

Paz: poética verbal, poética visual

JORGE FORNET

1

Me temo que este título pudiera hacer pensar en el famoso ensayo de Roman Jakobson donde éste compara ciertos poemas con sus respectivos referentes pictóricos para tratar de establecer un paralelismo “gramatical” entre ambos.¹ No por brillante, esa propuesta me parece menos forzada. Confío en que no ocurra así si, intentando descubrir analogías similares, estudiamos ciertos textos de Octavio Paz correspondientes a la sección Visto y dicho, del poemario *Árbol adentro* (1987)² y, además, algunos ensayos relacionados con los mismos temas.

El intento supone llevar a un primer plano tres elementos fundamentales: de un lado, los cuadros u obras de pintores en quienes se basan los poemas; del otro, los poemas mismos y los ensayos que se centran en esos cuadros o autores. Esta diferenciación, naturalmente, entraña riesgos. Primero, porque podría parecer que se trata de confrontar los poemas y ensayos con los cuadros para ver en cuánta medida se “corresponden” entre sí, cuando el propósito es ver cómo la poesía y el ensayo enfrentan un tema común. Segundo, porque si bien es cierto que existen nexos de afinidad entre poesía y pintura, por ser ambas expresiones artísticas, el ensayo implica otro tipo de relación entre sujeto y objeto.

En el ensayo sobre un cuadro, el referente principal es el cuadro mismo; en los poemas —al menos en los de la sección Visto y dicho— da la impresión de que el referente “coincide” con el del pintor y de que el poema es una *creación* paralela al cuadro. ¿No es eso, justamente, lo que

se propone el poeta cuando no se limita a una operación descriptiva? Pero es obvio que sin el referente “cuadro”, el poema jamás habría existido. La poesía permite —parafraseando a Paz— escribir *desde* la obra de arte más que *sobre* ella; lo importante es que para él ese debe ser también el modelo de la crítica ensayística.³

El discurso poético, ¿cómo asume el tema de una corriente artística ajena? ¿Cómo se relaciona ello con el ensayo? O, de modo más esquemático, ¿qué relación se produce, en el caso de Paz, entre una poética verbal (de la poesía) y una poética visual (del ensayo sobre pintura)? No se nos oculta que la poesía entraña una poética visual y el ensayo una poética verbal, pero la distinción nos permite captar las diferencias entre ambos géneros. En el ensayo inicial de *El arco y la lira*, Paz ha dicho que:

El carácter irrepetible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. A todas ellas es aplicable la distinción entre poema y utensilio, estilo y creación. Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica [...] 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. Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de

¹ “Sobre el arte verbal de los poetas pintores: Blake, Rousseau y Klee”, en *Ensayos de poética*, FCE, México, 1977, pp. 125-153.

² Como es sabido, la sección está compuesta por nueve poemas dedicados, de una forma u otra, al universo de ciertos pintores y sus obras.

³ No siempre es fácil deslindar los géneros. Es el caso, por ejemplo, de “Ser natural. (Homenaje a Rufino Tamayo)”, en *Águila o sol?*, que oscila entre el ensayo y el poema en prosa. De ahí que, en Paz, poesía y ensayo formen “un todo armónico, interdependiente. Los límites entre estas dos expresiones del arte literario se pierden [...] Algunas de las obras de Paz, como se pregunta Jaime Alazraki, ¿qué son?, ¿ensayo?, ¿poema?, ¿poema-ensayo?, ¿ensayo-poema? O tal vez una simbiosis que trasciende la noción de género”. Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, UNAM, México, 1987, p. 3.

palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya.⁴

Claro que ciertas formas artísticas tienen entre sí más afinidad que otras. En Paz, las relaciones más profundas se dan entre la poesía, tal como la entendemos convencionalmente, y las artes plásticas, en especial la pintura. Lo demuestran sus estudios sobre Duchamp, Tamayo, los muralistas y el arte mexicano en general, así como sobre otros artistas de las más diversas latitudes, sus trabajos al alimón con reconocidos artistas plásticos y sus poemas sobre pintores. Es una atracción que, en ocasiones, llega a manifestarse inconscientemente a nivel del discurso. Por ejemplo, a propósito del estilo de Góngora, Paz dice que éste “lo resuelve en actos poéticos irrepetibles: imágenes, colores, ritmos, visiones: poemas”. Es una manera de decir que los mecanismos de la poesía se corresponden con los del lenguaje visual. Más aún: Paz asocia naturalmente ciertos cuadros de Tamayo con ciertos sonetos de Góngora:

