

*Sobredose dun rostro: o poder dun retrato de Ingrid Bergman e as súas consecuencias*¹

Clara Vidal²

Escribimos porque tenemos que morir, porque la vida no basta

Manuel Álvarez Torneiro

Recibido: 27 de febreiro de 2018 / Aceptado: 15 de maio de 2018

Resumo. Este traballo trata sobre a lectura dun poema de Manuel Álvarez Torneiro tendo en conta o poder da imaxe e as consecuencias físicas e psíquicas que poden chegar a despertar nos receptores da obra de arte. Na análise do poema, téñense en conta tanto os recursos que se empregan nos versos como a situación que se pode imaxinar que está a pasar o “eu poético”, pois este non deixa de ser un exemplo de admirador artístico que se deixa alterar pola imaxe que ve, do mesmo xeito que podería facer o lector do poema. Neste sentido, trátase a representación artística en xeral que conmove o espectador, a creación de vida que se fai grazas á conmoción que se sofre e as consecuencias que veñen da man desa conmoción; sempre, todos estes aspectos, tendo como referencia o exemplo do poema obxecto de estudo, “Tardes de Ingrid Bergman”, escusa que se emprega para tratar estes temas.

Palabras chave: Síndrome de Stendhal; agalmatofilia; literatura galega; poesía galega; Manuel Álvarez Torneiro; poema “Tardes de Ingrid Bergman”.

[es] *Sobredosis de un rostro: el poder de un retrato de Ingrid Bergman y sus consecuencias*

Resumen. Este trabajo trata sobre la lectura de un poema de Manuel Álvarez Torneiro teniendo en cuenta el poder de la imagen y las consecuencias físicas y psíquicas que pueden llegar a despertar en los receptores de la obra de arte. En el análisis del poema, se tienen en cuenta tanto los recursos que se emplean en los versos como la situación que se puede imaginar que está pasando el “yo poético”, pues este no deja de ser un ejemplo de admirador artístico que se deja alterar por la imagen que ve, del mismo modo que podría hacer el lector del poema. En este sentido, se trata la representación artística en general que conmueve al espectador, la creación de vida que se hace gracias a la conmoción que se sufre y las consecuencias que vienen de la mano de esa conmoción; siempre, todos estos aspectos, teniendo como referencia el ejemplo del poema objeto de estudio, “Tardes de Ingrid Bergman”, escusa que se emplea para tratar estos temas que pueden ser aplicados a cualquier conmoción artística posible.

Palabras clave: Síndrome de Stendhal; agalmatofilia; literatura gallega; poesía gallega; Manuel Álvarez Torneiro; poema “Tardes de Ingrid Bergman”.

[en] *Overdose of a Face: The Power of a Portrait of Ingrid Bergman and its Consequences*

Abstract. This work deals with the reading of a poem by Manuel Álvarez Torneiro taking into account the power of the image and the physical and psychic consequences that can come to awaken in the recipients of the work of art. In the analysis of the poem, we keep in mind both the resources: resources used in the verses and the situation that can

¹ Unha primeira versión deste traballo foi presentado na materia “Teoría y análisis de las formas del arte, de la literatura y de la cultura”, do Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura que se imparte na Universidad Autónoma de Madrid (titor: prof. Juan Luis González García). O texto foi traducido, revisado e ampliado.

² Investigadora independente en poesía galega contemporánea.
Correo-e: Clara.Vidal1992@hotmail.com

be imagined that the ‘poetic self’ is going to go through, because this is still an example of an artistic admirer who allows himself to be moved by the image he sees, in the same way that the reader of the poem could be too. In this sense, it is the artistic representation in general that moves the viewer, the creation of life that is made thanks to the shock he suffers and the consequences that come from that shock; always, all these aspects, taking as reference the example of the poem object of study, “Tardes de Ingrid Bergman”, an excuse used to treat these subjects that can be applied to any possible artistic commotion.

Keywords: Stendhal Syndrome; Agalmatophilia; Galician Literature; Galician Poetry; Manuel Álvarez Torneiro; Poem “Tardes de Ingrid Bergman”.

Sumario. 1. Introducción e presentación do caso de estudo. 2. A conmoción con Ingrid Bergman. 2.1. A representación que conmove. 2.2. A creación de vida a causa da conmoción. 2.3. A conmoción e as súas consecuencias. 3. Conclusións. 4. Referencias bibliográficas.

Como citar: Vidal, C. (2018): “*Sobredose dun rostro: o poder dun retrato de Ingrid Bergman e as súas consecuencias*”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 20, pp. 323-332.

1. Introducción e presentación do caso de estudo

Neste traballo estudarase o fenómeno da recepción da arte desde o punto de vista da literatura. Tomarase como punto de referencia un poema de Manuel Álvarez Torneiro cuxa base temática e enfoque reflexivo permanecen centrados na perspectiva visual do “eu poético”, que está observando un retrato da actriz Ingrid Bergman. Analizarase o poder da conmoción que ten a imaxe sobre o suxeito que a admira, as consecuencias da súa visión e as repercusións físicas e mentais que repercuten na persoa que está a observala. Tamén se suscitarán preguntas e conclusións sobre as interpretacións posibles da lectura dos versos e da historia e problemática que se propón a través do poema.

A continuación, ofrécese o poema obxecto de estudo na súa lingua orixinal (Álvarez Torneiro 2003: 63-64):

Tardes de Ingrid Bergman

Voaba o meu paxaro de papel
cara ó grande retrato de Ingrid Bergman
na outra banda dos patios enfermos de decembro.

Aquel paxaro húmido de bicos
que nunca alá chegaba.

