

La técnica pictórica en la poesía de Aloysius Bertrand: la creación del poema-cuadro

SANTIAGO MATEOS MEJORADA. U.C.M.

INTRODUCCIÓN

El origen de la relación entre las artes plásticas y la literatura se remonta a la antigüedad clásica y más concretamente a la poesía horaciana, aunque hasta el s. XVIII y sobre todo hasta el Romanticismo ésta no alcance su total y perfecta madurez. Los poetas románticos, movidos por un doble afán, son los primeros en ambicionar un arte nuevo, capaz de sintetizar formas diversas de expresión en un Arte absoluto y totalizador. La causa inicial de este anhelo se halla en la presencia a lo largo de todo el Romanticismo de un persistente sentimiento de fuga temporal, siempre acompañado del consiguiente deseo de escapar a la Muerte. Las artes plásticas, debido a su mayor materialidad, provocan en el artista una garantía de supervivencia que difícilmente hallamos en la literatura, más abstracta e inaprehensible.

El segundo motivo que justifica el interés romántico por las artes plásticas debemos buscarlo en el enorme desarrollo que se produce a lo largo del siglo XIX de la cultura visual. Desde comienzos de siglo surge en Europa una nueva cultura ligada a la imagen, cuya primera muestra será la ilustración de libros y la aparición de las modernas técnicas tipográficas. A este desarrollo de nuevas formas artísticas se le une una concepción diferente de la poesía, basada ya no en la prosodia sino en la metáfora. De esta manera, la imagen (entendida tanto en su acepción poética como pictórica)

se convierte en un elemento fundamental a la hora de establecer un puente de unión entre la literatura y la pintura.

Esta unión conlleva, sin embargo, un impedimento difícilmente salvable. La literatura, por su carácter necesariamente discursivo, no puede ser aprehendida sino paulatinamente, mediante el *movimiento* de la lectura, siendo por lo tanto un arte dinámico. Por contra, la pintura es siempre estática y, a diferencia de la literatura, aprehensible de una sola vez. Los poetas franceses del XIX intentarán resolver esta polaridad sirviéndose de diferentes elementos literarios a la hora de crear una impresión pictórica. Dentro de la pléyade de poetas de inspiración plástica destaca Aloysius Bertrand, tanto por su originalidad como por sus dotes de precursor.

LAS RELACIONES EXPLÍCITAS DE *GASPARD DE LA NUIT* CON LA PINTURA

La relación de *Gaspard de la Nuit* con las artes plásticas aparece desde un comienzo de forma explícita. El subtítulo mismo, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, nos remite de inmediato al universo pictórico. Más adelante, en el segundo prefacio, Bertrand enumera una serie de pintores que según él han influido de manera determinante en su *Gaspard*: Van Eyck, Lucas de Leyde, Albert Dürer, Peeter Neef, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator Rosa, Murillo y Fusely (respetamos en esta relación las graffas, no siempre correctas, de Bertrand). Ya en el interior del texto reaparecen las referencias pictóricas: el título del primero de los seis libros de que se compone el *Gaspard* lleva por nombre *Ecole flamande*; asimismo varias páginas después son nombrados David Téniers y Holbein en los poemas *Harlem* y *Le Marchand de Tulipes* respectivamente.

Bertrand pretende justificar la aparición en el subtítulo de Rembrandt y Callot mediante una artimaña temática, que, a nuestro juicio, no deja de ser un tanto superficial. Rembrandt es el filósofo de barba blanca¹, representación de una concepción sublime del arte. Callot, por su parte, es el fanfarrón que se emborracha en las tabernas y enamora a las hijas de los bohe-

¹ La imagen del "philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit" (*Gaspard de la Nuit*, París: Poésie/Gallimard, 1980, p. 79) parece inspirarse en el cuadro de Rembrandt *Philosophe en méditation*. Cfr. J. Foucart, *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*, París: Flammarion, 1.971, pl. XI.