Muchas de estas telas recientes [de Tamayo], por su suntuosa y rica monotonía, por su luz ensimismada, me recuerdan ciertos sonetos fúnebres de Góngora. Sí, Góngora, el gran colorista, pero también el poeta de los blancos, los negros y los grises, el poeta que oía el paso del instante y de las horas.⁵

No es extraño entonces que, en *El arco y la lira*, Paz maneje la idea de que es más fácil traducir un poema a su equivalente arquitectónico que a un código poético lejano en el tiempo. De igual modo, insiste en el influjo determinante que ejerce la poesía verbal en la pintura:

El antecedente directo de Duchamp —dice— no está en la pintura sino en la poesía: Mallarmé. La obra gemela del Gran Vidrio es *Un coup de dés*. No es extraño: [...] casi siempre la pintura se adelanta y prefigura las formas que adoptarán más tarde las otras artes.⁶

⁴ “Poesía y poema”, en *El arco y la lira*, FCE, México, 1981, p. 18. Ashton observa que la singularidad de Paz, como crítico de arte, consiste en que para él todas las manifestaciones artísticas “fluyen de una fuente común. Lo que él llama ‘el instante poético’ se da en todas las artes, y Paz siempre lo ha encontrado en la pintura, la escultura y la arquitectura”. Dore Ashton, “A los cuatro vientos”, en *Vuelta*, núm. 161, 1990, p. 7. Ya en 1951, en un artículo titulado, sintomáticamente, “El poeta Buñuel”, Paz aseveraba: “La aparición de *La edad de oro* y *El perro Andalúz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen filmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran.” En *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 183.

⁵ “Tamayo en la pintura mexicana”, en *Las peras del olmo*, p. 206. Ya Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna*, y a propósito de un cuento de Poe, había dicho: “¿Recuerdan ustedes un cuadro (en verdad, ¡es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época y que lleva por título *El hombre de la multitud*?”

⁶ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ediciones Era, México, 1990, pp. 90 y 91.

No ha sido Paz, claro está, el primer poeta en abordar el tema de la plástica en su obra poética y crítica; se podrían citar varios antecedentes ilustres, desde el propio Baudelaire hasta Breton. En México, los precursores más notables fueron quizá Tablada y Villaurrutia.⁷

Uno no puede dejar de preguntarse por qué Paz no establece con el mundo de la música una relación semejante, aunque tiene poemas como “Carta de creencia”, último del libro *Árbol adentro*, estructurado en forma de cantata. En su obra, tanto ensayística como poética, escasean las alusiones musicales; son ínfimas, comparadas con las pictóricas. La razón pudiera hallarse en la naturaleza misma de dichas artes: la música, como la poesía, es esencialmente temporal, y la poesía, como sabemos, es sobre todo *lirica* y no puede ser percibida sino en un determinado transcurrir del tiempo. La pintura, en cambio, se mueve en el espacio; en principio, el tiempo le es ajeno. Así, poesía y pintura parecen existir en dominios excluyentes. Y en eso, precisamente, consiste el reto: en tratar de conciliar los opuestos.⁸ No hay que perder de vista, sin embargo, que la fascinación que ejerce la pintura sobre Paz se debe también a razones estructurales: la posibilidad de recreación entre lenguajes que manejan códigos diferentes y en la que no existe, por tanto, el peligro de la redundancia. Otra razón decisiva es el peso que tiene la imagen en nuestro mundo. En Paz se produce, por decirlo así, una *temporalización* del espacio, lo que le permite expresar, desde la poesía, elementos que antes parecían ser del dominio casi exclusivo de la pintura y demás artes plásticas y monumentales. Claro que el espacio, sin esa acción del tiempo, no podría “dinamizarse”. O dicho de otro modo: la pintura necesita de la poesía para despojarse de su camisa de fuerza. Aunque ha habido intentos reales por temporalizar el espacio del cuadro⁹ (como los ha habido de la poesía por apropiarse de las posibilidades espaciales), quizá sea el trabajo conjunto entre un poeta y un pintor lo que más se acerque al ideal de expresión espacio-temporal: ambos dicen lo mismo desde dominios diferentes, pero que se entrelazan.