Pobre pobreza aquela:
polo corredor andaban as paciencias,
o pulso das virtudes que termaban da vida;

arrastraban os pés os sacrificios,
sobrevivían voces doutras penas
e o armario por dentro era un fondo de sombra,
o colmo dun baleiro con figuras de fósforo.

Voaba aquel paxaro
pola tristeza anfibia do inverno:
unha viaxe ó azul co que se fan os sonhos,
transmigración de labios imposibles
a bicar o sorriso:
Ingrid de branco, abismal e única,
epiderme de amor, illa de adolescencia.

Viña o nordés de todos os espacios,
de todas as estancias desoladas
a deixar na caliza as figuras da lepra
e un olor a culebra persuasivo na chuvia.

Soñar foi a riqueza dos que nunca gastamos.

E o paxaro partía cara ó rostro de Ingrid,
cara ó charol da noite,
contra a noite negándome o retrato,
clausurando o feitizo:
o cataclismo aquel do que ninguén sabía.

Un frío vertebrado deitábase cos pobres.

2. A conmoción con Ingrid Bergman

2.1. A representación que conmove

O primeiro que chama a atención na lectura é o título do poema, que ofrece desde o inicio un sinal que serve para orientar e abrir a canle de comunicación do poema co receptor (López-Casanova 1994: 13). “Tardes de Ingrid Bergman” ofrece, por unha banda, unha información de continuidade –non se vai narrar a historia dunha tarde en concreto, senón dunha consecución de tardes que parece que non teñen fin máis que o fin natural de chegar a noite– e, por outra banda, introdúcese unha personaxe que, en principio, se coñece antes que a historia que se pode ler a continuación; é dicir, o título antecede o motivo temático dos versos narrativos que continúan a historia.

Manuel Álvarez Torneiro emprega o rostro de Ingrid Bergman neste poema como desencadeamento do tema. O mecanismo literario utilizado polo autor xoga coa visión desa representación facial por parte do suxeito poético, que posibilita a historia que se conta, ao tempo que favorece a empatía no lector. Neste traballo tratarase a ferramenta literaria como un feito empírico, precisamente polo que o propio concepto de literatura significa para que poida servir de creación de historias no cerebro do lector. Se ben se vai entender que o poema non corresponde á realidade dun “eu” (por

suposto, non se corresponde co suxeito que conforma o poeta), suporase que a percepción descrita ten sido experimentada e que a mensaxe, considerada sustancia da conmoción, é susceptíbel a ser analizada como real. Así, farase xurdir o feito narrado como un exemplo dunha conmoción que necesariamente foi experimentada pola persoa capaz de expresar con palabras a sensación que se pode ler nos versos, sen intentar determinar en ningún momento por quen, pois a creación de ficción e o xogo que o poeta pode facer cos lectores para que cheguemos a confundir a realidade é parte do traballo que elabora, pola súa condición de escritor, en cada texto. O lector asimila unha realidade acontecida noutro tempo como unha proxección real da historia que se narra (Cabo Aseguinolaza e Rábade Villar 2006: 69-80). Polo tanto, haberá que diferenciar o traballo literario que fai coas palabras o autor (isto é, o poeta) do papel activo no poema (ou sexa, o “eu lírico”) e da capacidade do receptor do poema para experimentar os sentimentos que se mencionan no texto (é dicir, o lector).

“El concepto de representación, especialmente en lo que se refiere a seres humanos que representan a otros seres humanos es esencialmente un concepto moderno” (Pitkin 1985: 2); porén, a nosa forma de estar no mundo e de vivir elabórase a través das representacións dos obxectos e das persoas. Vemos e comprendemos o que nos arrodea a través de representacións (Enaudeau 1999: 233) porque a nosa forma de existencia é un espazo encarnado. O mundo albérganos e contennos xunto ás representacións que creamos e que, á súa vez, somos quen de interpretar e recrear, do mesmo xeito que o lector pode imaxinar o rostro de Ingrid Bergman, mesmo cando non se está a amosar a carón dos versos. Son as descrições ofrecidas nas palabras do poema as que posibilitan a fixación dun referente no cerebro receptor (Putnam 1990: 71). Este é capaz de recoñecer que o poeta está a ofrecer fronte a el (Cassirer 1998: 132-133) a representación dunha muller que se lle presenta a través dos ollos dun “eu poético” e logra imaxinala, “de branco, abismal e única”, tal e como o poema di que se ofrece ante os ollos do suxeito lírico. O poema enténdese, neste sentido, como unha mensaxe que se sitúa na mesma posición e ao mesmo nivel que calquera outra historia que se poida contar nun diálogo e forma parte do estudo crítico dos versos determinar cales son as diferenzas (Cabo Aseguinolaza 1999: 11) reais que existen entre unha historia que se

conta nunha conversa e unha historia (de ficción) que se conta a través dunha obra de arte que, neste caso, é o poema.

O problema que xorde coa identificación do rostro de Ingrid como un retrato é o recoñecemento da irrealidade do mesmo. O rostro non se alcanza, igual que non se toca nin se pode bicar (“Aquel paxaro húmido de bicos / que nunca alá chegaba”), mais si que se sente como se este estivese vivo. Desde esta perspectiva, apréciase unha especie de alucinación ou de enfermidade cerebral porque o “eu lírico” recoñece unha realidade que a súa experiencia empírica lle demostra que non pode ser real, debido a que –entre outras cousas– o rostro da actriz Ingrid Bergman nunca pode ser alcanzado polos intentos do suxeito poético:

El retrato “parece” que habla, los ojos “parece” que te siguen por toda la habitación, se comporta “como si” estuviera vivo. Pero con las imágenes bellas, o mejor dicho con las imágenes cuya belleza procede de las manos del artista, surge otro problema. ¿Qué ocurre cuando vemos una imagen hermosa, cuando la vemos en tanto que imagen y no como cuerpo real, cuando la agitación no procede de nada palpablemente humano, ni siquiera orgánico? (Freedberg 2010: 375)

