

PERSPECTIVAS FRENTE AL CUADRO POEMA: “EL POETA EN EL CAMPO” DE TEILLIER

Forma verbal y forma pictórica: especulación teórica/retórica

Podemos sostener que ya sólo el hecho de verbalizar, de “materializar” en letras, en signos lingüísticos, no de significar sino signar algo, sea un aspecto de esta, una forma, un objeto, etc., es dotar de acto y forma. Dicho de otro modo, escriturar es también plastificar en letras el objeto de lo poético. Parafraseando a Borges cuando en “El Golem” dicta el texto platónico y dice: “Y como afirma el griego en el *Crátilo*: ¿No estará la Rosa en la palabra rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo?”

La *aisthesis* pictórica en tanto lectura, sitúa y cita un problema de perspectivas: ¿Es el poeta quien está “frente” y mirando la pintura, es el poeta frente a la hoja en blanco y que transpone letras como colores de la pintura?, ¿Es lector quien realiza tanto la pintura como el poema? Y entonces, ¿Cuál es el límite o el desborde de su margen lector?

Opera aperta. La obra la concreta quien la posee o desea, la mira o lee. Cada vez se abre más, como cada detalle es otro texto al interior mismo de una obra, el detalle de la pintura que observa Juan Pablo Castell en *El Túnel* es la tonalidad-totalidad de la “parte” o inicio o fragmento de la pintura que lee/ve en el museo de la ciudad, ciudad que invisiblemente le está también viendo.

Digamos que la escritura poética en sí ya tiene un algo de pintura, las palabras seleccionadas por el poeta, in o conscientemente, de alguna manera revelan, se demuestran ante la *visión poética* al decir de O. Paz, el poema es una re-escrituración de la aparición del objeto. Escribir es dar forma, cada palabra toma y cobra forma en el poema.

La coloración de las vocales en Rimbaud es notable ejercicio a este respecto. Cada letra posee intrínsecamente una coloratura, tanto cromática como sónica, una altura fonética y una extensión en la gama de los colores, no es más que la convicción aunque absurda, alterada o “manipulada” de la relación que existe entre signo y significante. No obstante arbitraria culturalmente, aunque ingenua o escolástica, es la ilusión de una relación analógica entre dichos elementos en el *desideratum* de la poesía y en el arte. Aunque sea para revertir la posibilidad o aniquilarla, valga el ejemplo de Huidobro: “poetas no cantéis la rosa, sino hacerla crecer en el poema”. Aquí doble envío de anulación analó-

gica: por una parte, la apelación invita o demanda a la no realización del objeto en la obra, quizás reconociendo que al “cantar” la rosa en el texto puede o podría darse una reproductividad tanto en el sonido como en la forma de la palabra *rosa en la rosa*, y por doquier, impele al poeta a “hacer” la flor, a crear la rosa a través de la palabra casi como portadora de una verdad en sí, con autonomía y autarquía de la realidad.

Y el lector: ¿Cómo dialogan?, ¿Quién dialoga con quién? ¿Es el poeta con el pintor, es el poema con el cuadro, es Teillier con Chagall, es todo ello, o es el lector con nada más que un poema y un cuadro? ¿Veo primero o leo primero o qué veo y leo cuando estoy frente al doble texto “El poeta en el campo”? Soy un vos frente a un *out-otro*, un fuera de “mí” en *hic et nuc*.

Entonces surge el interrogativo sobre una posible poemática de la experiencia metaléptica en la cual los límites de lo ficcional ofrecidos por la pintura son desbordados por la experiencia concreta del poema en tanto palabra y verso, similitud de lo que se dice dicho y de lo que se hizo hecho.