El trabajo de Paz con el espacio y los elementos pictóricos está presente en casi todos sus grandes poemas, desde “Himno entre ruinas” hasta “Piedra de sol”, desde “Blanco” hasta “Pasado en claro”, pasando por sus *Topoemas*. Incluso en *Árbol adentro* puede hallarse un poema como “1930: vistas fijas”, estructurado

⁷ Véase, sobre el tema, Octavio Paz, “Repaso en forma de preámbulo”, prólogo a *Los privilegios de la vista. Arte de México*, t. 3 de *México en la obra de Octavio Paz*, ed. Octavio Paz, FCE, México, 1987, pp. 12 y 13. En cuanto al surrealismo, recuérdese que Breton reflexionó más de una vez sobre la pintura en general y sobre algunos pintores en particular. Son conocidos, por ejemplo, sus ensayos sobre Frida, Tamayo y Matta. Para un acercamiento a esta faceta de Breton y, en general, al tema que nos ocupa, véase el ensayo de Paz “Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)”, en *Vuelta*, núm. 182, 1992, pp. 12-14.

⁸ “Las obvisones de Alberto Gironella”, en *Los privilegios de la vista*, p. 439.

⁹ Véase el ejemplar análisis que hace Paz de Duchamp en *Apariencia desnuda*, p. 20.

—como anuncia su título— por una serie de imágenes congeladas, perceptibles por la vista más que por el oído.¹⁰ A propósito del tema de los pintores, ya Paz le había dedicado la sección del libro *Vuelta* titulada Confluencias. Fue precisamente bajo ese signo, el de la confluencia, que Paz llegó al tema de la pintura en su obra poética.¹¹ Ashton opina que en estos casos lo que suele hacer Paz es “trazar el proceso homólogo de los modos de ver del poeta y los modos de ver del pintor. O los modos de ser del poeta y del pintor. O el modo en que los materiales del poeta o del pintor dejan salir sus formas”.¹²

Es decir, el desafío consiste en ponerse, con respecto a la poesía, en la misma relación que el pintor con el lienzo. No se trata entonces sólo de mirar un cuadro y “traducir” en versos lo que se ve; se trata más bien de lograr entender lo que “dice” el pintor e intentar expresarlo en otro lenguaje o (tal vez) decir algo equivalente, aunque disímil. En suma, no descifrar el cuadro sino repintarlo con palabras.¹³ De ningún modo Paz “se empeña en *decir* lo que, de una vez por todas, *se dijo*, con otro vocabulario y otra sintaxis, sobre un pedazo de tela pintada. Penetra hasta el interior de la obra, se une al flujo vital que presidió el nacimiento de esas imágenes”.¹⁴

Se trata de simples variantes de la propuesta hecha por Baudelaire a propósito del salón de 1846: “Si un cuadro bello es la naturaleza reflejada por un artista, la mejor crítica será ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y flexible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía.”¹⁵ Nadie mejor que Paz ha señalado lo específico de cada lenguaje y las posibilidades que la relación entre ambos ofrecen a la poesía y a la ensayística:

El lenguaje de la pintura, como todo lenguaje artístico, es irreductible. Lo que nos dice un cuadro está a la vista: son formas y colores. Pero hay algo más: la pregunta que nos hace, la visión

que nos impone, el secreto que nos revela o el puente que nos tiende para que penetremos en esta o aquella realidad. O sea lo que, con cierta vaguedad, llaman el significado. Sólo que el sentido de una pintura no se puede reducir ni a palabras ni a 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. Para dialogar con nosotros no necesitan de intérpretes: basta con verlos [...] Así, pues, la misión del crítico no consiste tanto en explicar una obra como en acercarla al espectador: limpiar nuestra vista y espíritu de telarañas, colocar el cuadro bajo una luz más favorable. En suma, poner a uno y otro frente a frente: invitar a la contemplación, provocar el encuentro silencioso. Todo lo demás —lo que suscita en nosotros el cuadro— no pertenece al dominio de la crítica propiamente dicha sino al de la recreación artística.¹⁶

