

# Aguas aéreas

## La poesía de las imágenes

David Huerta

*Este desconocido es un cristiano  
de serio porte y negra vestidura,  
donde brilla no más la empuñadura  
de su admirable estoque toledano...*

Uno de los preceptos más antiguos de la poesía es el horaciano *Ut pictura poesis* (“como la pintura, la poesía”), de raíz aristotélica. La frase puede leerse en el *Arte poética*; es el hexámetro 361.

El principio de ese tratado es de un curioso surrealismo: imaginemos —nos invita Horacio; o, más bien, invita al destinatario de la epístola, pues a este género, al epistolar, pertenece el *Arte poética*— un caballo con cabeza de hombre, efigie contrariada del Centauro, o un cuerpo de mujer con cola de pez (esto no es tan difícil: es la Sirena) o criaturas diversas, originalmente implumes, con plumajes tornasolados y multicolores. Nos reíríamos de semejantes invenciones, dice el poeta, doblado aquí como legislador o preceptista o teórico. Un pintor genuino no debe proceder así; no debe fabricar esas imágenes, alejadas de la realidad, traidoras a lo visible, alejadas del mundo, engañadoras. Un poeta auténtico, tampoco. Las formas anfíbias, epicenas, leve o intensamente monstruosas, son inadmisibles y repelentes, ilegítimas, ilegales: no forman ni pueden formar parte del orbe artístico; son ajenas a los fines del arte.

La frase *Ut pictura poesis* postula, entonces, una de las obligaciones de los poemas, según Quinto Horacio Flaco: parecerse a la pintura en la reproducción de la realidad. Así como es un cuadro, así deber ser un poema. Con sus medios, las palabras, el poeta debe ser capaz de hacer algo semejante a la obra pictórica: una imagen fiel. Sobre todo, ¡nada de engaños ni de mentiras! La acusación de Platón a Homero en

la *República* iba por ese lado: los poetas son mentirosos, incurables fabuladores; o como diría Don Quijote de los historiadores arábigos, colegas de su propio cronista, Cide Hamete Benengeli: son una patulea de “embelecadores, falsarios y quimeristas”.

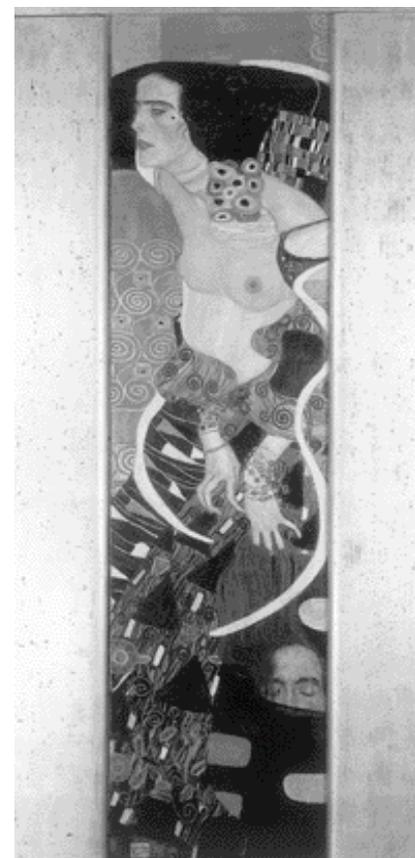
Esas consideraciones sobre la capacidad representadora (o representativa o representante) de la poesía abrieron un rico filón, a la vez evidente y secreto, en la tradición literaria occidental: la de la llamada poesía *ecfrástica*. Sería mejor decirlo de esta manera: después de Horacio, los poetas adquirieron conciencia de tales reglas. La historia de ese doble fenómeno artístico, la “poesía silenciosa”, la “pintura que habla”, según las frases de Neus Galí, comienza mucho antes de Horacio.

La *écfrasis*, término técnico, es la representación verbal, por medio del lenguaje articulado —en sus estribaciones literarias—, de una obra plástica: cuadro, escultura, moneda, dibujo, bordado, edificio. Un texto de tema plástico; un texto, además, cuya obligación moral, según el precepto horaciano de linaje aristotélico, es reproducir lo más ajustada y fielmente posible esa plasticidad visible.

