

EL BESO de la Gioconda^{*}

(Pintura escrita, palabra pintada)

Los vasos comunicantes que se dan entre la poesía y la pintura, entre imaginería poética e imaginería plástica, vivieron en el mismo vecindario uno de sus momentos más luminosos del arte en el siglo XX.

Por momentos se diría que poesía y pintura son las dos caras de un mismo asunto, aunque difieran las materias con las que se construye su expresión.

De tal manera, hay poetas-pintores de una paleta casi monocromática, o restringida, como la de Georg Trakl, en el que predominan los colores plata, azul y negro, y líricos del minimalismo que buscan el ascetismo y la brevedad en su lenguaje, como el pintor-poeta Giorgio Morandi, un apasionado de “la metafísica de los objetos comunes”, como Giorgio de Chirico (antes de amanerarse y de volver a un tardío clasicismo) y como Carlo Carrà. Estos últimos son pintores epigramáticos. Pintores que aborrecen la verbosidad o los excesos narrativos.

* Publicado originalmente en *Asedios a la palabra*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2015. Reproducido con autorización.

Lo dijo muy bien Anatole France: “el velo que los genios poéticos echan sobre sus figuras es la luz. Sean ellos Caravaggio o Rembrandt, su medio de expresión es el claroscuro, el juego de la luz y de la sombra, la doble envoltura de la claridad”. Las palabras de France señalan a las claras una poética sin palabras, una sintaxis escrita con luz.

Si aceptamos que la lírica a veces exalta más el sonido que el sentido o, por lo menos, que no es de uso privativo de la razón lo que dicta el poema, hay también, como en toda poética, pintores que cuentan y pintores que cantan. En estos últimos, que pueden inclusive ser abstractos, no se privilegia el sentido de lo que se representa sino sus ecos, sus resonancias.

Desde Leonardo da Vinci, como puede seguirse en muchos de sus aforismos, la reflexión sobre los nexos entre la pintura y la poesía son asuntos cotidianos. Decía que la poesía es pintura para escuchar y la pintura poesía para ser vista. Una suerte de sinestesia.

Hay grandes líricos de la pintura que desbordan en sus cuadros lo que en poesía se ha dado en llamar como una vocación de “impulso lingüístico”, a la manera de Roberto Sebastián Matta o de Wifredo Lam, dos de los grandes pintores de América Latina que a veces parecen gobernados por formas interiores, por gestos irracionales que funcionan por acumulación, por un *hórror vacui* al lienzo en blanco.

A lo mejor alguien me diga que en el caso de Matta esas formas dictadas por su adentro tengan que ver con su ya legendario texto *La guerrilla interior*, que preparó para un encuentro en La Habana en 1968 y donde sentaba la tesis de que hay que librar una guerra de guerrillas interiores contra la modorra, el gregarismo y tantas lacras que anulan las estéticas particulares. Y por supuesto, que asfixian la voluntad de estilo, que es la peculiaridad para observar las cosas.

Supongo que en una guerrilla interior los campos minados sean quizá los de la duda. Las emboscadas podrían ser la manera de tomarnos por sorpresa a nosotros mismos en nuestra desnudez moral, la movilidad tendría que ver con un desprecio a los dogmas inamovibles, se debería mantener centinelas que alerten frente a nuestras propias traiciones para, con todo el poderío del que hagamos acopio, enfilarse una guerra sin cuartel contra los grandes ejércitos de la mediocridad o de la servidumbre, sean estéticos o ideológicos.

Un capítulo en una historia de la relación de los poetas con la pintura tendría que destacar en América Latina a Vicente Huidobro, que fue un campanero de la renovación en las pequeñas capillas del arte.

Otro poeta, esta vez el brasileño Oswald de Andrade, realizó en 1928 un singular *Manifiesto antropófago*, alto elogio de la poesía aunada a la pintura en la que afirmaba que “Solo la antropofagia nos une socialmente. Económicamente. Filosóficamente”. La suya era una teoría engullidora de todo, de todos los saberes y de todas las culturas. Un verdadero artista acaso no sea otra cosa que un engullidor de otros, alguien que se alimenta de los demás.