Este fenómeno de conexión entre a realidade –isto é, o feito verídico ou verosímil de que o “eu poético” agarda todas as tardes para ver a Ingrid Bergman a través dunha fiestra– e a ficción –que Ingrid Bergman sexa unha representación e non unha persoa real que poida recibir os bicos do admirador e como tal se a denomine (“cara ó grande retrato de Ingrid Bergman”)– será tratado no seguinte apartado (§ 2.2), onde se vai establecer unha comparación entre a imaxe e a poesía. Esta comparación farase desde o punto de vista da Literatura Comparada, cotexando o retrato que non vemos coa realidade do poema.

2.2. A creación de vida a causa da conmoción

Álvarez Torneiro transporta en “Tardes de Ingrid Bergman” a mensaxe recibida a través dos ollos do “eu poético” á correspondente plasmación en palabras, que é o que permite ao lector mudar a unha especie de “eu poético” experimentador da historia que se está a desenvolver no poema. O poeta logra esta conversión da imaxe describindo verbalmente o aspecto da actriz e como a está a ver o suxeito da historia que se conta no poema narrativo e que sucede tarde tras tarde, cando furtivamente

mira o rostro desa muller que o ten namorado e co que chega a interactuar, enviándolle bicos no avión do paxaro de papel. Este mecanismo de expresión que se emprega no poema é un tipo de intertextualidade que consegue establecer un diálogo entre a imaxe e a lingua (Trop 2002), que non deixa de imitar a linguaxe cotiá de querer contar o que nos aconteceu ao longo do día á persoa que non estivo connosco e á que lle temos que describir e situar en cada suceso que iniciamos para que poida seguir o fio da conversa. É dicir, o poeta está xogando cunha construción narrativa trivial, que semella banal, mais que ten un fondo estrutural extraordinariamente sorprendente.

O “eu poético” amosa actividade no poema; é dicir, é unha personaxe con acción que non aparece inactivo e, a pesar de non recibir resposta, continúa a pasar as tardes mirando o retrato de Ingrid Bergman ata que a escuridade da noite lle priva desa visión a escondidas da imaxe que hai na outra beira do patio. Despois dun estudo das palabras escollidas para contar esta historia aparentemente anódina, nota-se que o poeta establece así, por unha banda, ademais das carencias de luz e calidade humana, unha barreira física de separación: o patio. Por outra banda, os bicos que nunca chegan non o fan ben porque a fiestra está pechada, ben porque o retrato está moi lonxe do “eu”, ben porque lle deu tantos bicos ao papel que este é incapaz de alzarse no vo debido ao peso que depositou nel coa humidade da súa saliva. Nas dúas primeiras opcións aquí arriscadas, habería un segundo impedimento físico: o *inatravesábel* e, de novo, a distancia.

Mentres que a imaxe que se aprecia por esa fiestra pode amosar a Ingrid Bergman “de branco” para facer que o espectador —é dicir, a persoa que se asoma pola fiestra e que é o suxeito lírico neste poema— a entenda e a mire como “abismal e única”, a poesía utiliza as palabras para dar a coñecer e recoñecer a mesma imaxe, que se encarga de describir. Isto quere dicir que o xogo que se segue neste poema ten que ver con que despois da imaxe vista, este retrato da muller incitou a unha reflexión que foi levada á súa plasmación en palabras. Tal foi a conmoción causada polo rostro de Ingrid Bergman que non se deixou que a sensación rematase aí, senón que se intenta transmitir mediante a poesía para que así poida chegar aos lectores, que con certeza poderán alcanzar o mesmo sentimento e a mesma vivencia que se conta que experimentou o “eu poético” desde a fiestra que daba ao patio.

Sendo así, grazas á plasmación de palabras que constitúen o poema, a imaxe desa muller ao outro lado do patio desde os ollos do suxeito poético é achegada a outro tipo de observadores: os lectores. A figura do receptor da literatura entra no xogo literario neste punto, cando comeza a participar e a sentirse parte do texto, como unha comprensión de empatía coa historia que está a ler. Hai que ter en conta, porén, que estes observadores non están a ver a Ingrid Bergman en ningún soporte, senón que a crean grazas ás palabras que Álvarez Torneiro ofrece. É dicir, nós —os lectores— non estamos nesa fiestra con vistas ao patio máis que na nosa imaxinación. Velaí a achega inmensa dos poetas: non só elaboran pezas completas con significado senón que son, sobre todas as cousas e sobre todas as intencións, motores de creación para que os verdadeiros creadores (os receptores do poema) sexan quen de destripar a realidade que conteñen os versos. Neste caso, é o lector o que crea, de cero e sen referentes plásticos ou visuais de calquera tipo axuntos ao carón do texto, a imaxe de Ingrid Bergman. Por iso, pese a non estar, os lectores abofé chegan a ver o rostro de Ingrid Bergman ao tempo que len o poema. As palabras posibilitan que os espectadores visualicen e imaxinen ese rostro como se eles mesmos fosen o “eu poético”. Están, en certa maneira, no mesmo ángulo de observación desde o que ve o “eu lírico” na outra beira do patio ese rostro da actriz, porque de feito o texto só achega esa visión, polo que é á única á que se pode aferrar o lector do poema. Este poema é unha viaxe aos ollos dese observador en concreto, que está moi relacionado co que constitúe en esencia un libro de calquera tipo de literatura; isto é, estamos diante dun poema que nos demostra que se pode facer unha viaxe a través das palabras e sen moverse do lugar e, ademais, sentindo a mesma pasividade que sente o “eu poético” sobre o que acontece no cuarto, nos corredores de fóra ou no resto do patio ou fiestras que están á vista. O lector centra a súa atención no mesmo que o “eu poético”: a visión do retrato de Ingrid Bergman.