2

En la sección Visto y dicho del poemario *Árbol adentro*,¹⁷ se percibe de inmediato el trabajo con elementos visuales: la explosión de color en “Fábula de Joan Miró”, la recurrencia a la luz en “La vista, el tacto”, la apropiación de objetos, paisajes y espacios en “Un viento llamado Bob Rauschenberg”, la espacialidad vital de “Central Park”, etcétera. En “Cuatro chopos”, el poema dedicado al cuadro homónimo de Monet, el poeta se ve imbuido del espíritu impresionista del pintor. Suele decirse que la poesía de Paz intenta, como la obra de los impresionistas, alcanzar la fijación del instante, de ese instante que por serlo supone una imagen fluida e inmóvil a la vez, irrepetible, que no se volverá a producir en el inexorable transcurso del tiempo.¹⁸ Eso explica la utilización del oximoron como forma de aprehender la esencia del instante: “interminablemente ondulan / interminablemente inmóviles”, “vaivén inmóvil”, “una fijeza que se precipita”. Esos sencillos versos nos ayudan a entender en buena medida cuál es la esencia de todo un movimiento pictórico, pero, por supuesto, no nos explican el impresionismo, ni siquiera una de sus obras, sino que aprovechan elementos de ambos para configurar un discurso paralelo.

Atengámonos a uno de los poemas más breves de la sección: “La Dulcinea de Marcel Duchamp”. Sorprende, en primer lugar, que siendo Duchamp el artista más estudiado por Paz, se le dedique un poema tan pequeño, cuando en la obra del poeta, e incluso en esta sección específica, abundan los poemas extensos. En segundo lugar, parece incongruente que habiendo sido Duchamp uno de los artistas que más radicalmente han revolucionado el arte de nuestro siglo, el poema de Paz sea un soneto respetuoso de la estructura tradicional (en ese sentido,

¹⁰ En Paz, esta transferencia sinestésica es absolutamente consciente. En su crítica al más célebre cuadro de Edvard Munch, dice: “oímos *El grito* no con los oídos sino con los ojos y con el alma”. *Apud* Dore Ashton, “A los cuatro vientos”, p. 11. Pero Paz es aún más explícito cuando afirma que “entre la palabra y la imagen visual, entre los oídos y los ojos, hay un continuo ir y venir. Al oír las palabras del poeta vemos, súbita aparición, la imagen evocada, la vemos con la mente, con el ojo interior. Y del mismo modo: al ver las formas y los colores del cuadro, los oímos como si fuesen palabras dichas en una lengua desconocida pero que en ese instante, no sabemos cómo, comprendemos”. “Las obvisiones de Albergo Gironella”, en *Los privilegios de la vista*, p. 437.

¹¹ Véase “Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Manuel Ulacia”, en *Vuelta*, núm. 155, 1989, p. 16.

¹² Dore Ashton, “A los cuatro vientos”, p. 12.

¹³ Aludiendo a un ensayo de Cardoza y Aragón sobre Gunther Gerzso, Paz afirma que “es el texto de un poeta que *oye* con los ojos y el tacto el lenguaje de un pintor”. Es curioso: las virtudes que Paz le adjudica al ensayo de Cardoza y Aragón coinciden con las que atribuimos a la poesía. Octavio Paz, “Gerzso: la centella glacial”, en *Los privilegios de la vista*, p. 415.

¹⁴ Claude Esteban, “El culto a las imágenes”, en *Vuelta*, núm. 161, 1990, parte central.

¹⁵ *Apud* Claude Esteban.

¹⁶ Octavio Paz, “Una exposición de Juan Soriano”, en *Los privilegios de la vista*, p. 420.

¹⁷ Sobre la génesis de los poemas, véase la nota del autor (Seix Barral, 1987, p. 194).

¹⁸ Cfr. Murillo González, *Polaridad-unidad...*, p. 142.

lo más osado es la rima del último verso: ABBA ABBA CDC DCC). Es curioso, además, que en la selección que hizo Paz de su poesía, apenas dos años después de la aparición de *Árbol adentro*,¹⁹ éste sea, junto con "Paraje" el único poema excluido de Visto y dicho. En una nota al poema, aparecida en la primera edición, el autor cuenta:

En 1911 Marcel Duchamp vio una joven en una calle de Neuilly. No le dirigió la palabra, pero su imagen fue el modelo de un cuadro que llamó *Retrato o Dulcinea*. La joven está representada cinco veces, desde ángulos diferentes; en cada uno de ellos aparece más desvestida, hasta la total desnudez. Un surtidor que se divide en cinco chorros. Ni exactamente cubista ni futurista —aunque Duchamp se propuso, como los pintores de esas tendencias, expresar simultáneamente distintos aspectos y momentos de un objeto— este cuadro prefigura a *La novia desnudada por sus solteros, aún...* El retrato de esa Dulcinea, imaginaria como la de Don Quijote, es el momento inicial de la larga *anamorfosis* que es toda la obra de Duchamp: de una muchacha desnuda (la Aparición) a la Idea (la Apariencia: la forma) a la muchacha otra vez (la Presencia).²⁰

O sea, Paz ha reconocido en un cuadro lo que para él es la poética de Duchamp: la *anamorfosis*, Aparición, Apariencia, Presencia. El poema se estructura de modo similar. Comienza con una parodia del diálogo entre Babiéca y Rocinante en el preámbulo del *Quijote*. Aquí el epígrafe dice: "—Metafísica estáis. / —Hago striptease", en una clara alusión al desnudamiento de la Dulcinea de Duchamp. En la primera estrofa, la pintura aparece como generadora de una realidad material a partir de lo intangible. Por obra y gracia suya, el lienzo se transforma en "pardo llano", y del torbellino de "polvo castellano" surge la figura de Dulcinea. La pintura, como el poema, parte del espacio en blanco para crear una realidad autónoma. La segunda estrofa nos remite a un referente que es esa transeúnte parisina cuya figura geometrizada se multiplica por cinco mientras se desnuda. A partir de entonces la imagen disgregada va apartando a la mujer de su modelo. Víctima de una (otra) paradoja, ella, "mientras más se desviste, más se niega", lo que obviamente nos remite al epígrafe del texto. La paradoja se explica porque el progresivo acercamiento a la desnudez es también un alejamiento progresivo del referente, que va pasando así a un segundo plano. La negación significa negación de un modelo, de un ente material. La última estrofa resume el proceso (que es ahora mental) y encierra una paradoja aún mayor: "invisible en el cuadro, Dulcinea / perdura: fue mujer y ya es idea". Lo

perdurable es lo intangible: supone la disolución de la materia y la consagración definitiva de la idea. Si en la primera parte del proceso se trataba de "materializar" la idea, al final, por el contrario, la materia debe diluirse en esta última. Es entonces cuando el ciclo se cierra: se ha creado esa "presencia" típica de la *anamorfosis* de Duchamp. Como él, Paz cumple en el poema el rito Aparición, Apariencia, Presencia. El poeta construye su texto basándose en la misma estructura que el ensayista descubre en la obra del pintor.

Cuando el Museo Guggenheim de Nueva York organizó, en febrero de 1987, una exposición retrospectiva de Pierre Alechinsky, el catálogo iba precedido por un poema, "Central Park", y antes, por un "Argumento".²¹ Ambos textos, escritos por Paz, remiten al cuadro de aquél, también llamado *Central Park*. "Argumento" es, de por sí, un título elocuente: se trata,



en efecto, de un pequeño párrafo en que Paz nos "cuenta" el cuadro de Alechinsky. Lo sorprendente es que la descripción adquiere un carácter narrativo y, con él, movimiento. Este comienza en el artista ("Pierre Alechinsky mueve la cabeza y sin decir nada, pinta un rectángulo en el que encierra el Central Park de Nueva York") y se desplaza luego al cuadro mismo ("el rectángulo rodea al parque", "adentro, en cada palco, *pululan* bizarras criaturas", "en el interior del rectángulo, Central Park se ha convertido en una Cobra verde, negra y dorada"). Desde el punto de vista del "narrador" el cuadro se temporaliza; aquí las cosas no *están* suceden. Paradójicamente, el poema centra su primera parte no en el cuadro mismo, sino en la fotografía en la que el cuadro se basa.²² Eso explica la alusión a "plomi-

¹⁹ *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, ed. Octavio Paz, Seix Barral, Barcelona, 1989. Cabría preguntarse también por qué en la sección Visto y dicho Paz no incluyó, en lugar de ese poema, el titulado "Marcel Duchamp", escrito en julio de 1987 y aparecido en *Vuelta*, núms. 133-134, 1987-1988, p. 79.