Oswald de Andrade, una especie de caníbal ilustrado, se atrevió a mencionar esa palabra tabú. Pero todo poeta atento al mundo y, sobra decir que todo pintor, sufre de cromofagia, del hábito de engullir colores como otros comen, de manera exclusiva, su pan de cada día.

Canibalizar al caníbal, engullir su cultura y sus dioses tutelares fue un “buen” y “santo” propósito de la conquista, de ese mestizaje por violación que es lo más parecido a la antropofagia. ¿Por qué entonces sorprendernos? En todo ello destaca su premisa de un mundo que se devora a sí mismo, de una especie de autofagia, tal vez con la inocencia del tigre sagrado que va por un claro de la selva eructando misionero.

Tras esta digresión caníbal y, si se me permite, una cierta enumeración o categoría que no aspira a ser cerrada, una cierta taxonomía que nace de la intuición, vale la pena recordar a los poetas del color como Vasili Kandinski, refractarios a la descripción y a la poesía coloquial, como se puede seguir en su cuadro de 1909 titulado *Vista de Murnau con ferrocarril y castillo*, donde lo único narrado es su propio título, algo que contrasta con la economía de elementos y la precisión en las áreas de color.

Y, por supuesto, hay pintores del habla, poetas que escriben desde atmósferas abstractas y tonalidades indefinidas como Paul Valéry, o artistas plásticos que acuden a la analogía poética como Marc Chagall, es decir, a la unión de elementos antípodas atrapados por el puente que tiende su mirada para la creación de una tercera y nueva realidad: la metáfora.

Marc Chagall es un gran hacedor de metáforas. Para dar cuenta de la elevación que suscita una emoción musical le basta con pintar un violinista trepado sobre los tejados de Vítebsk. El *violinista verde* es un cuadro en el que hay una fragmentación de filiación cubista, un despliegue geométrico que nos recuerda la expresión de Gaston Bachelard: “la música es el alma de la geometría”.

Tal era la naturaleza del pintor, su manera de pleitearse con la realidad desde un espectro metafórico. No hay que olvidar el gran poeta y narrador que fue Chagall, autor de bellos poemas y de una conmovedora autobiografía lírica titulada *Mi vida*, en la que afirmaba estar seguro de que Rembrandt, de manera intemporal, lo amaba a él, ya que nadie lo apreciaba en la Rusia de los soviets. Algunos años después habría de ilustrar *Almas muertas*, la extraordinaria novela de Nicolai Gogol para recordar, precisamente, la tristeza de la Rusia zarista y la posterior tristeza de la Rusia estalinista.

Como si recordara la frase de Max Bense de cómo la poesía ocurre cuando “dos palabras se encuentran por primera vez”, Chagall junta un buey y un candelabro, sinagogas y bonetes, relojes y ángeles, acróbatas y multitudes, asnos y nubes, peces y aldeas, novias y árboles, casas y cielos. Elementos que parecen irreconciliables por sus formas y materia pero que el pintor logra poner en armonía, como si fundara una nueva naturaleza.

No en balde el arte del pintor judío fue anunciado y celebrado por el poeta Guillaume Apollinaire, amante de la fragmentación en el arte, creador de los pictóricos *Caligramas*, y por su amigo entrañable Blaise Cendrars. Sin duda Cendrars, Apollinaire y Chagall son artistas de una misma raza, de una misma estirpe. Hubo tanta empatía entre ellos que un nómada, un disidente de muchas geografías y culturas, el manco Blaise Cendrars, bautizó algunos de los cuadros de su amigo pintor, en un acto de confianza recíproca. Esos tres artistas fortalecieron, qué duda cabe, muchos vasos comunicantes entre la plástica y el poema. Muchos nexos estéticos y filosóficos que, compartidos por algunos pintores y poetas, desembocan no pocas veces en una poesía de la imagen y al mismo tiempo en una poética de la pintura.