O que forza a que estas palabras existan —isto é, a que exista a representación lírica froito dunha imaxe— é que o receptor do retrato de Ingrid Bergman foi conmovido pola súa visión: quedou prendido do seu rostro. Por esta razón, o retrato ofrece a mesma imaxe da aparencia de Ingrid Bergman que se mostra no poema (ou, polo menos, así é expresado nel). Só sendo así pode ser entendido que o que se

observa, xa sexa desde o “eu poético” cos seus ollos ou desde a perspectiva do lector grazas á imaxe mental que crea a través das palabras, sexa constituído pola mesma cara. O “eu lírico” non mira o retrato senón que a mira a ela; está convencido de que está a ver un rostro real, o seu cute albo.

O motivo da inalterabilidade da imaxe primeira, supoñendo –como foi explicado desde o comezo deste traballo– que exista e que non sexa un simple mecanismo literario, é a conmoción mesma que ten atrapada a súa visión. O atordamento cerebral do “eu poético” impide modificar a imaxe que considera perfecta e bela porque a súa visión é unha visión enferma. O amor pola imaxe cégao e imposibilitalle considerar a visión que, se ben idealizada, conserva na súa memoria (logo de todas as tardes a gastar as horas mirando o rostro de Ingrid Bergman). En certa maneira, un lector que volve a ler o poema está a caer no mesmo xogo: non haberá palabras novas na segunda nin sucesivas lecturas. Porén, do mesmo xeito que o lector se ve atraído por repetir a lectura que lle gustou, tamén o “eu poético” de volver a mirar coa chegada da tarde o rostro de Ingrid Bergman. Ademais, nas lecturas repetidas dun texto sempre se atopan matices novos e referencias novas nas palabras e nada indica que a visión sostida no tempo dun retrato non funcionará da mesma maneira.

O que está a enxeñar o autor levando a cabo este mecanismo co poema é unha interpretación dun texto visual que non ofrece ao lector e que, polo tanto, non podemos –como lectores– saber se existe. Esta imaxe, xa sexa inventada ou non, posibilita o poema mediante unha interpretación transitiva (Albaladejo Mayordomo 1998: 4) que reproduce ou representa o que observa o suxeito receptor da imaxe de Ingrid Bergman o máis preto posíbel á imaxe mesma do seu retrato. Só desta maneira, o lector pode formar parte do poema e sentirse o “eu poético” ao mesmo tempo que está a ver o mesmo que o “eu poético” desde unha beira do patio. A sucesión do que se conta está ordenada e, aínda que as palabras non son as cousas ás que se refiren, o poeta emprega cada palabra da forma máis axeitada para que o parezan. Só desta maneira, novamente, pódese chegar á realidade da ficción: a mensaxe que re-vive e re-crea o receptor do poema.

Aínda que o lector só se encarga de comprender o texto como se fose el o “eu poético”, en realidade hai unha orde que se respecta por estar inscrita na cousa mesma, na historia

mesma, no retrato (Rassam 1978: 109). Primeiro, “voaba o meu paxaro de papel”, despois ese paxaro xa estaba “húmido de bicos”, feito tras o que se dá o recoñecemento da “pobre pobreza” e se discirnen uns “labios imposibles” que fan soñar a aqueles “que nunca gastamos” para acabar “deitándose cos pobres”. O ritmo do poema é constituído por unha segmentación e unha seriación ou secuencia perfectamente rematadas. O poeta xoga coas palabras para levar ao lector da man ata o final, sen desviarse do fío condutor no que acaba o poema, que é a pobreza material que existe e que, porén, vai máis alá da pobreza imaxinativa: o “eu poético” responde por unha pluralidade de pobreza atroz que se ten que deitar con frío; agora ben, tamén responde por unha pluralidade de persoas que transforman a realidade e soñan a súa propia realidade que resulta, ao final, non ser real.

Para que o lector estea o máis próximo posíbel á empatía e experimente o que sente o receptor do retrato de Ingrid Bergman na historia que se conta, que é o obxectivo do poema, Álvarez Torneiro envolve a trama nunha atmosfera que concreta a intención locativa. O autor intenta que o lector se identifique co observador desde a fiestra: é decembro, está en inverno e vai frío; o paxaro de papel non chega, da mesma maneira que os ollos do lector non ven a imaxe que se describe; hai pobreza de rostros tanto no “eu poético”, que non pode acceder á imaxe de Ingrid Bergman máis que na distancia, como no lector, que tampouco pode –nin sequera de lonxe– e ten que imaxinala; o “eu” escoita de xeito enfermizo xente no corredor como un rumor de fondo, igual que o lector entre-le (e entre-ve) unha visión confusa e vaga dun rostro de muller que non se lle chega a amosar; continúa a esperanza de que o paxaro de papel chegue ao seu destino, enchido de bicos, do mesmo xeito que continúa a posibilidade de que o lector chegue a ver o mesmo que ve –nese intento incansábel e continuo– o “eu poético”. Esta equivalencia última identifícase cun intento máis, con outra tarde lanzando paxaros de papel que non chegan ou con outra lectura do poema que non amosa rostros, mais que permite facer medrar cada vez máis a experiencia e a empatía que se comparte co poema e co ficticio “eu poético” do texto. É dicir, o que posibilita a transformación de protagonista do poema ao lector.