El escudo de Aquiles descrito en la *Iliada* es poesía *ecfrástica* en su punto más alto: basta leer esos prodigiosos pasajes homéricos para entenderlo, con una complicación añadida: ¿dónde está o estuvo el escudo del guerrero griego? En ningún museo, ni de arte ni de arqueología, o bien en ese *museo* (templo o lugar de las Musas) llamado *Iliada*. (Deberíamos comenzar alguna vez a escribir sin cursivas *Iliada*, *Odisea*, *Eneida*, unos cuantos más de esos “títulos”; las cursivas son un rasgo tipográfico para indicar la frase o palabra titular de un libro; pero esas obras ilustres ya son más bien auténticos

objetos culturales, parte de la logósfera, en donde ocupan lugares centrales, solares).

El conocido poema de sor Juana Inés de la Cruz, “Este que ves, engaño colorido”, cuyo tema es un cuadro, es poesía de ese tipo, poesía *ecfrástica*. Debemos imaginarnos a la monja jerónima señalando con el dedo (“Este que ves...”) un retrato de ella misma; todo el poema está dedicado a hacer consideraciones sobre la vanidad de ese tipo de representaciones. “Este” es un deíctico, palabra cuya función es mostrar a cierta distancia una cosa, un fenómeno, una presencia; a esa misma familia, la de los deícticos



Gustav Klimt, *Judith II*, 1909

ticos, pertenecen “ahí”, “allí”, “aquellos”... La función efrástica de los deícticos (y esdrújulos acompañantes...) puede ser decisiva. Corresponde a ese gesto de los visitantes en los museos o en las galerías donde se exponen obras plásticas de los diversos géneros y disciplinas: “Mira esto...”, por medio del cual señalamos algo interesante, digno de atención.

La función “mostrativa” de los deícticos dentro de un poema es una forma de la ficción literaria. Cuando el anticuario y poeta Rodrigo Caro nos “muestra” las ruinas de Itálica, con una especie de amplio gesto de la mano para abarcar con él ese collado mustio y la soledad de aquel campo, no vemos nada, en rigor: *leemos* ese gesto e imaginamos, tratamos de imaginar, ese paisaje, con su imponente o devastado añadido arqueológico, lección del tiempo. Con un poco de suerte, unas gotas de colaboración de nuestra parte, cierta disposición imaginativa, una porción suficiente de cultura general —todo esto, ingredientes de una buena lectura—, *veremos* las ruinas de Itálica. Así podría configurarse la aventura de las imágenes visuales en la poesía.

Ejemplos, entonces, de poesía efrástica mencionados hasta aquí: un escudo griego en el poema homérico, un cuadro en el caso de sor Juana y un “sitio arqueológico”, la famosa Itálica, en el poema de Rodrigo Caro. El poema de este último también pertenece con plenitud a otro campo de la poesía de aliento renacentista, inspirada por el humanismo proveniente de Italia: la poesía “de las ruinas”; más adelante, con el romanticismo, tendrá momentos formidables, como el evocador y reflexivo “Tintern Abbey” de Wordsworth. En el escudo de Aquiles vemos, leemos, una cifra del mundo; es un gran momento de la poesía microcósmica, tema estudiado, en un libro ya clásico, por Francisco Rico.

Hay poemas donde la *visibilidad* no juega ningún papel. Una parte de la poesía popular o tradicional es así: apenas tiene imágenes, de metáforas, de símiles, de tropos; son otros sus recursos: los paralelismos, las antítesis, principalmente. Esos poemas echan mano de las comparaciones, desde luego; pero no son éstas un elemento conatural a la descripción realista puesta al servicio de la visibilidad literaria.

Algunas piezas tempranas del genial toledano Garcilaso de la Vega, escritas en octosílabos, son muestras de un conceptismo un poco frío, pero agudísimo, muchas décadas anterior a Baltasar Gracián, por no decir a Quevedo y a Góngora, y no tienen una sola metáfora de las comunes y corrientes, formuladas en términos comparativos implícitos; léase la copla II: “Culpa debe ser quereros, / según lo que en mí hacéis...”, composición asombrosa por su inteligencia y su ingenio, poco leída, apenas apreciada por los aficionados a la poesía de los siglos de oro: el poder de atracción de la poesía “italiana” de Garcilaso es demasiado fuerte y ha dejado en la sombra aquellas piezas juveniles.

Pero todo cambia con el despliegue de figuras —y son figuras muy “visibles”— de la égloga III, poema de la asombrosa y fresca madurez garcilasiana. Las ninfas del Tajo, consumadas tejedoras, bordan cuatro historias o series de imágenes, algunas de índole narrativa, de amores desastrosos: Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis; la última ninfa borda en su tela la muerte de la mujer más bella: Elisa, trasunto de Isabel Freyre, rubia dama portuguesa muerta de parto, y amor imposible del poeta toledano.