Largas conversaciones sostuvieron esos tres amigos artistas sobre el asunto de las formas liberadas. Y, muy seguramente, sobre las teorías que Balzac y Baudelaire expresaron sobre la forma. La forma, decía Balzac a propósito de Rafael, es una “intermediaria para comunicar ideas, sensaciones, una vasta poesía”. Y lo decía en oposición a Rubens y a sus “montañas de carne flamenca”.

Es algo que podría trasladarse, de igual manera, a la excesiva adiposidad de cierto lenguaje poético que opera por añadiduras y no por su ascetismo expresivo. De la misma manera vale esa afirmación en torno a la forma en la poesía, como si también formara parte de la pintura o el dibujo. Cuando el mismo Balzac afirmaba que “la línea es el medio gracias al cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos”, no dista mucho de un arte poético en el que, más que nombrar, las palabras iluminan lo no visto o lo apenas entrevisto.

Son maneras de aislar las cosas del gran caos que se disfraza de orden, para darles un sitio, para otorgarles una vida particular dentro del todo.

Los medios difieren, pero no de tan radical manera como para que el arte poético y el pictórico se puedan separar en compartimentos estancos. Por los dos lenguajes se atrapa el imposible, se le quita hibridez a la piedra o se libera un color que permanecía atrapado en un tubo o, a veces, en el adentro de un pincel. Cuántos poemas por escribirse reposan en un simple lápiz, cuántos en un simple papel que espera sin saberlo la visita del amanuense.

El pintor insumiso que no quiere reproducir la realidad, pues reproducirla es del dominio de los espejos, sabe muy bien cómo transformarla. La materia especular no es su coto de caza, o solo lo es cuando ocurre del otro lado del cristal. Prefiere el pintor, muchas veces, como el poeta, el carácter elusivo, la atmósfera más que el suceso, la esencia más que la escena, el corazón del episodio.

He dicho la palabra espejo y de inmediato recuerdo las palabras con las que el gran pintor polaco Balthus aclara que el cristal es un eco del mundo más que una representación de él: “El espejo, que como es sabido representa tanto la vanidad como la más alta elevación, es uno de los asuntos principales de mi pintura. Para mí, como podría decir Platón, que es una de mis lecturas

preferidas, representa también una idea del alma, un eco de sus variaciones más profundas”.

Se trata de no traicionar la pintura o el dibujo que se sobrepone de manera transgresora a la naturaleza. Los dibujantes puros, afirmaba Charles Baudelaire, son filósofos y abstraccionistas de quintaesencias, en tanto que los coloristas son poetas épicos.

Siguiendo la premisa de Baudelaire, en Suramérica no estaría equivocando quien estudie el carácter estético del colombiano Alejandro Obregón en el ámbito de los poetas épicos, por lo menos en la etapa en la cual no había deshabitado sus trazos más pensantes que pensados ni sus vibrantes zonas de color, para complacer el gusto mercenario de algunos galeristas.

Qué bien supieron de la relación pintura-poesía Baudelaire y Guillaume Apollinaire al adentrarse en la crítica de arte, o el binomio Picasso-Braque habitando formas que otros no pudieron copar por falta no solo de conceptos (algunos críticos sentencian que Léger los tenía reiteradamente), sino de un rapto poético, de un buceo por aguas abisales para encontrar la llave perdida.

Lo dijo de manera explícita Apollinaire en sus meditaciones estéticas recogidas bajo el título general de *Los pintores cubistas*, cuando aseveraba que “los grandes poetas y los grandes artistas tienen por función social renovar sin cesar la apariencia que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres”, para luego agregar que “los poetas y los artistas determinan al unísono la imagen de su época y dócilmente el futuro se pone de su parte”.

Apollinaire fue un adelantado en todo esto. Tuvo ojos para entender el cubismo y al mismo tiempo las telas de ese poeta puro al que llamaba “pobre y viejo ángel”, el aduanero Rousseau.

Si Apollinaire es un nuevo liberador desde la fragmentación en el poema, Braque y Picasso lo son desde la liberación de las formas, desde una fragmentación que en el cubismo hace las veces de prisma, principio de la lírica moderna que recoge en un mismo ámbito el todo en sus detalles, como ocurre también con el surrealismo y en cierta medida con buena parte del expresionismo. Como es el caso de algunas de las obras pictóricas de Robert Delaunay o de Franz Marc.

