

Ícaros de P. Bruehel, Baudelaire y Pizarnik.

BLARDUNI, Estela / UBA - UNLP IDIHCS/CONICET eblarduni@gmail.com

Eje: Literatura Comparada

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: PINTURA -COMPARAR - POESIA

> Resumen

Desde los fundamentos teóricos de la Literatura Comparada (Pierre Brunel, Gerard Genette, Claudio Guillén, Edward Saïd), analizo relaciones de semejanza y diferencia surgidas de la aproximación de la obra pictórica de Pieter Brueghel, especialmente “La caída de Ícaro” y “Juegos de niños”, y la obra poética de Charles Baudelaire y Alejandra Pizarnik.

Ambos poetas admiraron la obra del pintor: Baudelaire le dedicó un estudio en su *Critique Artistique* y Pizarnik escribió la prosa titulada “Juego tabú”, inicialmente planteada como ekphrasis de un fragmento de “Juegos de niños” del pintor holandés.

La sensación de misterio y extrañeza presente en la estética barroca de Brueghel mediante el ensueño, la alucinación y la combinación de formas fortuitas y heteróclitas, reaparece transformada en Baudelaire y su concepción del poeta y la modernidad, en la tensión disonante del *homo duplex* en busca del ideal; se prolonga en Pizarnik, a partir de una poética que al conjugar la escritura con la muerte, se concreta en el vértigo de la atracción hacia el abismo de la melancolía.

> Ponencia

En el Libro VIII (v.182-235) de la *Metamorfosis*, Ovidio refiere la legendaria historia de Dédalo, arquitecto del laberinto de Creta, prisión del Minotauro. También menciona el invento de las alas para que él y su hijo Ícaro pudieran regresar por aire hacia Grecia, evitando la tierra y el mar, dominios de Minos quien les impedía el pasaje. Ovidio describe además un pescador con su caña, un pastor apoyado en su cayado y un labrador con su arado, testigos sorprendidos del vuelo

prodigioso. El desenlace de la fábula es conocido por todos: la imprudencia y audacia de Ícaro lo llevan a acercarse al sol que derrite la cera que sostenía el plumaje de las alas, de modo que sin ellas, se precipita y muere en las aguas.

La caída de Ícaro del Museo real de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas, es un cuadro atribuido a Pieter Brueghel el viejo, o una copia del original realizada por su hijo, Pieter el joven, que data aproximadamente del año 1558, según concluyen los estudios más recientes de los expertos.

Lo que llama la atención en la interpretación del tema mitológico en el cuadro de Brueghel es que, a pesar del título, la imagen de Ícaro queda reducida a una expresión mínima en la parte derecha inferior, donde se perciben las piernas de un hombre caído en el mar, rodeado de plumas.

Como heredero directo de los miniaturistas flamencos del siglo XV, Brueghel recibió de Jeronimus Bosco el arte del detalle, que en esta tela es interpretado por Georges Didi-Huberman a partir de las plumas esparcidas, “discreta lluvia sedosa más lenta que el cuerpo, designando a la mirada la zona de la caída”, “atributo iconográfico necesario para la representación pictórica de la escena mitológica.”, las únicas indicadoras de la significación “Ícaro”. Aunque también aclara que el detalle no es “una entidad semiótica estable”, sino que presenta “una pluralidad de funciones” mediante una serie de acentos blancos de pintura que también pueden significar espuma y que desacreditan una significación unívoca en el vértigo figural que se plantea a partir de un extravagante hundimiento del espacio pictórico.

Por otra parte, en la tela de Brueghel reaparecen los otros tres personajes mencionados por Ovidio: el labrador en primer plano con su llamativa camisa de color rojo, el pastor y el pescador; pero se invierte la función que aquel les atribuía al subrayarse irónicamente su indiferencia: parecen demasiado ensimismados en sus menesteres sin tener tiempo para prestar atención al desenlace de la aventura de un soñador. La estructura misma del cuadro en el que predominan las líneas en diagonal, dibuja una tensión dinámica entre dos zonas opuestas que sugieren la

separación entre sueño y realidad: en la parte superior la profundidad de un espacio idílico, iluminado por la claridad de un sol naciente que se extiende desde el mar hasta la lejanía de un puerto y las montañas; más próximos y al sesgo, el aquí y el ahora en que están envueltos los personajes de la historia.