O parágrafo anterior ofrece unha comparación de elementos poéticos que se transportan desde a suposta visión do “eu poético” e a interpretación do lector ou ao que, polo menos,

este ten acceso grazas ao poema. En ningún momento se cre na supremacía da palabra sobre a imaxe, senón que simplemente se intenta transportar o significado e a sensación do feito de estar a ver a susodita imaxe. O que importa é o sentimento de conmoción que produce a face de Ingrid Bergman, non os ollos que o perciban. A imaxe do que vemos non se crea nos ollos, senón no cerebro; por iso, é tan importante a imaxe que podemos supor que está a ver o “eu poético” como a que podemos crear os lectores, grazas ás palabras, sen fotografías nin ilustracións que a sustenten. Todas as imaxes teñen o mesmo valor na realidade artística ou vital que nos fai responder ante un texto: o que é salientábel, entón, é o grao de empatía que se consegue co texto e o poder de volver real o que, nun principio, só é unha creación literaria que se sitúa dentro do panorama da ficción.

Os dous tipos de discursos artísticos (esa visión que se crea e os versos que lemos) que se traballan aquí son, polo tanto, considerados iguais e están situados ao mesmo nivel (Rassam 1978: 106) para o suxeito poético –retrato e poesía–, pois el pode ver o mesmo a través de ambos; de feito, a contemplación imaxinaria do retrato por parte do lector é unha adición que engade potencia simbólica ao que se conta no texto só empregando palabras. Todos os mecanismos literarios utilizados prescinden do que non favorecería a transmisión da idea que persegue o texto e na que este está centrado: “Pobre pobreza aquela [...] unha viaxe ó azul co que se fan os soños [...] Un frío vertebrado deitábase cos pobres”. A imaxe que se contempla corresponde a un privilexio dos ricos e a súa ausencia produce un baleiro que o poema pretende encher. Do mesmo xeito que o “eu poético” se sitúa dentro da colectividade da pobreza, inxírese dentro do colectivo e fala en plural, non como un elemento illado dentro do que presenta.

Salienta, de novo, a empatía: nós –os pobres– encheremos este baleiro entre nós ao entendermonos e falármonos como unha colectividade.

2.3. A conmoción e as súas consecuencias

No apartado anterior, explicouse a conmoción que sofre o suxeito do poema a causa do retrato de Ingrid Bergman. Insistiuse, así mesmo, en que a contemplación que o perturba racionalmente e que o fai agardar a imaxe coa chegada da luz da tarde é un acto repetido; é dicir, volver a facer o mesmo exercicio de observación ao longo de tardes sucesivas, de aí que o título do poema sexa, en plural, “Tardes de Ingrid Bergman”. Púxose en destaque, tamén, que a intencionalidade do poema descansa en transportar a mesma sensación que experimenta o “eu lírico” nese escrutinio diario.

“Una mirada prolongada tiene connotaciones fetichistas” (Freedberg 2010: 360). A perseveranza da visión na que centra a atención o suxeito do poema é un indicio dunha veneración excesiva, idólatra, enferma, como xa se foi indicando ao longo deste traballo. Paralelamente a isto, a historia que se conta no poema semella que se ambienta nun hospital: “polo corredor andaban as paciencias, / o pulso³ das virtudes que termaban da vida; / arrastraban os pés os sacrificios, / sobrevivían voces doutras penas”. O poder da imaxe controla ao enfermo que se asoma directamente pola ventá do hospital; ou talvez (como xa foi advertido anteriormente) nin sequera poida abrir a fiestra e por iso os seus bicos non alcanzan o rostro de Ingrid Bergman⁴. Os seus impulsos están dominados e a exteriorización que fai desa idolatría é, unicamente, bicar un avión ou paxaro de papel e lanzalo ao obxectivo da súa mirada: o retrato. As imaxes –pinturas, retratos⁵, filmes etc.– son causantes dun sen fin de emocións provocadas pola conmoción que produce a arte:

³ Cómpre lembrar que, en galego, “pulso” ten dous significados moi importantes para a comprensión deste verso. Na primeira lectura e acepción, empregárase o “pulso” referido a unha zona corporal, xusto onde o brazo articula coa man; na segunda, cabería deixar paso aos latidos do corazón que fan ondear unha pulsación se cadra excitada pola visión de Ingrid Bergman á outra beira do patio. Estabelécese, polo tanto, un dobre significado grazas a ese único substantivo polisémico e ao verbo “termar”. Podes termar o pulso de alguén, sempre que exista contacto físico, mais non é o caso do “eu poético”, a non ser que estea a imaxinar e recrear a carne tanto como o ten que facer o lector do poema; é dicir, sen ningún tipo de referencia física real. Neste segundo caso, o proceso da enfermidade da persoa que imaxina esa realidade á outra beira do patio estaría nun estadio máis avanzado, posto que chega a sentir fisicamente á visión que forma parte da súa imaxinación.

⁴ Trátáronse as barreiras físicas entre o suxeito lírico e o retrato do rostro de Ingrid Bergman en § 2.2.