No es caprichosa la relación que puede hallarse entre un poema con visiones míticas de Georg Heym, un expresionista temprano como Stadler y como Trakl, y algunas pinturas de George Grosz o de Max Beckmann, que propiciaron los grandes temas urbanos.

Entre *Exequias*, el cuadro de Grosz, de intención política, y el poema “*Umbrae Vitae*”, de tono mitológico, hay más de una relación. Estas son algunas de las imágenes de honda y aguda plasticidad pictórica del poema de Heym, traducidas por Rodolfo E. Modern: “Los hombres se adelantan por las calles/ y observan las grandes señales de los cielos,/ donde las ígneas narices de cometas/ deslizan su amenaza entre las torres dentadas” [...]. “Y los tejados están repletos

de astrólogos,/ que apuntan a los cielos con grandes tubos,/ y los brujos brotan de los que desde los agujeros del suelo/ oblicuamente conjuran a los astros en la sombra” [...]. “Las grandes hordas de suicidas/ su existencia perdida van buscando,/ agachados en los cuatro puntos cardinales,/ el polvo barren con la escoba de los miserables” [...]. “Sombras hay muchas. Borrosas y secretas./ Y sueños, que resbalan contra puertas mudas,/ y el que despierta, agobiado por la luz de la mañana,/ debe apartar el sueño pesado de párpados ya grises”.

No es probable que el poeta y el pintor expresionistas hayan conocido, de manera recíproca, esas dos obras. Pero los une no solamente el tema de la ciudad y de la miseria humana, sino la cercanía en el lenguaje, de un habla común. En el caso de Grosz y de Heym, la empatía funciona por separado. Al contrario de los surrealistas, que hicieron muchas propuestas pensadas de común acuerdo para tender puentes entre una obra pictórica y una obra poética, poniendo en la misma marmita colores y palabras, entreverando en muchos libros sus lenguajes.

Al crear esos libros de lenguajes hermanados, los surrealistas no produjeron una suerte de esperanto o de híbrido objetal, sino espacios de fecundidad en los que enlazaban la pintura y la poesía, instancias aliadas en una exploración común del mundo y del arte.

En el caso de los expresionistas, ¿no parecen de la misma materia los versos de Else Lasker-Schüler en los que hay una suerte de suplicio de Tántalo, de imposibilidad para la vida y la armonía: “En casa tengo un piano azul,/ y no conozco sin embargo, una sola nota”, y las visiones febriles de Emil Nolde? ¿O los mismos poemas de Georg Heym o de Ernst Stadler, cuyo poema “Pequeña ciudad” parece una pintura escrita: “—Las muchas callejuelas que cruzan la extensa calle principal/ corren todas hacia lo verde—”, una imagen escrita que puede relacionarse con algunos paisajes de Vasili Kandinski de la época de “El jinete azul”?

Hay pues una evidente relación entre algunas formas del pensar estético, la poesía entre ellas, y la pintura en todos los tiempos y lugares.

Quizá el encuentro legendario de la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección del viejo Conde de Lautréamont —un inquietante bodegón de estirpe muy moderna o una naturaleza muerta según el término acuñado en Holanda a mediados del siglo XVII— sea un anticipo cubista o dadá, uno de los tantos puentes armables y desarmables entre la poesía y la pintura, Marcel Duchamp de por medio.

Son muy antiguos y muy fuertes los lazos, como cosidos con hilo de cáñamo, que existen entre la imaginería poética y la pictórica. Por eso resulta atemporal lo señalado por Diderot: “se reconoce a los poetas en los pintores y a los pintores en los poetas. La contemplación de los cuadros de los grandes maestros es tan útil a un autor como lo es la lectura de las grandes obras de un artista”.