Las relaciones entre literatura y pintura fueron señaladas desde la Antigüedad por Simónides de Ceos (SV AC.): “La poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda”, y más tarde por Horacio (SI a C.) en la famosa frase del *Arte Poética ut pictura poesis*, (como la pintura así es la poesía) definiciones que señalaba la identificación entre ambas artes ligadas al principio aristotélico de la mimesis. En 1766 Lessing en *Laoconte* señala la primera objeción, de índole técnica, afirmando la temporalidad de la poesía y el carácter espacial de la pintura. De todos modos, la analogía entre ambas artes se manifestó intensamente en el Renacimiento, el Barroco, la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Charles Baudelaire, influido fundamentalmente por las doctrinas místicas de Swedenborg, aunque también por Lavateur, Hoffmann, Joseph de Maistre, Hugo, Balzac y Nerval entre otros, enunció en el soneto “Correspondances” , de *Les fleurs du mal*, no sólo las analogías entre los sentidos que se expresan mediante las sinestesias, (Les parfums, les couleurs et les sons se répondent) sino también entre lo invisible y lo visible o entre el mundo del espíritu y el sensible, entre el micocosmos y el macrocosmos.

De este modo, al plantear el carácter universal de las correspondencias abrió las puertas no sólo a las relaciones analógicas entre literatura y pintura, sino entre todas las artes; así con respecto a la música, en un artículo publicado en 1861, a propósito del estreno de Richard Wagner en Paris (1208/1244), menciona sus coincidencias con la descripción y los términos, que denomina traducciones, con que Berlioz y luego Franz Litz se habían referido al prelude de Lohengrin, para concluir “lo que sería verdaderamente sorprendente, es que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar la idea de una melodía, y que el sonido y el color fueran impropios

para traducir ideas, ya que las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día que Dios creó el mundo como una compleja e indivisible totalidad.” (1213)

“Les plaintes d’un Icare” (Baudelaire, Charles: 173), “Lamentaciones de un Ícaro”, agregado póstumamente a *Les fleurs du mal*, fue publicado por Baudelaire junto a otras piezas inéditas en 1866 en el “Parnaso contemporáneo” y no puede dejar de asociarse a su experiencia vital: además de encontrarse enfermo y en la miseria, ya ha padecido la incompreensión de sus contemporáneos y la censura de la justicia en la figura del fiscal Pinard, quien había prohibido varias piezas del poemario.

No sabemos si el poeta pudo inspirarse en la pintura de Brueghel referida al tema, o en otras, como los cuadros de Rubens aludiendo a las caídas de Ícaro y Phaeton. De hecho, tanto por algunas Notas que aparecen en *Sur la Belgique* (Baudelaire, Ch.4034), como por el ensayo “Algunos caricaturistas extranjeros”, incluido en *Crítica de Arte* de 1857, donde se refería a Brueghel junto a Hogarth, Cruikshank, Goya y Pinelli, se revela su conocimiento e interés por el pintor flamenco.

Para referirse a él, usa uno de los apelativos, “le Drôle”, (“el Extraño”), con que se lo distinguía de sus hijos, y se concentra precisamente en la sensación de misterio y extrañeza presente en su estética mediante el ensueño, la alucinación y la combinación de formas fortuitas y heteróclitas, rasgos que en el siglo XX, desde los surrealistas, renovarían el interés por Brueghel. Baudelaire se detiene en dichas absurdidades de carácter onírico que aparecen en la mayoría de las telas con simbolismo político o sin él, y señala que “sus ocurrencias producen vértigo”¹, y que en ellas “se muestra todo el poder de la alucinación”, (Baudelaire, Charles: 1023) para concluir mencionando la existencia de cierto misterio que asocia a una “especie de gracia especial y satánica” (Baudelaire, Charles: 1024).

Precisamente, el tema de Ícaro le permite ilustrar a través de la creación poética su teoría del “homo duplex”, atraído simultáneamente por las fuerzas del ideal y de lo demoníaco, del

¹ Las traducciones me pertenecen.

ascenso y la caída. De este modo, el poema puede asociarse a otros que desde la tensión irresuelta entre *Spleen* e *Ideal* vertebran temáticamente las seis partes de *Les fleurs du mal*.