mios, imagen del arte burlesco. Detrás de esta distinción se encuentra un claro intertexto del prólogo a *Cromwell* de Hugo. Si la doble diferenciación en la concepción artística es plenamente pertinente, no sólo como herencia romántica sino también como vivencia existencial del propio Bertrand, no lo es tanto la encarnación en estos dos maestros de las artes plásticas. Rembrandt, pintor de lo sublime sin duda alguna, es también un creador preocupado por la realidad, por lo cotidiano, en múltiples ocasiones a la búsqueda de elementos obscenos y desenfadados (piénsese, por ejemplo, en su retrato de Ganimedes). Callot, por otra parte, no es sólo el autor de los Gobbis o de las escenas de la *Commedia dell'Arte*, sino que al contrario también se sintió atraído por el dolor humano en sus magníficos grabados sobre la Guerra. Esto no quiere decir de ningún modo que no exista una relación profunda de Rembrandt y Callot con Bertrand, pero ésta no se limita a una simple diferenciación temática. Por otra parte, existen otros pintores que podrían perfectamente haber inspirado el universo temático de Bertrand. Murillo, Van Ostade y Téniers muestran una gama variada de marginales, semejantes a los de Callot; Fusely y sus fantasmagóricos cuadros están en relación con todos los elementos fantásticos de Bertrand; la Naturaleza apocalíptica tiene su reflejo en Salvator Rosa; la noche está presente en todo el barroco, desde Murillo a Rosa, de la misma manera que en Rembrandt o Callot. En último extremo, pensamos que no es posible reducir a una sola las fuentes de inspiración de nuestro poeta. Lo que realmente nos importa con respecto al universo temático es señalar cómo todos y cada uno de los temas de la obra bertrandiana tienen su correspondencia con el mundo de la pintura.

Sin embargo, aunque parezca paradójico, buscar motivos en los poemas de Bertrand que remitan de forma directa a determinados cuadros no resulta nada fácil. A pesar de todo, un buen número de críticos se ha interesado por buscar las posibles fuentes pictóricas de los poemas bertrandianos. Nos encontramos aquí con una doble dificultad. En primer lugar sólo se podrían aceptar como modelos aquellos cuadros que Bertrand vio, por lo que si queremos ir a la caza de fuentes pictóricas, y dado que Bertrand no fue un gran viajero, debemos detenernos en los cuadros que se encontraban en los museos de París y Dijon entre 1814 (fecha en que Bertrand se instala en la capital de Borgoña con su familia) y 1836 (momento en que el *Gaspard* está definitivamente terminado). Tal vez se podría objetar que Bertrand

bien pudo ver alguno de los cuadros en reproducciones, lo que no es en absoluto imposible. No obstante, con este proceder nos estamos metiendo en el resbaladizo terreno de las hipótesis. Sólo en algunos casos muy evidentes se podrán aceptar como fuentes aquellos cuadros que no se encuentren ni en París ni en Dijon. En último extremo, nosotros consideramos que tal ocupación es artificial y en gran medida estéril. Aunque se puedan establecer ciertas relaciones, en ocasiones indiscutibles, lo que realmente tiene importancia en Bertrand no es la inspiración vaga y remota en tal o cual lienzo, sino algo de una novedad mucho mayor, como veremos. Por otra parte, los motivos directos en que pudo inspirarse Bertrand apenas aparecen de forma aislada. No se puede establecer una equivalencia total y perfecta entre ningún cuadro real y los poemas de nuestro autor. La manera de actuar de Bertrand es mucho más sutil y compleja.

El procedimiento utilizado por nuestro poeta se asemeja mucho a la moderna técnica del "collage". De cuadros diferentes extrae varios motivos aislados que más tarde reúne en un solo poema. Uno de los textos que mejor ejemplifican esta forma de inspiración es sin duda *Harlem*, en cuyas imágenes es fácil reconocer la presencia de diversos cuadros: "la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort" recuerda a *Jeune femme accrochant un coq à sa fenêtre* de Gérard Dou; "le vieil-lard qui joue du Rommelpot" podría tener su correspondencia en Frans Hals; "l'enfant qui enfle une vessie" parece sacada de *Juegos de niños* de Brueghel el Viejo²; "les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne" nos remite a cualquiera de los cuadros de David Téniers que se encuentran en el Louvre. El caso de *Harlem* no es de ninguna manera el único, aunque tal vez sí el más espectacular. En *Le Maçon*, por ejemplo, "la ville aux trente églises" evoca la ciudad de *La Vierge d'Autun* de Van Eyck; del mismo modo, "un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur" puede rememorar el incendio de Sodoma que aparece en *Lot y sus hijas* de Lucas van Leyden. Y así podríamos seguir con los sesenta y un poemas del *Gaspard*. La tarea no sólo sería ardua, sino muy