Vale la pena recordar que Balthus decía haber estado más influenciado por Antonin Artaud —quien a su vez admiraba de Balthus que pintara “pri-

mero luces y formas”— que por muchos de los más grandes pintores o, por lo menos, que por muchos artistas renombrados de los que se distanciaba con desdén, como sus repudiados Mondrian o Vasarely. En cambio seguía con emoción las palabras y los poemas de Baudelaire y de René Char. Respetaba a Artaud tanto como desconfiaba de Freud. Y volvía, como quien regresa a una estación, a leer poesía. A Michaux lo leyó cuando hacía el servicio militar porque sus poemas “son travesías del espejo”, según afirma con acierto en sus bellas y a veces tempestuosas *Memorias*. Un bello poema de Max Ernst, el extraordinario artista que hizo poemas y grabados en compañía de Paul Éluard y otros poetas, se titula “El pintor”. Dice así:

El pintor os permite ignorar
lo que es un rostro.

Evadido del museo del hombre,

ha elegido ser mortal.
Mortal como el beso de la Gioconda.

La poesía, la pintura, acaso sean lo que nos permita, más que entrar a un museo a besar una boca perturbadora —y acaso perversa pues sonrío a toda hora—, ser besados por ella. Es una boca que ha sido fotografiada y reproducida en centenares de carteles en el mundo, quizá como la boca de ninguna otra mujer. El beso de la Gioconda es riesgoso porque de sus labios no podría salir, como dice el salmista de los niños, sino la verdad. La hiriente y aterradora verdad. Tal vez su beso sea una buena manera de sentir la muerte como lo único que sigue siendo inmortal.

Ya en una entrevista Max Ernst había señalado que “mirada irritada, trance, clarividencia, paranoia, esquizofrenia, verdadera o simulada, me parecen estados normales agudos que nos permiten ver y vivir como si el tiempo solo existiera en estado de abolición”. Llamaba entonces al humor desde sus poemas. O recordaba la frase irónica de su amigo Paul Éluard: “varios niños hacen un viejo”.

Hacer un rastreo de la importancia concedida por poetas de diferentes lenguas, culturas, países y edades, de diferentes modos de entendimiento de la estética, al orbe pictórico, sería cuento de nunca acabar. Pero como en todo rastro, a veces hay un pájaro que se come las migas de pan dejadas para señalar el camino: olvidos y omisiones involuntarias o elegidas. Esto, de una parte. De otra, la atracción por la palabra poética de muchos pintores en un siglo pletórico de imágenes.

Son muchos los poetas que son creadores de imágenes vívidas que se hacen visuales. Son creyentes de la palabra como ícono, como pigmento y textura a un mismo tiempo. Pintores del habla, hablantes del color, a unos y a otros debe mucho un arte combinatorio por fuera de los viejos cánones, de los moldes envejecidos.

El expresionismo, por ejemplo, nunca dejó de tender puentes con la plástica, como se puede señalar una y otra vez. Las influencias entre literatura y pintura expresionistas se harían recíprocas y predominantes una sobre otra, alternadamente. Como ocurrió de manera muy estrecha con “El jinete azul” y con los textos teóricos de Marc o de Kandinski.

Por lo menos les debemos, y no es poca cosa desde que Rimbaud se dio a la tarea de colorear las vocales (“A, negro, E, blanco, I, rojo, U, verde, O, azul”), el hecho de habernos ayudado, desde las letras y desde la pintura, con un sentido ontológico, a habitar el laberinto.

No de otra estirpe liberatoria fue la sensación de encontrar un nuevo silabario, recibida por Henri Michaux cuando asistió a la primera exposición que pudo ver de Paul Klee. Dice el propio Michaux que volvió a casa “encorvado bajo un gran silencio”.

Michaux tuvo la percepción de asistir a un asunto asaltado más que por la pintura por un orbe musical, de entrar a una esfera pictórica que le producía melodías y resonancias en su adentro. Quizá de ese punto de partida es de donde se refuerza en el gran poeta belga el afán de alternar la palabra poética y el dibujo tachista, esa forma del dibujo que es creadora de ritmos interiores, de impulsos que, como en el expresionismo, pertenecen más al rapto que a la razón.