Compuesto en cuatro cuartetos, el poema plantea el tema de la frustración, la caída y la muerte, centrándose en la subjetividad de un Ícaro que sin nombrarlos, se identifica con otros personajes míticos también condenados por “la audacia de su aspiración a la belleza”. En la primera estrofa se alude al castigo recibido por Ixtión en su intento de seducir a Hera y al ardid de Zeus, quien crea una nube con formas femeninas para engañarlo: “Quant à moi, mes bras sont rompus/ Pour avoir étreint des nuées.” La referencia a Faetón y su pretensión de conducir el carro del sol, se sugiere en el segundo cuarteto: “mes yeux consumés ne voient/ Que de souvenirs de soleils.” La resolución clásica de las dos últimas estrofas se concentra en la tragedia de Ícaro en el vano intento de encontrar el fin y el centro del espacio para caer en el abismo. Su soledad y la indiferencia del resto de los mortales ante la magnitud de la desgracia, aparece en Baudelaire en los últimos versos que hacen referencia al mar donde cayó y que no llevará su nombre para recordarlo: “Je n’aurais pas l’honneur sublime/ De donner mon nom à l’abîme/ Qui me servira de tombeau.”

Como poeta de la profunda vastedad, en el léxico de Baudelaire, el abismo, ya aluda al vacío del mundo o a la interioridad de la conciencia, es el “espacio de éxtasis y de vértigo que constituye el lugar de su *espiritualidad*.” (Richard, Jean: 95) A semejanza de Poe, de quien señalaba que toda su obra tendía hacia lo Infinito, en Baudelaire siempre está presente lo innumerable, pero su imaginario, a diferencia del de su referente, dominado por aguas oscuras y pesadas, está regido por un tropismo solar, siempre en su fondo hay un sol luminoso, de modo que Ícaro asciende y cae bajo un sol que arde y que contempla como único testigo, un instante fugaz de plenitud.

En cuanto a Alejandra Pizarnik, su relación con la literatura francesa se refleja en una concepción de la creación poética y en la adopción de modelos inspiradores que la incluyen en la larga tradición iniciada por los “poetas malditos” que tanto admiró - Nerval, Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont – entre otros, y se continúa en el la adopción del surrealismo como postura vital y

estética que ensalza desde la libertad de la imaginación, una necesaria comunión entre vida y arte, como movimiento generador de un vasto tesoro cultural del que abrevó y contribuyó a acrecentar y difundir. En este sentido, cabe recordar no sólo sus estudios de pintura con el surrealista Battle Planas, su pertenencia al grupo de poetas liderado por Aldo Pellegrini en Buenos Aires y la amistad con figuras señeras del movimiento durante su estadía parisina (1960-1964), sino también sus penetrantes ensayos sobre Antonin Artaud, André Bréton, Lautréamont en relación con Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, Valentine Penrose y Henri Michaux.

Con respecto a Baudelaire, en su *Diario* aparecen algunas referencias al poeta, de quien se revela lectora no sólo de sus *Escritos íntimos*, (Pizarnik, 2014, p. 344) sino también de su poesía y de las interpretaciones de algunos críticos: así, a propósito de la melancolía o “infinita, inenarrable tristeza” del poeta, cita a Bataille y a Starobinski. (Pizarnik, 2014, p. 397).

También alude a ciertas composiciones del francés, entre las cuales podríamos incluir “Les Plaintes d’un Icare”, que denomina “poesías parábola”, en las que la “falta de *modernidad* consiste en la división del poema: *primera parte*, un ejemplo sacado de la mitología o de la naturaleza y luego la *segunda* que compara el estado anímico el dolor metafísico con ese ejemplo.”, aunque concluye: “Ello no impide que B. sea maravilloso.” (Pizarnik, 2014, p. 310/11).

A propósito de las relaciones entre poesía y pintura, en particular la de Brueghel, en un artículo dedicado a “El ojo” de Alberto Girri (Pizarnik, 2010, 218/222), la poeta retoma la frase de Simónides de Ceos, aunque sin mencionarlo, para elogiar un poema inspirado en el pintor: “Un viejo proverbio asegura que un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado. De acuerdo con ello, Girri hace hablar y pensar los cuadros de Brueghel en su poema – a mi juicio el más bello del libro- titulado “Ejercicios con Brueghel” (Pizarnik, 2014, p. 221).

Con referencia al pintor flamenco, también Pizarnik escribió un texto que aparece publicado en su *Prosa completa* con el título “Juego tabú”. (Pizarnik, 2010, p. 64/66) Una nota a pie de página aclara que el título primitivo, corregido a mano, había sido: “Texto acerca de un fragmento de *Juego*

de niños de Pieter Brueghel, el Viejo”.