² Aunque en el *Gaspard* no se hable nunca de Brueghel el Viejo, nosotros pensamos que las características que Bertrand atribuye a Jean Brueghel en el poema *Harlem* se corresponden más con el primero que con este segundo. Se trataría a nuestro juicio de un simple error en el nombre, propio de un autodidacta como Bertrand.

posiblemente inútil. Lo que queremos dejar claro en esta parte de nuestro estudio es la manera que tiene Bertrand de servirse de modelos diferentes, ensamblando motivos sueltos.

LAS RELACIONES IMPLÍCITAS DE *GASPARD DE LA NUIT* CON LA PINTURA

A parte de la relación explícita que Bertrand establece entre su obra y la pintura, también existe una relación implícita mucho más difícil de detectar, pero mucho más interesante. Esta es a nuestro juicio la gran novedad de la obra de Bertrand. Cuando un escritor se enfrenta ante una relación pictórico-literaria, dos son las soluciones que puede encontrar: o bien imita directamente un modelo pictórico ya existente (un cuadro real, tal y como hacen Gautier en *Emaux et Camées* o Alberti en *A la pintura*); o por el contrario crea un cuadro nuevo sin referente directo en el mundo de las artes plásticas, un cuadro pintado con palabras, lo que nosotros llamamos poema-cuadro.

Pasemos ahora a estudiar los procedimientos intradieгéticos de que se sirve Bertrand para crear una impresión pictórica a partir de un texto discursivo:

1) La composición espacial en profundidad: los distintos objetos del poema se divisan en una sucesión de planos en la que se produce un alejamiento con respecto al focalizador, que puede ser un personaje del poema o el propio lector. Este método alcanza su mayor maestría en el poema *Le Maçon*, en donde un albañil contempla desde lo alto de un andamio la iglesia que está construyendo, la ciudad y a lo lejos, al caer la noche, un pueblo incendiado por "des gens de guerre". La traducción pictórica de este procedimiento se halla en los cuadros de Van Eyck (por ejemplo en *La Vierge d'Autun*) o en los grabados de Callot (fundamentalmente en la serie sobre la guerra), en los que encontramos una misma composición espacial en profundidad. Aquí deseamos destacar cómo la inspiración de Bertrand en Callot no se limita en modo alguno a la utilización de motivos temáticos. También la espacialidad de los grabados callotianos alimenta en múltiples ocasiones la imaginación de nuestro autor, como acabamos de ver.

2) El detallismo en los objetos: los poemas de Bertrand abundan en objetos descritos con breves pinceladas, pero percibidos en detalle. En los poemas de Bertrand la ensoñación de la materia es básicamente visual,

llegando a adquirir una claridad, una diafanidad ilimitada. En el poema *Le Marchand de tulipes*, la habitación del doctor Huyltén aparece poblada por un sinnúmero de objetos. Las distintas focalizaciones recaen sobre las cosas más ínfimas, que llegan a alcanzar una importancia aún mayor que la de los dos actantes del poema. Por si esto fuera poco, llegamos a asistir a una objetivación de los personajes. El intolerante doctor Huyltén encuentra su representación metafórica en el retrato del duque de Alba, mientras que el mercader se ve representado por los tulipanes que vende. Huyltén rechaza indignado los tulipanes, "ce symbole de l'orgueil et de la luxure", a la par que el retrato lanza contra el vendedor "un regard inquisiteur". Hemos de notar en la obra bertrandiana una especial utilización de los objetos cuando se acerca el final del poema. Para evitar que su creación se evapore en la nada la última estrofa de cada poema se fija en una imagen objetual. En *Le Marchand de tulipes* esa imagen es el cuadro del duque de Alba, con lo que se produce una nueva redundancia dentro del universo visual. Este detallismo bertrandiano encuentra su relación con el mundo pictórico en la obra de Durero, pero también de nuevo en la de Van Eyck y aun de toda la escuela flamenca.