Rainer Maria Rilke, el poeta de las elegías que alguna vez afirmó que una de sus mayores influencias literarias fue la pintura de Paul Cézanne, cuyos “mí-nimos rasgos”, decía el poeta, “perseguí desde la muerte del maestro”, reafirmaba su proximidad poética con la pintura a sus amigos Paul Klee y al realista ruso Repin y al también ruso Leonid Pasternak, un ahora olvidado impresionista.

¿Habría, dicho sea al paso, un pintor que pudiera entender a Van Gogh de manera tan cabal como lo hace Antonin Artaud? En su espléndido libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, el poeta entiende que la tela con los cuervos es “una tierra equiparable al mar”. Y lanza la terrible pregunta: “El loco suicida pasó por allí y devolvió el agua de la pintura a la naturaleza. Pero a él, ¿quién se la devolverá?”

Entre los poetas colombianos son muchos los que han realizado poemas sobre pintores y pintura, los que han intentado la poética y riesgosa aventura de intentar besar a la Gioconda. Héctor Rojas Herazo, además de un pintor no tan afortunado pero excelente poeta, hizo un bello poema, un cuadro escrito sobre un cuadro pintado del mismo Van Gogh:

Una lección de inocencia

Van Gogh pintó una vez
el retrato del mundo.
Allí estaba todo:
las flores que se abren
y las puertas que se cierran,
los días del llanto
y los días de oro,
los senderos y los sueños,
los ramajes y las palomas.
También un niño
mirando dos amantes
y también la hora del nacimiento
y la muerte de cada hombre.
Para lograr ese retrato, Van Gogh
no tuvo sino que pintar una silla.

El poema recuerda la propuesta de Roupnel para la novela, la idea de intentar la descripción de un personaje no tanto por su apariencia física como por los objetos que lo rodean. Una simple silla tosca y artesanal, parece decirnos el poeta, nos revela mucho más que un estudio psicológico del pintor la naturaleza, la rusticidad y el ascetismo que acompañaron su carácter. Esa silla de Van Gogh en los versos de Rojas Herazo, como en el lienzo mismo, nos entrega una síntesis del mundo, un bello y rústico trono para la vida y la muerte. Vale la pena recordar que *La silla* fue pintada en un diciembre de 1888, y como el memorable cuadro en el que pinta sus botas aldeanas, está cargado de una profunda humanidad.

¿Algún crítico de arte nos ha hecho ver, como lo hace el poeta checo Vladimír Holan, la levedad de la pintura de Edgar Degas con tan solo la imagen de un poema?: “Degas pintaba incluso el polvo sobre el cuerpo de las bailarinas”

Otro es el caso de pintores como William Blake, Henri Michaux, Max Ernst, Marc Chagall, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Jean Arp, Leonora Carrington, Marcel Duchamp y tantos otros que caminaron al mismo tiempo en dos orillas, la de la palabra pintada y la de la pintura escrita. Y, por supuesto, no podría dejar de mencionar el caso de Paul Gauguin, que no solamente en su espléndido *Noa-Noa* o en sus *Escritos de un salvaje* volcó su talento en la poesía. Hay poemas como “Siesta” o “El atardecer” que son una suerte de pinturas sucedáneas puestas en verso, pero que solo la manía taxonómica o los compartimentos nos impiden enmarcarlos como si de cuadros se tratara.

Las mujeres, los aros en las orejas y los pliegues
del refajo tensos sobre sus cinturas delicadas,
desnudo su torso, de tonos de bronce y de betún,
y el muriente ardor del poniente de nuevo se enciende
en los bruscos rayos de oro que festonan su carne,
duerme en el aire vespertino el viento eterno del verano.

(Fragmento de “El atardecer”)

En la misma cara de la moneda, el poeta Blaise Cendrars, que nunca tuvo a favor el don de la pintura, se sirve de Marc Chagall y en un poema titulado con el nombre de su amigo pintor imagina cómo procede Chagall tras despertarse y ponerse en la tarea cotidiana y frenética de pintar:

Marc Chagall (Fragmento)

Se despierta. [...]
Toma una iglesia y pinta con una iglesia.
Toma una vaca y pinta con una vaca.
Con una sardina,
con cabezas, manos, cuchillos,
pinta con un nervio de buey,
pinta con todas las sucias pasiones
de una pequeña ciudad judía,
con toda la sexualidad exacerbada
de la provincia rusa [...].
Se despierta. [...]
Se estrangula con su corbata,
Chagall se asombra de vivir todavía.

