúa la noche en el violeta.

Entre el cielo y el agua
hay una franja azul y verde:
sol y plantas acuáticas,
caligrafía llameante
escrita por el viento.

Es un reflejo suspendido en otro.

Tránsitos: parpadeos del instante.

El mundo pierde cuerpo,
es una aparición, es cuatro chopos,
cuatro moradas melodías.

Frágiles ramas trepan por los troncos.
Son un poco de luz y otro poco de viento.
Vaivén inmóvil. Con los ojos
las oigo murmurar palabras de aire.
El silencio se va con el arroyo,
regresa con el cielo.

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba,
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace
mientras el mundo zarpa hacia lo oscuro.

Latir de claridades últimas:
quince minutos sitiados
que ve Claudio Monet desde una barca.

En el agua se abisma el cielo,
en sí misma se anega el agua,
el chopo es un disparo cárdeno:
este mundo no es sólido.

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,
centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejos.

(Los Privilegios de la Vista, 323-25)

Bibliografía

Textos de Octavio Paz y Alejandra Pizarnik

Paz, Octavio. Los privilegios de la vista. 2º edición corregida y aumentada. México D.F.:

Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

----- Obras completas. Volumen 6: Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal.

Edición del autor. 2º edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Pizarnik, Alejandra. Obras completas. Edición corregida y aumentada.

Buenos Aires: Corregidor, 1994.

----- Alejandra Pizarnik. Prosa completa. Edición de Ana Becciu. Prólogo de Ana Nuño.

Barcelona: Lumen, 2001.

----- Semblanza. Introducción y compilación de Frank

Graziano. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Textos sobre Octavio Paz y Alejandra Pizarnik (que consideren la relación de cada uno de los poetas con la pintura)

Ashton, Dore. "A los cuatro vientos." Trad. Federico Campbell. Los privilegios de la

vista. 2º edición corregida y aumentada. México D.F.: Centro Cultural Arte

Contemporáneo, 1990. 47-63.

Bayón, Damián. "Octavio Paz: Una visión del mundo a través del arte." Los privilegios de

la vista. 2º edición corregida y aumentada. México D.F.: Centro Cultural Arte

Contemporáneo, 1990. 65-71.

Bordelois, Ivonne. Correspondencia Pizarnik. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la*

piedra de locura y *El infierno musical*." Chasqui. Vol. 21. 1. May (1992): 3-10

Esteban, Claude. "El culto a las imágenes." Trad. Leticia Leduc. Los privilegios de la vista. 2º edición corregida y aumentada. México D.F.: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990. 95-97.

Leighton, Marianne. "El jardín vedado: el espacio de la pintura en Alejandra Pizarnik." Taller de Letras 29 (2001): 177-190.

Ruy Sánchez, Alberto. "Itinerarios de una mirada." Los privilegios de la vista. 2º edición corregida y aumentada. México D.F.: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990. 39-44.

Textos generales

Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.

Ed. Brian Wallis. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001.

Barthes, Roland. "En sortant du cinema". Communications. 23 (1975): 104-7

----- El imperio de los signos. Trad. Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori, 1991.

----- Fragmentos de un discurso amoroso. Trad. Eduardo Molina.

Barcelona: Siglo Veintiuno, 1982.

----- "Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France." El

placer del texto y Lección inaugural. Trad. de Óscar Terán. 7º edición. México:

Siglo Veintiuno, 1987. (111-150)

----- Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces. Trad. C. Fernández

Medrano. Barcelona: Paidós, 1986

Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulation. Trad. Sheila Faria Glaser.

Michigan: University of Michigan Press, 1994.

Berger, John. Ways of Seeing. London: Penguin Books, 1977.

Bryson, Norman. "The Gaze in the Expanded Field". Vision and Visuality.

Ed. Hal Foster. New York: The New Press, 1999. 86-113

----- Visión y pintura: La lógica de la mirada. Versión española de Consuelo

Luca de Tena. Madrid: Alianza, 1991.