⁵ Neste estudo non se deu en ningún momento por suposto que o retrato de Ingrid Bergman fose unha fotografía, senón que se deixa a posibilidade aberta a que, por exemplo, o suxeito lírico estea a observar, en realidade, un filme que se proxecta tarde tras tarde á outra beira do patio ao que ten acceso a través da fiestra.

cosí, e non altrimenti, una pittura rappresentata [...] con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa, ramaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi s'allegra; et oltre di ciò maravigliarsi con chi si maraviglia, desiderare una bella giovane per moglie vendendone una ignuda, compartire con chi s'affligga, et anco in pigliar di mangiare vedendo chi mangi di preziosi e delicati cibi, cader di sono vedendo chi dolcemente dorma, commoversi ne l'animo e quasi entrar in furore con quelli che si veggono combattere animosamente in battaglia espressi coi propri e convenienti moti, muoversi a sdegno et a stomaco di quelli da cui veggono fare cosa lorda e disonesta, e simili altri effetti infiniti. (Lomazzo 1974: 95-96)

Toda creación artística debe albergar a facultade de ensinar, deleitar e provocar resposta activa no receptor (*docere, delectare et movere*). Levarase a cabo na arte do mesmo xeito que estas regras foron aplicadas á persuasión realizada polos mellores retóricos coñecidos, como Marco Tulio Cicerón, nos seus discursos. Platón pensaba que as palabras alivian o temor, apartan da dor e producen pracer. O xogo levado a cabo polo autor é, no texto poético que se está a comentar neste traballo, que o “eu poético” do poema está transformando a súa visión en palabras, se cadra para non ter que se ver dominado pola idolatría perante a imaxe de Ingrid Bergman. Existe unha emoción no espectador que é froito da ilusión de realidade que se pretende amosar no poema. O “eu lírico” trata ao retrato como a unha persoa, a pesar da súa pasividade innata. Agarda pacientemente a alguén: a ela. Manda bicos insistentemente a alguén: a ela. Os ollos do receptor procuran algo que non se lles ofrece e o espectador intenta atopar un sentido para o que está a observar. Froito desta procura da explicación, xorde a creación dunha obra de arte –o poema– a partir da visión de perfección que ten fortuitamente dun rostro –o retrato– un “eu” –ficticio ou real–. Non se debe esquecer que esa visión tamén é outra obra de arte e que, polo tanto, a creación artística que funciona como unha vía de escape dunha patoloxía idólatra está sendo creada a partir dunha creación previa (non se sabe se pintura, fotografía, filme...). A arte promove a arte.

En termos xerais, o ser humano é o suficientemente forte como para dominar os seus impulsos; porén, o “eu poético” deste poema non deixa de pasar as tardes a mirar a Ingrid Bergman, como se realmente non fose quen de controlar o que lle leva a estar pegado á

fiestra serán tras serán, que é probabelmente o aspecto “de branco, abismal e única” co que se lle presenta sempre diante e no mesmo sitio e que lle fai imaxinar a súa figura como unha imaxe que relaciona coa “epiderme de amor, illa de adolescencia”. Non pode conter o poder que a imaxe exerce sobre el. “Se trata, pues, de estudiar el temor y el recelo que suscitan las imágenes por el hecho de alertar nuestros sentidos” (Freedberg 2010: 402). O tema do poema que é obxecto de estudo para este traballo é a incapacidade de dominación dos desexos e da imaxinación que se expresan mediante o “eu poético”, neste caso, así como a súa conversión a enfermidade mental que se pode apreciar en casos reais, mais que neste exemplo podemos observar grazas ao que lle sucede ao personaxe do poema.

A alteración dos nosos actos por parte das imaxes vennos construída desde mesmo antes do noso nacemento. Os nenos vense reflectidos no que observan, por iso son importantes as imaxes que teñen ao alcance da súa vista desde que son cativos. Na linguaxe coloquial entre adultos, sempre hai cousas que non se pode dicir diante dos nenos ou actuacións que non se deben manifestar diante dos nenos. Non se deben, dise, polo ben da súa educación. Tradicionalmente, empregáronse as pinturas como ensinanza para educar a través da imitación (*Ibid.* 22-24), proba do nivel de persuasión e influencia que poden chegar a ter en nós as imaxes ou, en xeral, as cousas que podemos captar mediante o sentido da vista. Na relixión, este tipo de adoutramento conservouse ao longo de moitos séculos, pola carencia en alfabetización da poboación. De xeito demostrado, é un método que funciona.

O “eu poético” non é, porén, un neno –ou así parece que se quere dar a entender no poema– nin tampouco un analfabeto e, con todo, continúa a comoverse e a reaccionar ante a imaxe que contempla, sen auto-control que lle faga reprimirse desa observación diaria no serán (pois o poema acaba co frío e co momento de deitarse: “Un frío vertebrado deitábase cos pobres”). Permanecer marabillado de xeito constante a causa da observación dunha obra de arte –que, neste caso, poderíamos catalogar como *retratística*– está considerado unha enfermidade. “Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan” (*Ibid.* 19) e existen numerosos estudos que veñen desde diferentes pólas da ciencia médica que explican as causas e as consecuencias deste tipo de veneración. Chámase síndrome de Stendhal a aquel

que padecen as persoas que se alteran ao se expoñer ante as obras de arte. O que senten os individuos que padecen esta enfermidade interpretouse por algúns psiquiatras (Magherini 1990) como unha “viaxe” ou estado de “turismo” no que se encontra a alma do afectado. Exactamente parece neste texto que estamos ante unha viaxe semellante ao que describiron expertos en psiquiatría. Outra enfermidade é a que se denomina agalmatofilia ou pigmalionismo, que ten que ver coas realizacións eróticas que se desenvolven coas estatuas. Estas enfermidades psicossomáticas poden resultar prexudiciais e seren causa que afecte gravemente á saúde do enfermo, pois o cadro clínico que poden acompañar a este padecemento –xunto coas manifestacións físicas máis ou menos lesivas– pode incluír a depresión, a deslocalización do individuo, alucinacións, hipertensións e outras consecuencias que poden acabar por provocar mesmo a morte do amante idólatra da imaxe que altera a realidade dun xeito nocivo para el. Cabería pensar agora en que pasaría se o “eu poético” do poema obxecto de estudo chegase a abrir a fiestra. Ata a morte chega o poder do que vemos e a imitación ou asimilación da realidade que percibimos como tal. Dende logo, as consecuencias provocadas a raíz das conmocións poden resultar, desde a consideración médica, inmensas e perniciosas.