Alguna vez tuve la oportunidad de ver las litografías que Joan Miró hizo de algunos poemas de René Char, de quien fue leal amigo, como lo fue de Jacques Prévert. Ahí funcionaba de nuevo el enlace entre poesía y pintura, no como algo ilustrativo sino como una totalidad. Cuando a Miró se le preguntaba si ganaba o no en la frecuentación de los demás, en las conversaciones y encuentros, solía decir que amaba el diálogo con la gente que quería, con los poetas, como Jacques Dupin, por ejemplo, de cuya obra hizo una serie de grabados.

Fue recíproca la admiración entre Char y Miró. Decía el poeta, como augurándole a Miró el color del porvenir: “Nunca se llega a comprender a

fondo el lenguaje de los pintores, igual que nunca se llega a comprender a fondo el de los poetas. De hecho, si no fuera así no existirían la pintura ni la poesía. Es posible que los hombres que vivan aquí dentro de miles de años conozcan mejor que nosotros el significado de una mancha de color de Miró”.

Fueron muchas las reflexiones y alusiones que hacía Char en textos y entrevistas acerca de las relaciones explícitas y secretas entre la pintura y la poesía. En uno de sus encuentros con Jean Pénard, que hizo un bello libro sobre el poeta, afirmaba que “poesía y pintura a menudo van acompañadas. Se iluminan recíprocamente”, para pasar a hablar de manera emocionada de Georges de la Tour.

Cuando hablaba del poeta, de su quehacer y de su destino, el autor de *Hojas de Hipnos* señalaba que “el poeta aprende la poesía igual que el pájaro aprende a volar. Claro que se ejercita, trabaja, se perfecciona quizá, pero pertenece ya de nacimiento al género que vuela y no al que reptar, aunque le guste poner las patas sobre el suelo y volver a su nido”.

Así como Char se mostraba exaltado y amoroso cuando hablaba de poetas y pintores, también lo hacía de manera tajante con los que no valoraba: “Vasarely no es un pintor. Es como mucho un decorador. Hay inevitablemente cierta bajeza en esta habilidad industrial”. Detestaba a David, por cortesano, por lisonjeador de poderosos, por su complejo de incensario. Lo llamaba “un despreciable camaleón”. En cambio, consideraba a Georges Braque un genio, un gran “aliado sustancial”, a su manera de ver demasiado avasallado por la figura de Pablo Picasso. Braque hizo en 1949 cuatro grabados para un libro de Char. En uno de sus bellos poemas dedicados a Braque, en algunos versos de *La biblioteca incendiada*, el poeta escribe algo que veía como una divisa común para la poesía y la pintura: “Quien inventa, al contrario de quien descubre, no añade a las cosas, no aporta a los seres más que máscaras, huecos, una papilla de hierro”. Siempre consideró a Georges Braque un pintor-poeta de la estirpe de los que descubren.

El interés de Char por las artes plásticas puede seguirse en muy buena parte de su poesía: poemas en homenajes a Giacometti, a Courbet, a Corot, a Rodin y a tantos otros artistas de su aprecio, lo mismo que en sus declaraciones públicas. Admiró y aprecio a Nicolas de Staël, el extraño pintor que introdujo a Char en la belleza de los encuentros nocturnos de fútbol, con la cancha muy verde bajo las grandes luminarias, tal como lo cita Pénard. “Un día le dijo a Char: si fuera rico, les pediría que jugaran toda la noche, para tener tiempo de pintarlos mejor”.