¿Se interpretan? ¿Qué está interpretando el poema de Teillier en la pintura de Chagall? Si es por la vía de la interrogación, es la idea de indagación y lo es tanto que especula como espejo o espejismo del mismo en su efecto múltiple de abrir el campo de la significación. O en su afán de desbordar la pintura, de abrir la cromática hacia otro atardecer: “También podríamos estar tendidos / en el primer plano del cuadro”. El poema invita al lector a la vez que a mirar, entrar en él. Es decir, nos enteramos del cuadro a propósito de estarlo leyendo, a la vez que ingresando vía poema. Transcruzamos la vía metaléptica de in-vención a lo in-vitado, a ser “protagonistas del cuadro”. Quizás llamado también al deseo del poeta de que todos también seamos poetas o que el mundo sea transformado en poema o pintura y bisagra del mismo, una posibilidad efectiva de la apertura propuesta por Eco. La obra se extiende, la obra se hace, se rehace, incluso se deshace para hacerse en otra como en la posibilidad de un poema cuadro. Visión al infinito pero no a lo *trompe l'oeil*.

¿Es una intertextualidad? Si sólo así aconteciera no habría nada más allá afuera del pretexto y el texto. En primera mirada hay intertexto y es explícito, tanto en la titulación del texto-poema como en lo contenido en él. La pregunta o discusión al respecto sobre si un poema cuadro es poema cuadro antes o es una forma de intertextualidad queda así: el poema cuadro es una intertextualidad. Si las posibilidades de una obra

quedaran en esa apreciación, la reducción sería tan reducida analógicamente a la frase que acabamos de afirmar.

En el análisis de los poemas cuadros también vamos más allá de una cuestión genérica, puesto que en la actualidad, la delimitación, la parcelación o catalogación, sea descriptiva o por otros criterios, peligra de innecesariamente restrictiva, quedando limitadas y sólo restringiendo la naturaleza desbordante de las obras. Actualmente y quizás desde la época de la reproducibilidad del arte, las obras ya son transgenéticas/transgenéricas: o están en vías de transdisolución como colisión de galaxias en cromática hiperactiva.

Ready-made del arte, no reciclaje del mismo, sino reinvenCIÓN, reinventiva de la renacentista *Gioconda* de Da Vinci a la transgenerada *Gioconda mostachada* por Duchamp, de las latas desecharadas por el consumismo de la sociedad moderna a las latas como objetos de contemplación: la sociedad moderna se autocontempla re-hecha en la composición, como el poema de Óscar Hahn cuando el sujeto se mira en la pantalla apagada del televisor transformado en un cuadro-plástico publicitario:

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell
frente al televisor apagado
la pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca
Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada a nadie.

La obra de arte como precondición actual y exigencia para ser tratada como tal: ser abierta. Zurita extiende la escritura impresa para improvisar con aviones plumas o modernos ángeles, pájaros de fierro en el cielo de Nueva York, o en la superficie del desierto de Atacama extendido como papel o soporte nativo del olvido y la supresión natural del tiempo borrando la escritura. Juan Luis Martínez ruptura con *La nueva novela*, abre posibilidades. El poema cuadro está también allí.

El texto de Teillier se inscribe ahí, en esos campos minados de mineral nutricio y valeroso arte. Si sólo es intertextualidad: sería tan simple como poder encontrar los vínculos referenciales de identificación entre las obras. Los títulos, por ejemplo.

Los antecedentes del poema cuadro remiten la investigación a los estudios de género o tipologías poemáticas. Concepto de *Bildgedichte* o

transcripción de una obra pictórica en obra lírica (Hoefer, 1994). Bajo una mirada elemental, el poema cuadro es un trasvase de lo visual a lo escritural. Sin embargo, las letras también son grafía, una traza significativa, también experiencia visual. Entonces no se trata sólo de una simple labor de “transcripción”, sino que va más allá de los lugares transparentes y ámbitos de lo abordable desde la experiencia visual. El problema es si efectivamente se trata de una reinvención, de una interpretación o de una recreación en letras u otra alternativa, incluso trabajo de fe.

Lectura/análisis del poema

EL POETA EN EL CAMPO

(Pintura de Marc Chagall)

También podríamos estar tendidos
en el primer plano del cuadro
con la chaqueta manchada de pasto
y de nuestro sueño
quizás surgirían
un caballo indiferente
una vaca de lento rumiar
una choza de techo de paja
Pero
el asunto
es que las sueñen con nosotros,
y al final no se sepa
si somos nosotros quienes soñamos con el poeta
que sueña este paisaje,
o es el paisaje quien sueña con nosotros
y el poeta y el pintor.