Bozal, Valeriano. "Orígenes de la estética moderna". Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. 1. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: Visor, 1996.

17-29

Chaffee, Diane. "Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 8. 3 (1984): 311-20

Crary, Jonathan. "Modernizing vision." Vision and Visuality. Ed. Hal Foster.

New York: The New Press, 1999. 29-44

Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Trad. Ramón Rey Ardid. 15º reimpresión.

Madrid: Alianza, 1991.

Heinrich, Christoph. Claude Monet 1840-1926. Trad. María Ordóñez-Rey. Hamburgo:

Taschen, 1994

Horacio. Arte poética: Epístola a los Pisones. Edición bilingüe. Estudio preliminar, versión y notas de Óscar Velásquez. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999

Jay, Martin. Downcast Eyes: The denigration of Vision in Twentieth-Century

French Thought. Berkeley: University of California Press, 1993.

Kibédi Varga, Áron. "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen." Trad.

Camila Loew. Literatura y pintura. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 109-35

Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la

- obra literaria.” Trad. Ana Romero. Literatura y pintura. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 139-160
- , “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited.” The play and place of criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967. 105-128
- Lacan, Jacques. Escritos I y II. Trad. Tomás Segovia, revisada por el autor y Juan David Nasio. 21ª Edición en español. México D.F.: Siglo XXI, 2000.
- , El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. Diccionario de psicoanálisis. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. 3ª edición revisada. 1ª reimpresión. Barcelona: Labor, 1983.
- Laude, Jean. “Sobre el análisis de poemas y cuadros.” Trad. Camila Loew. Literatura y pintura. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 89-108
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria : fundamentos de una ciencia de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid : Gredos, 1966.
- Lee, Rensselaer W. Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoonte. Introducción y traducción de Eustaquio Barjau. Colección Metrópolis. Madrid: Tecnos, 1990
- Markiewicz, Henryk. “<<Ut pictura poesis>>: Historia del topos y del problema.” Trad. Fernando Presa González. Literatura y pintura. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 51-86.

- Merleau- Ponty, Maurice. El ojo y el espíritu. Trad. Jorge Romero Brest. 1º reimpresión. Barcelona: Paidós, 1986.
- Metz, Christian. Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario. Versión castellana Josep Elías. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Monegal, Antonio. "Jorge Guillén y el deseo de la mirada" Ínsula. 554-555. Feb-Mar (1993): 10-11
- Owens, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo". La Posmodernidad. Selección y Prólogo Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. Segunda Edición. Barcelona: Kairós, 1986 (93-124)
- Platón. La República. Edición bilingüe. Trad., notas y estudio preliminar por J. M. Pabón y M. Fernández G. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1949
- Praz, Mario. Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Versión castellana de Ricardo Bochtar. Madrid: Taurus, 1979.
- Reyes, Alfonso. Obras completas de Alfonso Reyes. Volumen XIII: La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Riffaterre, Michael. "El intertexto desconocido" y "Semiótica intertextual: el interpretante" Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Uneac, 1997.
- "La ilusión de éfrasis." Literatura y pintura. Trad. Carles Besa. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 161-183.
- Sémiotique de la poésie. Traduit de l'anglais par Jean Jacques Thomas. Paris: Éditions du Seuil, 1988.
- Sarduy, Severo. Obra Completa. Tomo II. Edición crítica. Gustavo Guerrero y

François Wahl coordinadores. Colección Archivos. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.

Sontag, Susan. "Fragmentos de una estética de la melancolía." S/trad. El Paseante. 5.

Invierno (1987): 26-40

Starobinsky, Jean. "Jalones para una historia del concepto de imaginación". La relación crítica (psicoanálisis y literatura). Versión castellana de Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Taurus, 1974.

Steiner, Wendy. "La analogía entre la pintura y la literatura." Trad. Ana Romero. Literatura y pintura. Introducción, compilación y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 25-49

Varios autores. Vision in context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight.

Ed. Teresa Brennan and Martin Jay. New York: Routledge, 1996.