²⁰ *Árbol adentro*, pp. 194 y 195. En *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Paz hace dos referencias a este cuadro (pp. 18 y 47).

²¹ Tanto uno como otro fueron publicados en *Vuelta*, núm. 124, 1987, pp. 12 y 13, y posteriormente en la edición de *Árbol adentro*, pp. 119 y 120, 195 y 196.

²² *V. Vuelta*, núm. 124, 1987, p. 12.

zos edificios” o “allá, donde la misma luz se vuelve duda”, elementos que no son visibles en el cuadro pero sí en la foto. La razón estriba en que si el cuadro está “temporalizado” por ese movimiento que comienza en el pintor y se traslada al lienzo, la foto es una “instantánea” en la que todo ha quedado detenido. Y si Paz intenta descubrir lo que hay de temporal en el cuadro, inversamente, trata de “espacializar” su propio poema. Por eso a un título como “Argumento”, que implica un *suceder*, opone el del propio cuadro, que implica una imagen fija, una fotografía. Pintura y poema —tiempo allá, espacio aquí— se acercan a un centro en que se contaminan recíprocamente. Por supuesto, no todo en el poema está detenido, pero obsérvese la preponderancia del verbo *haber*, que lejos de sugerir movimiento, sugiere estatismo. Además, la reiteración del verso “Don’t cross Central Park at night”, no sólo detiene el flujo narrativo, sino que evoca también la imagen de una prohibición ya establecida (la de avanzar), de un anuncio visual situado a la entrada del parque. La última estrofa rompe la monotonía de las anteriores y la repetición del verso citado, pero ya para entonces el lector está involucrado en el ámbito del cuadro (“Abre los ojos: ya estás adentro de ti mismo, / en un barco de monosílabos navegas / por el estanque-espejo y desembarcas / en el muelle de Cobra”), ámbito que, inmediatamente, nos remite al referente real (“es un taxi amarillo / que te lleva al país de las llamas / a través de Central Park en la noche”). De manera que aquí el brevísimo ensayo y el poema, en lugar de coincidir, se complementan. Si aquél adultera nuestra percepción convencional de la pintura, para acercarla al poema, éste violenta su fluir natural para acercarse al referente pictórico. En este caso el poema, lejos de describir, aprovecha el “Argumento” y sus propias potencialidades para “situarse” lo más cerca posible del propio Alechinsky.

“Fábula de Joan Miró”, el texto que abre la sección Visto y dicho, “merece destacarse no sólo por ser un poema de extraordinaria belleza [...] sino también porque nos enseña a mirar con los cinco sentidos”.²³ Y es que en Miró el mundo está naciendo y hay que aprenderlo todo nuevamente. No es de extrañar entonces que el poema se vea invadido por elementos primarios, figuras geométricas, disímiles criaturas, percepciones, colores... Todo está ubicado bajo el signo de la anarquía —o del desorden infantil— y una pregunta flota a lo largo del poema: ¿Por dónde anda Joan Miró? Las cosas esperan por él para alcanzar el orden; instaurador del cosmos, con él comienza una historia del mundo realizada a través del color, un mundo en el que “el sol no era sino el presentimiento del color amarillo”. Miró se apropia de ese mundo original y nos lo entrega bajo una nueva forma, reconstituido y caótico al mismo tiempo. Pero su labor parece no terminar; se reanuda una y otra vez ante la tela en blanco:

Miró trabaja como un jardinero

y con sus siete manos traza incansable —círculo y rabo, ¡oh!
[y ¡ah!—

la gran exclamación con que todos los días comienza el
[mundo.

Las propuestas del poema coinciden en gran medida con las que Paz maneja en su ensayo sobre Miró;²⁴ y de modo similar a lo que ocurría con el cuadro *Central Park*, aquí Paz espacializa lo que en Miró era tiempo. Esto conlleva una reincidencia en el tema de la fusión de poesía y pintura.