Considerando lo sostenido por Hoefer (1994), nos centramos en algunos de los aspectos y funciones arriba mencionados. El primer problema es sobre la cuestión genérica y teórica: ¿Cómo determinar si estamos frente a un poema cuadro? Se torna problemático este punto al tener que recortar y justificar de alguna forma qué es lo que hace de un texto un poema cuadro. Entonces podemos afirmar que no es sólo una relación de envíos intertextuales entre sistemas de distinta codificación

para justificarlo, pues en el caso de otros textos creemos que no es sólo la intertextualidad.

De esa manera el texto de la Peri Rossi *La nave de los locos* sería una novela-cuadro o que cada poema que sostenga una relación a la pintura son poemas cuadro. Podría correr riesgo de generalización espontánea. En la poesía chilena existen casos de poemas que dialogan intertextualmente con pretextos pictóricos (E. Lihn, G. Rojas, G. Millán, etc.), que sin embargo, no contendrían las componentes que delimitan la tipología al poema-cuadro. La relación de intertextualidad no facultaría para fijar que un texto determinado se trate de un poema cuadro. Podemos mencionar también como caso discutible el poema de Teresa Wilms Montt “Londres 1926”. El texto, en su totalidad, es un poema “estándar”, sin embargo, al interior del poema mismo, él o la hablante observa y a la vez, realiza la poetización de una pintura, describe ecfrástica y prosopográficamente un cuadro, en la mirada de Sergio Vergara (2007), un poema pictórico y cubista. Diríamos que podría haber un poema cuadro cubista al interior del mismo poema que no es poema cuadro.

El poema de Teillier, siguiendo los sistemas de referencia (título, anotaciones, contenido, etc.), cumple con las características tipológicas de poema cuadro. Efectivamente hay un ámbito de acotación y de motivo poético a la pintura del artista ruso. No hay al parecer otra posibilidad: se trata de la poetización o concreción literaria del cuadro de Chagall. Las descripciones, la materia textual que manifiesta el texto, en términos objetuales o de elementos y componentes referenciales de la tela están y “aparecen” en el poema: coinciden materia textual y lírica, materia pictórica y plástica.

Mencionamos también la posible demostración de versatilidad del poeta y su acervo cultural, sus gustos y filiaciones con las otras artes. En el caso específico de Teillier, es sabido que el pintor ruso está dentro de su sistema de referencias y era uno de sus plásticos predilectos, a saber, por la poética pictórica de Chagall; los temas y motivos del campo, el amor, la bebida, la patria perdida, el ocio y el tiempo fugado pero que en el ejercicio artístico, nos hace recobrar en una atmósfera diluida, en una especie de revisión en sepia y en cámara lenta. Una visión nostálgica, en la que el pasado no se muestra en blanco y negro estático, sino con toda la claridad difusa que el sepia ofrece, quizás como la encarnación cromática del óxido invisible del tiempo, como el color que anuncia la majestuosidad de las ruinas temporales en la memoria.

Extendiendo aún más las posibles funciones que pudiera tener un poema cuadro, también podemos decir que efectivamente se trata de una especie de apunte crítico o como dice Hoeftler, una reflexión extra-académica. En tal sentido, la segunda estrofa del texto podría perfectamente funcionar en estos términos: “Pero /el asunto / es que las sueñen con nosotros” (...) Los versos revelan que el sujeto poético o bien le “reclama” a la pintura o nos impele, en tanto lectores, a que invirtamos la idea que ofrece la pintura. Como intento de traducción, interpretación, de crítica, etc.

Si nos detenemos en el sistema de referencias, el título del texto es efectivamente el título del cuadro. ¿Qué se espera de esto? Una especie de reproducción del mismo, una re-versión de éste, un intertexto, aunque no lo estimamos así, debido a su agotamiento rápido, en tanto apertura de sentidos de la obra en la otra obra. Observamos que hay una notación subtítulo: “Pintura de Marc Chagall”, podemos deducir de esto lo siguiente: aclaración, homenaje, envío inmediato del lector al pre-texto pictórico, etc. En ese sentido cabe la pregunta: ¿La referencia hasta dónde alcanza? ¿Cuáles son sus alcances? Solidariza Teillier con el lector al hacer patente el origen del nombre de su texto o a la inversa: ¿Implica que la lectura del texto no está completa sin la mirada del cuadro? A estas preguntas, necesaria revisión y complemento nutritivo suministra la perspectiva pionera abierta por Nordenflycht (1984).