3. Conclusións

De acordo con Freedberg (2010: 28), a sociedade actual perdeu algunhas convencións que afectaban ás actuacións e conmocións do receptor visual, como foi nalgún outro tempo a creanza de que se no cuarto onde se concibían os fillos se tiña un lenzo pendurado no que se puidese ver unha persoa bela e espida, o fillo resultante podería beneficiarse dalgunha maneira dese feito. Por exemplo, ese neno en proceso viría ao mundo máis guapo do que lle era ofrecido por si só cos xenes das dúas persoas que estaban a concibilo. Deste modo, a arte favorecería mellorar a especie do presente; é dicir, aportaría medios máis axeitados para un mellor resultado no produto a crear. Ata que punto a sociedade humana perdeu a capacidade de ser involucrada e condicionada polas imaxes que observa? A visión das crianzas, de feito, forma parte dun gran tema tabú cotiá, como se explicou en § 2.3, falando das accións que se poden desenvolver a raíz do que se observa.

Do mesmo xeito que os estudos no seu día fixeron moito máis doada a educación mediante imaxes, tal e como xa se ten explicado neste

traballo, tamén hoxe en día se empregan as imaxes para reconducir as accións e intencións das persoas. Así, sen ir máis lonxe, a publicidade actual xoga coa imaxe de maneira constante para nos persuadir. Os expertos en mercadotecnia traballan este aspecto moi ben, ata o punto de conseguir coas súas perspectivas traballar non só a imaxe na liña da conciencia senón a subliminar e moitos outros máis aspectos dos que non somos conscientes e nos afectan. Isto quere dicir que, por unha banda, o tema que se trata neste traballo non quedou, en absoluto, obsoleto e que, ademais, a conmoción pode ser explícita ou oculta e pode ser, á vez, intencionada ou non-intencionada. Neste último caso, a conmoción provocada pola imaxe non produce un deleite visual recoñecido; é dicir, non pode facer que cada tarde alguén mire un rostro retratado e, polo tanto, non favoreza a creación artística a partir da creación que observa, como si acontece no exemplo exposto.

Por outra banda, a idea de se os seres humanos somos uns perturbados ou enfermos mentais por responder activamente ao que percibimos a través do noso sentido da vista resulta bastante cuestionábel aínda a día de hoxe. Se ben é certo que o noso raciocinio nos permite controlar os nosos impulsos físicos e, por moito que nos guste un retrato, non querer difamar a imaxe que vemos (como acontece nesas *maculae libidinis* das que fala Pseudo-Longino e sobre as que se pode ler en González García 2006: 135), tamén é certo que hai outros impulsos que se sosteñen como aceptados na nosa sociedade actual e que constitúen, en certa maneira, unha perda de control sobre o corpo –e sobre a parte de razón nosa que deixamos de controlar– que parece similar se é analizada dun xeito obxectivo. Tamén cabería estudar, neste sentido, a que sector da sociedade se lle permite este tipo de reaccións e que outro sector non as pode manifestar porque non lle están permitidas as experimentacións manifestadas.

Con todo e por poñer un exemplo máis práctico e concreto que sintetice o tema, se o suxeito lírico deste poema é un enfermo simplemente por obsesionarse cunha imaxe e mesmo chegar a amar a imaxe ata recoñecela como real, por que non o é unha persoa que ataca violentamente a alguén porque lle insulta? Non tería sentido diferenciar as respostas físicas dos impulsos externos porque se aprecian por un ou outro sentido (vista e ouvido). Esa persoa insultada encóntrase o que adoitamos dicir de xeito habitual como “fóra

de si”, dalgunha maneira. Por que, entón, se xustifica socialmente como un feito puntual e esa persoa que está fóra de si e ataca a outra só porque advertiu por un dos seus sentidos algo que lle fixo mover algo dentro e lle impulsa a contestar violentamente ao respecto non debe ser denominada unha “enferma”? Se consideramos que isto é así, entendemos que o poder dunha palabra ou expresión (“fillo de puta”, por exemplo) ten máis forza que ataque e diminúe a nosa –isto é, a do ser humano– forza con respecto á que ten unha imaxe; e isto é o que se deu a entender no tratamento feito do poema, que equipara ambas. A pesar de que no caso de estudo tratado aquí se está a falar da linguaxe literaria e non da linguaxe común, a ferramenta que influiría en catalogar ou non de enferma a unha persoa que se amosa violenta ante unha expresión verbal é a mesma: palabras, verbas que insultan ou que son nacidas a partir da visión e construídas como unha especie de síntoma dunha veneración exacerbada. Ao fin, ou ben enfermidade ou ben arroutada puntual.

Sexa como for, desde este estudo sobre o poema crese que as persoas reprimimos as nosas respostas –no sentido amplo do termo– por vergonza ou por non querer recoñecer a eficiencia da imaxe (imaxe que vemos, imaxe que creamos no noso cerebro a partir do que lemos etc.). Facemos isto de xeito aprendido, aprehendendo este comportamento social desde pícaros, porque para isto nos educan: para conter. Se non fose así, moita máis xente choraría ou riría nos museos, por non falar do cinema ou dos teatros. Porén, a persoa que o fai porque chega a entender a obra realmente (o que se consegue grazas ao estudo e á formación, paradoxalmente) é mirada con estrañamento: por que está a rir?, por que chora?, que lle pasará?, está tolo! Mais, se alguén lle conta a alguén que viu un filme na casa e chorou, non está ao mesmo nivel de mal-visto que se o fixo no cinema. A contención educativa é máis para fóra que para casa.