No es accidental [dice Paz en el citado ensayo] que a lo largo de toda su vida Miró haya escrito poemas. La poesía es un elemento que aparece en todas sus obras. En verdad, el conjunto de sus cuadros puede verse como un largo poema, a ratos fábula, otras cuento infantil, otras relato mítico y cosmológico y siempre como un libro de aventuras fantásticas en que lo cómico y lo cósmico se entrelazan. Poema no para ser leído sino visto; no hay que comprenderlo sino contemplarlo, asombrarse y reír con la risa universal de la creación [...] ¿Y qué nos cuenta ese poema? Nos cuenta la historia de un viaje. No en el espacio sino en el tiempo: el viaje del adulto que somos hacia el niño que fuimos [...] El viaje en busca de la mirada del primer día. Un viaje no hacia fuera sino hacia dentro de nosotros mismos.²⁵

Nuevamente, poema y ensayo se complementan. Trabajan, cada uno a su modo, sobre una idea común que los unifica, pero cuidándose bien de mantener sus respectivas especificidades.

La relación entre espacio y tiempo, poesía y ensayo, poesía y pintura, reaparece en un texto sobre Matta titulado “Vestíbulo”, que sirvió de “preámbulo al poema ‘La casa de la mirada’, compuesto para la exposición retrospectiva de Matta en el Centro Georges Pompidou (París, 1985)”.²⁶ Según Paz, lo que ha predominado en la obra de Matta durante los últimos cuarenta años ha sido “la pintura narrativa, la pintura que cuenta”. El párrafo final de “Vestíbulo” aborda lúcidamente algunos de los tópicos que he venido abordando. Comienza con una observación de Duchamp, fechada en 1946, donde éste afirma que el principal aporte de Matta a la pintura surrealista fue “el descubrimiento de regiones del espacio desconocidas hasta entonces” en la práctica artística. “Una vez más —comenta Paz a continuación— Duchamp dio en el blanco.” Y añade, en un fragmento revelador, que merece la cita *in extenso*:

El espacio de Matta es un espacio en movimiento, en continua bifurcación y recomposición. Espacio que fluye, plural. Espacio

²⁴ “Constelaciones: Breton y Miró”, en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 171-177.

²⁵ *Ibid.*, p. 176.

²⁶ *Árbol adentro*, p. 196. En esta edición, “Vestíbulo” se reproduce íntegramente, v. pp. 196-203.

²³ Anthony Stanton, “Árbol adentro de Octavio Paz”, en *Vuelta*, núm. 143, 1988, p. 33.

que posee las propiedades del tiempo: transcurrir y dividirse en unidades discretas sin jamás interrumpirse. La crítica ha señalado el carácter dinámico del espacio de Matta pero me parece que no ha advertido su profunda afinidad con el espacio de ciertos poetas modernos. Pienso, ante todo, en Apollinaire y en algunos de sus grandes poemas (*Zone* y *Le musicien de Saint-Merry*), en donde distintos espacios confluyen y se entretajan como una trama viva hecha de tiempo. Espacio temporalizado. La visión de Apollinaire ha sido recogida y transformada por varios poetas de lengua inglesa y un hispanoamericano. Algunos nos hemos aventurado por ese nuevo espacio que, vuelto tiempo, camina, gira, se disgrega y se reúne consigo mismo. Ésta es, sin duda, una de las razones que me atraen, afectiva y espiritualmente, a la aventura pictórica de Matta. Una afinidad que me ha hecho escribir, en lugar de un insuficiente estudio crítico sobre su obra, un poema: LA CASA DE LA MIRADA.²⁷

Vale la pena recalcar dos cosas: una, la importancia que Paz otorga —ya lo sabemos— a la relación pintura-poesía, espacio-tiempo, así como la simpatía que siente, por esa razón, hacia “la aventura pictórica de Matta”; y dos, el hecho de que esa afinidad lo haya obligado a escribir un poema “en lugar de un insuficiente estudio crítico sobre su obra”. Tal afirmación nos remite de nuevo a la función que cumplen en Paz poesía y ensayo. Pero atendamos al texto poético.