En el inicio, todo parece indicar que el texto de Pizarnik se atiene a la ekphrasis tradicional: “Ante todo una mancha roja, de un rojo débil pero no sombrío y ni siquiera opaco. La mancha configura un sombrero colorado que se inserta en el color arena húmeda del suelo compuesto por tres tablas de madera.” (Pizarnik, 2014, p. 64) Más adelante se alude a que “el desconocido dueño del sombrero podría ser un niño que asomado a la ventana, está jugando con una máscara”, pero también se conjetura que podría ser de “otro niño” que “huyera del lugar a fin de no ver la escena de la ventana, recinto cuyo emblema es la conjunción de Eros y la muerte.” (Pizarnik, Alejandra, 2010: 64) A partir de esta afirmación, y a pesar de algunos embragues de carácter espacial que asegurarían la cohesión del conjunto descriptivo tradicional: “un primer plano” (Pizarnik, 2010, p. 64), “delante”, “al lado”, “no lejos”, (Pizarnik, 2010, p. 65) se advierte que el texto está centrado desde el inicio en el detalle ubicado tangencialmente, en el plano superior izquierdo del cuadro, “el otro y verdadero primer plano, o sea el interior visible por la ventana.” (Pizarnik, 2010, p. 64) Así, la omisión del referente en el título obedece al propósito de generar libremente una prosa que se aleja de la fidelidad mimética, focalizada en una mirada en la que priman la libertad, la fantasía y la libre asociación, intentos quizás de identificar esa mirada con la facultad que otorgaba Baudelaire al poeta de “comprender el lenguaje de las cosas mudas” o la cualidad del “vidente” de Rimbaud, o “el ojo salvaje”, en el sentido de la ingenuidad del primitivo que Breton postulaba en *Le surréalisme et la peinture*. Fuertemente modalizado, (“podría ser”, “tampoco es improbable”, “habría dejado”, “sería” (Pizarnik, 2010, p. 64), “parece querer” “Tal vez (Pizarnik, 2010, p. 66) el discurso crea una atmósfera de ambigüedad y extrañeza alrededor de “cuatro personajes infantiles en un recinto diminuto delimitado por un marco oscuro”.

Luego de dedicar un párrafo a la pareja del fondo, borrosa, “poco visible” que “se entrega a juegos eróticos” (Pizarnik, 2010, p. 64/65), el resto del texto, recorrido por la dialéctica de la luz y de la sombra, el adentro y el afuera, la transgresión y el ocultamiento, se concentra

mayoritariamente en la niña y el niño “delante de la alegre pareja”. A la par de que los signos de muerte se agolpan en la caracterización de ambos, cambia la focalización del discurso que antes provenía de un ojo que penetraba desde el exterior al interior, y ahora parte desde los niños hacia un más allá “de otro mundo”, de ausencia y nada. Así, “las vacías órbitas negras” de la máscara que aferra el niño “son el primer rasgo de muerte”, por ellas “todo entra y cae en la ausencia”, la niña “mira el afuera como lo miraría un animal” y su carita “se parece a la de una joven muerta”; también se subraya la quietud de ambos: “el gesto paroxístico del niño de la máscara aparece como esculpido; la misma inmovilidad hay en los ojos de muñeca de su vecina”.² El texto concluye con una conjetura: el niño “ha visto a sus compañeros y no los aprobó, y decidió por tanto, desaparecer y convertirse en el embozado, el velado, el larvado...una aterradora figura condenada a la soledad perpetua.”(Pizarnik, 2010, p. 66). Una vez más reaparece en Pizarnik, quien como un Ícaro poeta asoció vida, escritura y abismo, el tema de la infancia asediada por la soledad y con la carga traumática del erotismo y de la muerte.

La pintura ha sido un incentivo en el imaginario de ambos escritores que crearon un universo poético regido por sus leyes personales: el negro sol de la melancolía, la busca de perfección formal, las heridas de la vida, la obsesión por expresar lo desconocido, la nostalgia del paraíso perdido, el acecho de la locura, el erotismo, la atracción por el abismo y la muerte, son algunos de los tópicos que recorren sus obras y que, con un siglo de distancia, las aproximan.

› *Referencias bibliográficas*

Baudelaire, Ch. (1968).*Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris: Minuit.

Lessing, G.E, (1985).*Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y en la poesía*. Barcelona:Orbis.

² Esta última alusión no deja de evocar las escenas de muñecas de Hans Bellmer que tanto interesaron a los surrealistas.

Ovidi N. *Metamorphoseon.*(1962) L.VIII Cambridge: University Press.

Pizarnik, A. (2010).*Prosa Completa.* Buenos Aires: Lumen.

----- (2014)*Diarios.* Buenos Aires: Lumen.