Con todo, se a obra de arte non consegue chegar ao espectador ata o *movere*, estea a ser observada no espazo que estea a ser observada, non está sendo completa a súa realización. Os artistas non crean e ofrecen publicamente as súas obras para que estas resulten indiferentes e parece que estamos conseguindo que por norma isto se sistematice desta maneira. Por este mesmo motivo, moitos artistas xogan coa vivificación das súas obras de arte e simulan, por exemplo, corpos vivos, miradas que seguen ao espectador etc. Por que non hai máis xente que chora ou ri nos museos?! Porque a educación nos insensibiliza, fainos pasivos á captación da realidade artística, á vivificación da súa ficción como parte intrínseca da nosa empatía. A educación nas artes está a destruír a creación artística e, sobre todo, as súas repercusións nos receptores da obras.

En conclusión, deste traballo enténdese que non existe a posibilidade de que o lector do poema sinta exactamente o mesmo que o suxeito lírico: “las palabras no designan las cosas, por la sencilla razón de que fuera del discurso no hay nada” (Rassam 1978: 107). Os lectores non vemos a Ingrid Bergman nos versos. Polo tanto, o lector non se pode conmover como se conmove o receptor da imaxe de Ingrid Bergman⁶, mais si que pode entender a frustración de que os bicos que lle manda o “eu lírico” non cheguen: pois este tamén se frustra ao non poder contemplar o rostro que se describe tan perfecto⁷. Se é tan perfecto como parece no poema, o normal é que todo lector que chegue ao texto desexa ver o mesmo que pode apreciar cada tarde o “eu poético”, por simple amor á beleza, envexa visual ou curiosidade (como se lle queira chamar á procura que se leva a cabo alén dos versos ou do que realmente existe). Pese a todo, o lector pode conmoverse non coa imaxe, mais si cos versos. Pode reler os versos, memorizar o poema, visualizar o poema nun espazo ficticio ou no soporte no que o estea a ler, pode facerse cos versos como propios, entrar na literatura como o rostro de

⁶ Si se pode conmover doutro xeito, obviamente, sempre que non atenda a seguir ao que lle educaron para responder diante dunha obra artística; é dicir, sempre que se meta na obra para comprendela e deixe ao seu corpo estimularse e responder como lle resulte natural e orgánico a este, sen estar pendente de se a manifestación semella ou non a da considerada por un enfermo, sen estar pendente de se está a ser ou non observado, sen estar pendente de que as súas reaccións serían ou non socialmente aceptadas polo seu contexto social e histórico concreto etc. Os museos deberían ser espazos de libre circulación de expresións, manifestacións e experiencias, así como albergaren diferentes tipos de interpretacións e reaccións ante a mesma obra (porque non todos os espectadores poden sentir o mesmo –sen estar condicionados á súa vida e coñecementos específicos– ante a mesma peza artística).

⁷ E, dun xeito máis amplo, tamén pode transportar esa frustración a outra que teña experimentado na súa vida.

Ingrid Bergman entra na retina do “eu lírico”, procurar a imaxe de Ingrid Bergman noutros libros ou en internet... Pode, en definitiva, moverse e reaccionar. É dicir, pode culminar a obra artística, como a sensación de observador imposibilitado para se saciar empapou a Álvarez Torneiro para poder escribir “Tardes de Ingrid Bergman” por algunha experiencia que non inflúe ao poema, pois este funciona. Hai, de seguro, un estudo e sentimento anterior que

se fai patente na lectura do resultado: *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (‘se queres que chore eu, debes chorar ti primeiro’, da *Ars poetica* ou *Epistula ad Pisones* de Horacio). A pregunta que xurdiría neste punto sería, entón, que hai de enfermidade en todo isto e que afeccións psiquiátricas deberían subliñarse para un lector namorado dun poema. A fin de contas, en palabras de Álvarez Torneiro, “escribimos [...] porque la vida no basta”.

4. Referencias bibliográficas

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998): “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”, en E. Ramón Trives e H. Provencio Garrigós (eds.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- Álvarez Torneiro, Manuel (2003): *Epicentro*. Pontevedra: Deputación provincial, pp. 63-64.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, pp. 9-22.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando e María do Cebreiro Rábade Villar (2006): *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- Cassirer, Ernst (1998): “El concepto y el problema de la representación”, en *Filosofía de las formas simbólicas III: fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. 3, pp. 131-142.
- Enaudeau, Corinne (1999): *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández Naval, Francisco X. (2014): “Manuel Álvarez Torneiro”, *A noite branca* 9, 01/09/2014, <http://fernandeznaval.blogaliza.org/2014/01/09/manuel-alvarez-torneiro-2/> [última consulta: 26/12/2014].
- Freedberg, David (2010): *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- González García, Juan Luis (2006): “Por amor al arte. Notas sobre la amalgatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann”, *Anales de historia del arte* 16, pp. 131-150.
- Lomazzo, Gian Paolo (1974): “Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazia delle figure”, en *Scritti sulle arti*. Firenze: Centro Di, vol. 2, pp. 95-97.
- López-Casanova, Arcadio (1994): *El texto poético: teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Magherini, Graziella (1990): *El síndrome de Stendhal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pitkin, Hanna Fenichel (1985): *El concepto de representación*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Putnam, Hilary (1990): *Representación y realidad: un balance crítico del funcionalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Rassam, Joseph (1978): “III. Las palabras y las cosas”, en *Michel Foucault: las palabras y las cosas*. Madrid: Crítica Filosófica, pp. 101-124.
- Torop, Peeter (2002): “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, *Cuicuilco* (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia) 9/25 (mayo-agosto) (<http://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf>).