“La casa de la mirada” es el poema más extenso y el último de los que componen la sección Visto y dicho. Lo primero que salta a la vista en él es que, a la claridad de “Vestíbulo”, opone su “oscuridad” (oscuridad que, por cierto, caracteriza la pintura de Matta). Sin embargo, el poema retoma elementos que ya estaban en “Vestíbulo”. Por ejemplo, el verso “el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos”, nos remite, en el ensayo, al fragmento en que Paz declara que los instrumentos de Matta son “el ojo que hace, la mano que mira”.²⁸ De modo semejante, cuando dice en el poema que “pintar es buscar la rima secreta” no está sino retomando la idea de que los elementos que conforman la obra de Matta, “la revolución y el amor, los cataclismos sociales y las explosiones de la galaxia, son parte de la misma realidad y, en un sentido profundo, *riman*”. En este caso la “rima” crea un sistema de correspondencias afín con la visión del mundo. Sin embargo, las analogías entre “Vestíbulo” y “La casa de la mirada” no suelen ser tan evidentes. En el poema, con frecuencia, se trabajan ideas que conocemos pero que se ocultan tras la forma poética. Un verso como “los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá, el signo doble y uno, y”, nos impone una lectura a la que no estamos acostumbrados; el verso cierra con dos elementos visuales no legibles: es el espacio pictórico que pugna por invadir el poema; son dos signos que están ahí, los comprendemos, pero nos

sabemos incapaces de traducirlos en palabras. Casi al final, un verso oximorónico resume la relación espacio-temporal que él cree descubrir en la obra de Matta: “los espacios fluyen y se despeñan bajo la mirada del tiempo petrificado”. Creo que cuando Paz desdeña, en aras del poema, un “insuficiente estudio crítico”, no está apoyándose en el carácter totalizador de la poesía. A un ensayo, incluso el más enjundioso, siempre le quedarán cosas por decir; en un poema, en cambio, cabe “todo”. Poesía y pintura gozan del privilegio de la elocuencia. “La casa de la mirada” termina con el sintagma “pinta el poeta”; y ya no sabemos con qué elementos, palabras o colores, se expresan el poeta y el pintor. Tal es la identidad propuesta.

Tan difícil es trazar fronteras entre los géneros como establecer lo que cada uno propone. La división metodológica entre una poética verbal (es decir, encarnada en la palabra) y una poética visual (la que se revela desde un discurso aparentemente neutro sobre determinados elementos visuales), no es del todo certera. Tanto el ensayo como la poesía, aun cuando se circunscriban a un asunto (un cuadro, por ejemplo) no lo abordan desde ángulos iguales, no *ven* cosas idénticas. La diferencia no se reduce a los medios expresivos: decir en verso y con gran acopio de imágenes lo que otro dice en prosa con lenguaje menos metafórico, no basta para delimitar las fronteras. Paz sabe que el ensayo no debe detenerse a “explicar” un cuadro: debe acercarlo al espectador. La poesía, en cambio, ofrece la posibilidad de recrear, de “repintar” el lienzo. En cierto sentido, esto último es también una manera de acercar el cuadro al espectador, y aquello, una manera de recrearlo; pero en tales casos se trata de funciones secundarias y bastante veladas.

Si bien en Paz predomina el tratamiento espacial, no es raro encontrar poemas suyos en que lo temporal resulte ser dominante. No ocurre así en los de Visto y dicho, que subordinan de manera notoria el tiempo al espacio. Ya hemos aludido a la razón. Baste añadir que las diferencias entre una poética verbal y una poética visual obedecen aquí, paradójicamente, al hacho de que nacen de una idea común. En los poemas y ensayos citados se advierte el interés por hacer coincidir los dos extremos en algún punto. En el ejemplo de Duchamp la coincidencia se produce en términos de estructuras: el poema, implícitamente, se organiza a imagen y semejanza de la obra pictórica, tal como Paz la percibe. En los casos de Alechinsky y Miró, el texto ensayístico y el poético actúan en direcciones opuestas para hacer confluir al poema y al cuadro en un punto intermedio. En cuanto a Matta, el fragmento citado no necesita comentarios: es toda una declaración de principios. En resumen: la ambición de fusionar poesía y pintura, más que un proyecto, es casi un *programa* artístico. Lo que Paz admira en cierta pintura (la temporalización del espacio) y hace explícito en sus ensayos, intenta llevarlo a la práctica (en sentido inverso, naturalmente) dentro de su propia poesía. Su poética verbal y su poética visual avanzan en diferentes direcciones, pero hacia un centro común. Poesía, pintura y ensayo intercambian aquí sus cualidades para alcanzar un momento verdaderamente totalizador. ♦

²⁷ *Ibid.*, pp. 202 y 203.

²⁸ Esta relación sinestésica está presente también en “Fábula de Joan Miró”: “Miró era una mirada de siete manos.”