Respecto de los aspectos formales: estrofa, versos, etc., visualmente, y a primeras vistas, el texto se constituye de dos partes, dos estrofas. Como la misma dualidad de la composición “Poema-Cuadro”. Pensamos que el texto se nos abre en dos versiones del cuadro de Chagall, la primera estrofa entablaría el diálogo de referencia con la pintura en sí, pues describe la situación pictórica.

El poeta tendido en el primer plano a un costado, continuando el recorrido prosopográfico, sin embargo, aparecen, se identifican, existen, a modo de traza versicular, algunas intervenciones en el cuadro como pintura y en el texto como interrupción de la pieza pictórica: ya el primer verso es una apertura del cuadro, incluyendo tanto al sujeto poético del texto como también al lector, en una especie de invitación-apelación o transposición temporal metaléptica donde el cuadro se abre en tres dimensiones de posibles recepciones: la experiencia visual del sujeto textual, el sujeto tema de la pintura y el posible lector: “también nosotros podríamos estar tendidos...”

Luego, el hablante lírico continua con actitud enunciativa y prosopográfica, recorriendo visual y ficcionalmente la tela, ya inmerso en el

interior de la ficción pictórica: “con la chaqueta manchada de pasto”, y otra vez la intervención apelativa o “salida del marco” pictórico, otra vez apelando al lector “y de nuestro sueño quizás surgirían...” Describe un caballo, indiferente, una vaca de lento rumiar, una choza de techo de paja. Hasta aquí vemos cabal descripción de los elementos figurativos que aparecen en el cuadro.

Se abre la segunda estrofa, la que sugerimos a modo de bisagra o de espejismo con el cuadro. No es casual que ambas estrofas presentan casi una similitud en el conteo versicular: el primero tiene ocho versos, el segundo nueve, el noveno remata con la alusión al poeta o al pintor, fusionando las dos actividades artísticas.

La segunda parte del texto funciona como una especie de reflexión metatextual, puesto que aquí ya no hay referencias explícitas a nivel de texturas de la escena pictórica. Ahí comenzaría el diálogo del poeta con el cuadro que invierte la propuesta del cuadro de Chagall: “pero el asunto es que las cosas sueñen con nosotros”

El cuadro abierto posee al espectador, el cuadro descubierto por la mirada del lector y el poema, como un espejo que se abre hacia adentro como la fotografía y su efecto centrífugo que no exterioriza lo que muestra, sino que absorbe al que mira, lo atrae hacia su gravitación, hacia la trama tras la fotografía, hacia lo que no está en la imagen misma propuesta. Ya no hay lector en el poema cuadro, hay persona a personaje inmerso en la textura cromática, en el intersticio versal tratándose del poema. Es tanta la atracción que el poema contiene que en el ejercicio de su experiencia anula toda posible mirada objetiva. La conformación y suma de los dos códigos, tanto el poético escritural como el pictórico cromático, provocan la multiplicación de sentidos que rebasan o desbordan los límites y marcos de lo que estrictamente en otros análisis se reduciría a una lectura y ejercicio de intertextualidad.

En el poema cuadro se advierte la apertura como ámbito simbólico, quedan abolidos los márgenes y es el lector/visor quien determina la relación que se establece entre uno y otro, entre texto y pre-texto, entre poeta y pintor y lector-visor.

Oclusión/apertura

La materia pictórica es abierta al receptor en una especie de metalepsis o intromisión tanto del sujeto textual como del lector que actualiza a la vez ambas obras: la pintura por un lado y por otro el poema. Al final de la lectura, estaríamos frente a otra obra, una obra dejada a puerta semi abierta. El sujeto poético invita a sumergirse tanto en la

pintura como en el poema: al final no se sabe si nosotros soñamos con el poeta o el poeta es el que sueña con el paisaje. El sujeto poético del texto de Teillier abre la textura pictórica a través de otra obra: poema cuadro introduciendo al lector en el tema, en la tela de Chagall.

(Vista Hermosa, 2007)