Hay que traer a estas páginas algunos momentos, algunas imágenes de la poesía de algunos pintores-poetas. “El aire tiene la edad de las alas”, dice Jean Arpen en su poema “Manchas en el vacío”, un título con reminiscencias taoístas. Marcel Duchamp pretendía diseñar desde la libertad del poema un “vestido oblongo, dibujado exclusivamente para damas afectadas de hipo”. “Al despertar encontré a la dicha durmiendo todavía a mi lado”, dice Giorgio de Chirico en su poema “Una noche”, un bello texto lírico que por momentos es pintura metafísica escrita, tal como la que realizaba en esos años.

Una noche

La última noche silbaba el viento tan fuerte
que creí que iba a derribar las rocas de cartón.
Mientras duraron las tinieblas las luces eléctricas
resplandecían como corazones.
En el tercer sueño desperté junto a un lago
adonde iban a morir las aguas de los ríos.
Alrededor de las mesas las mujeres leían
y el monje permanecía callado, en la sombra.
Lentamente crucé el puente y en el fondo del agua oscura
vi pasar lentamente grandes peces negros.
De pronto me encontré en una gran ciudad cuadrada.
Todas las ventanas estaban cerradas, silencio por todas partes,
meditación por todas partes
y el monje pasó de nuevo a mi lado. A través de los agujeros
de su cilicio raído vi la belleza de su cuerpo pálido y blanco
como un monumento al amor.
Al despertar encontré a la dicha durmiendo todavía a mi lado.

Vale la pena preguntarse si la teoría de Chirico sobre la pintura metafísica no involucraría, tras la lectura de sus poemas, una misma tesis sobre el arte poético. Decía el pintor en un texto de 1919, anterior al poema señalado que es de 1925: “La obra de arte metafísica es de aspecto sereno. Da sin embargo la impresión de que alguna cosa nueva debe producirse en el interior de esa serenidad y que otros signos, al margen de aquellos que son ya evidentes, están a punto de entrar a la tela. Tal es el síntoma que revela la profundidad habitada. Así, la lisa superficie de un océano, perfectamente en calma, nos inquieta, no tanto por la idea de la distancia en kilómetros que nos separa del fondo como por lo desconocido que oculta ese fondo. Si esto no fuera así, la

idea del espacio nos daría solamente sensación de vértigo como cuando nos encontramos en alto”.

Eso es algo que nos hace recordar también la supuesta serenidad de la silla pintada por Van Gogh, de cómo ella parece anunciar la llegada de alguien, según la apreciación de Antonin Artaud. No sabemos si esa presencia anunciada, ese nuevo signo que irrumpiría en la tela del pintor holandés, pudiera ser su hermano Théo o su levantisco amigo Gauguin. Pero a la luz de la tesis de Giorgio de Chirico y en un orden estético distante del suyo, Van Gogh puso esa rústica silla en una habitación enmarcada pero no previó que su serenidad podría ser vulnerada o intervenida por un signo desconocido. Esto es algo que solo tiene ocurrencia con las obras pictóricas que, más allá de la representación, involucran un poder ser, un algo incontrolado que ronda su fijeza para hacerla más vívida, más asombrosamente incierta.

Otro aspecto compartido por poetas y pintores tiene que ver con la ironía frente a la realidad y frente a la negación de un deber ser en el arte. Así lo entendía Francis Picabia, un creador de formas cuya obra se basaba en un arte negador, según lo precisa Aldo Pellegrini, y que hizo un buen número de inquietantes poemas retadores. En su poema “Reflexiones” y desde su proverbial desenfado manifestaba en algo muy cercano al aforismo de cuño o de talante ironista: “Muchos artistas consagran el tiempo a su pintura, yo me pregunto por qué esas gentes gustan de las malas compañías”.

Todos estos artistas ejercieron su libertad y su pasión en el poema como lo hicieron de manera análoga en la pintura: para que aire y ala fueran del mismo cuerpo y del mismo instante atrapado, para curar el hipo con solo enfundar un traje oblongo, para pintar con iglesias, con vacas o sardinas, con cabezas, manos o cuchillos, para amanecer con la dicha dormida en un costado del día y, sobre todo, para prescindir de las malas compañías, esas que encontramos siempre en la mala pintura y en la peor poesía.