Veamos a un poeta diferente, posterior, pero siempre dentro de la órbita de Garcilaso: Lope de Vega. Uno de mis poemas favoritos de Lope es el titulado “Al triunfo de Judith”. Es una descripción soberbia de la tienda guerrera de Holofernes, general asirio y “feroz tirano”, luego de la decapitación: ya no están ahí ni Judith ni su sirvienta; han vuelto a la asediada Betulia con el trofeo siniestro y sangrante. El poema termina cuando podemos ver a Judith a salvo y en su “triunfo”: desde lo alto celebra y proclama su victoria sobre el amenazante ejército asirio. Le ha dado muerte, ella, la “casta hebrea”, al “feroz tirano” y ofrece la prueba irrefutable: la cabeza del militar, desprendida del tronco por ella misma y su sirvienta.

La descripción de la tienda de Holofernes con los despojos sacrificiales —el “tronco helado”— es sombría, espantosa, totalmente *gore*; está construida con una frialdad arrasadora y a la vez apasionada, llena de admiración por la bravura de la joven viuda

y por su astucia. La distribución de los elementos descritos en la escena es compleja y ordenada; esta vez Lope fue muy preciso. Llama la atención la asimetría del poema, rasgo señalado por Leo Spitzer: once versos dedicados a la escena dentro de la tienda, sólo tres dedicados a Judith y a su “triunfo”.

En primer lugar “vemos” el hombro derecho del cadáver de Holofernes, colgante del lecho; luego, como si el punto de vista hubiera girado, presenciamos la revoltura del lecho desde el otro lado. Vemos la mesa tirada, las armas del general; vemos a sus guardias dormidos (semejantes a los de Duncan después de ser muerto por Macbeth). Es como si Lope hubiese tenido una especie de cámara para ver la escena desde diversos ángulos: El último terceto muestra a Judith sobre las murallas de Betulia, mostrándole al “pueblo de Israel” el despojo de la mutilación:

Y sobre la muralla coronada  
del pueblo de Israel, la casta hebrea  
con la cabeza resplandece armada.

Ante este poema de veras magnífico uno se pregunta: ¿dónde está el cuadro inspirador de Lope? Debería ser un cuadro tenebrista, lleno de oscuridades, de tintas muy cargadas, de rojos y negros profundos, el escarlata de la sangre y la oscuridad nocturna. Leo Spitzer, genial comentarista del poema, quiso averiguarlo y no llegó muy lejos. Pero hay, desde luego, innumerables imágenes pictóricas con ese tema bíblico, sobre todo concentradas en la figura y los actos de Judith, heroína del pueblo judío y doncella tiranicida; tengo muy presentes a dos artistas: Artemisia Gentileschi, de quien me habló por vez primera el ruso-mexicano Vlady. El otro es el propio Vlady. Él emprendió y felizmente concluyó una extraordinaria rehechura del cuadro de Artemisia —lo hizo también, según se sabe, con muchos otros pintores: Velázquez, El Greco—, auténtica glosa de imágenes y puesta al día de ciertas visiones renacentistas muy originales; ese cuadro puede verse ahora en el Centro Vlady, en Mixcoac (está en una calle con el nombre de otro pintor: Goya). En alguna ocasión hablé del poema de Lope frente a esa imagen sobrecogedora: es el momento mismo de la decapitación, cuando la espada enorme saja el cuello.

Visto desde el ángulo de la écfrasis, ese poema lopeesco es interesantísimo. Para empezar, debería haber más de un cuadro: los ángulos o puntos de vista del poema son variados. O quizá debería hablarse de una secuencia, cuya imagen final sería la de ese inmenso fulgor divino sobre Judith y los habitantes de Betulia en el largo momento de contemplar la cabeza de Holofernes. Pero hay otra posibilidad, más sencilla y más enaltecedora de Lope: no hubo nunca ningún cuadro ante los ojos del poeta; él “pintó” con su solo poder imaginativo las imágenes, la secuencia de las formas, los colores, las perspectivas.

Vuelvo al escudo de Aquiles, es decir: a la obra literaria original de la écfrasis. Un eco diluido del prodigio homérico puede leerse en la novela surrealista de André Breton titulada *Nadja* (ese nombre es el principio, “y sólo el principio”, de la palabra “esperanza” en ruso). Nadja, la mujer mágica encontrada azarosamente en las calles de París, hace un dibujo abundante, microcósmico, y Breton evoca ante él ese otro objeto prodigioso: el escudo de Aquiles. Pero en el dibujo de Nadja, obra de un surrealismo silvestre, se trata de un abigarramiento de formas, de un amasijo absurdo en busca de sentido, salido directamente del inconsciente; las descripciones homéricas, en cambio, son el retrato coherente, macizo, de un mundo primitivo, y algo tienen de la edad de oro en plena y ruidosa y bélica edad del bronce.

Los críticos, preceptistas y lectores de poesía suelen hablar de la “imagen poética” en general; olvidan a menudo aclararnos si se refieren a imágenes visibles o a imágenes de otro tipo (¿cuál sería ese tipo?... quiero decir: *imágenes* es palabra colindante siempre con el fenómeno de la visibilidad). Esto lo saben los pintores, desde luego; lo saben también los buenos poetas, o por lo menos los poetas conscientes de sus instrumentos expresivos.

A veces ocurre lo contrario de estos fenómenos: un pintor debe recurrir a las palabras para aclararnos su trabajo y permitirnos ver (“hacernos ver”) su obra. Hay casos dizque imponentes por su aparente hondura, o falsamente misteriosos, como el de esa imagen de Magritte en donde aparece una pipa y al pie leemos “Eso no es una



Gustav Klimt, *Judith I*, 1901

pipa”, broma suscitadora de un montón de rollos teóricos francamente insufribles. (No es culpa de Magritte, un espíritu lleno de ligereza, al revés de sus comentaristas y exégetas). Hay un caso de una simpatía desarmante: el de ese pintor, personaje del *Quijote*, obligado, por su absoluta falta de destreza representadora, a escribir en el cartel acompañante de una de sus obras: “Este es gallo”. La frase fue recogida muchos siglos más tarde por Alberto Gironella para darle título a una exposición. El pasaje de Cervantes es una maravilla; lo reproduzco a continuación. Habla don Quijote en contra —para no variar, digamos— de Cide Hamete Benengeli, en plena charla con el bachiller Sansón Carrasco y con Sancho Panza (es el tercer capítulo de la segunda parte):

... no ha sido tan sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin ningún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: “Lo que saliere”. Tal vez pintaba un gallo de tal

suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo”. Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comentario para entenderla.

Todos conocemos alguna versión, literaria o pictórica, de ese desvalido Orbaneja, pintor de Úbeda; deberíamos escribir ese nombre con minúscula y utilizarla a modo de adjetivo epónimo para indicar a cierto tipo de “artistas”, por ejemplo éstos: los poetas orbanejados dados a componer sus textos “salga lo que saliere”. (Hago ver la densidad profética de la cláusula conclusiva de esa cita extraordinaria: la necesidad de comentar, explicar, anotar la historia de don Quijote, satisfecha de mil maneras a lo largo de varios siglos).

Uno de los poetas más abierta y concienzudamente ecfásticos de la literatura española fue Manuel Machado. Sus frecuentes visitas a los grandes museos de su país, y en especial al madrileño del Prado, dieron frutos poéticos muy interesantes; su afición a la pintura es el gusto de un verdadero poeta ante otro arte, admirado sin subterfugios ni pretextos. En este sentido, Manuel Machado prefigura los poemas ecfásticos de un poeta muy diferente de él, pero en esto muy semejante: Rafael Alberti. Federico García Lorca, por su parte, contemporáneo de Alberti, fue un dibujante lleno de gracia y un consumado músico. Pero esos temas nos llevarían demasiado lejos, me temo. Algunos títulos poéticos de Manuel Machado muestran con claridad su adicción a las imágenes plásticas: *Estampas*, *Museo*, y sobre todo *Apolo (Teatro pictórico)*, libro, este último, del año 1910.

Siemprehe pensado y sentido el magisterio del mundo en el poeta capaz de abrirse a todos los aires, brisas y vientos de la Rosa. El maestro de los poetas es, o debería ser, el mundo.

En ese mundo ancho, ajeno y digno de ser conquistado continuamente, aparece lo visible como uno de los rasgos centrales y decisivos, orgánicos, cardinales; ¿dirían los filósofos “el ser es visible”? No lo sé. Los pintores y los poetas se acompañan naturalmente. Y se encuentran a veces en ese acento dactílico, visible y memorable de la palabra *écfrasis*. ■