3) El estatismo de los actantes: Los actantes de los poemas de Bertrand aparecen a menudo estáticos, petrificados, como posando para un cuadro. Así sucede en *L'écolier de Leyde*, en donde un pobre estudiante permanece totalmente inmóvil mientras que a través de un monólogo interior nos describe la escena entera. El problema de la inmovilidad y del movimiento en la obra de Bertrand es sumamente complejo. Un texto poético no puede ser totalmente estático puesto que la literatura es movimiento. No obstante, la búsqueda de un arte que aúne la pintura y la literatura conllevará ineludiblemente la necesidad de un equilibrio entre movimiento e inmovilidad. El movimiento en la obra de Bertrand suele estar presente en la coordenada temporal, como representación de la pulsión de Muerte (recuérdese lo referido más arriba sobre el sentimiento de fuga temporal de los románticos). Así el movimiento (temporal) se contrapone a la inamovilidad, que pasa a metaforizar una de las formas de la eternidad. Las artes plásticas, en la medida en que escapan al movimiento, también consiguen escapar de la Muerte. La elección de la pintura como modelo por parte de Bertrand no es una arbitrariedad ni un capricho. Su ansia por alcanzar la inmortalidad (a través del reconocimiento de su obra) llega a volverse obsesiva, como pue-

de observarse en su correspondencia³. El poema-cuadro se convierte así en una aspiración de eternidad.

4) La técnica del claroscuro: en los poemas de Bertrand es frecuente la presencia de una oscuridad iluminada por destellos. En esta ocasión es Rembrandt el principal inspirador, si bien es cierto que toda la pintura barroca se sirve con mayor o menor asiduidad del claroscuro: Callot (en las *Tentaciones de San Antonio*), Salvator Rosa o Murillo también mezclan en sus obras espacios de luz y de sombra. Tomemos *L'Heure du Sabbat* como modelo de este procedimiento. De las seis estrofas de que se compone el poema, en cuatro se repite la misma oposición entre la oscuridad general y los destellos aislados que brillan en la noche, repitiéndose la misma estructura: la oscuridad enmarca la luz, que sólo se manifiesta de forma puntual, al igual que en la escuela barroca. Por otra parte, en el libro de Bertrand la ensoñación nocturna juega un papel fundamental dentro del universo temático. El nombre mismo (*Gaspard de la Nuit*) nos remite de manera directa e inmediata a la nocturnidad. No es de extrañar pues el gusto de Bertrand por la técnica pictórica del claroscuro.

5) La fragmentación espacial del poema: los espacios en blanco que separan las distintas estrofas juegan una función substancial como parte integrante del poema, y en modo alguno pueden ser considerados gratuitos o arbitrarios ("blanchir comme si le texte était de la poésie", dice en sus notas al editor)⁴. Estas separaciones permiten aislar las diversas imágenes que configuran el poema (entendiendo la palabra imagen en su sentido pictórico), como si se tratara de partes diferentes de una misma pintura. Los cuadros corales pintados por tantos autores flamencos y holandeses recuerdan esta forma de construcción espacial fragmentaria pero dentro de una misma unidad que engloba las distintas imágenes. Este tipo de construcción tiene en *Harlem*, una vez más, un poema paradigmático. En ocasiones Bertrand utiliza asteriscos para dividir sus poemas, generando en

³ Especialmente significativa resulta la última de las cartas que Bertrand le envió a su amigo David d'Angers unos días antes de morir: "*Gaspard de la Nuit* est un ouvrage ébauché dans beaucoup de ses parties, j'ai bien peur de mourir tout entier.", in *Le Keepsake fantastique*, Paris: Editions de la Sirène, 1.923, pp. 199-200. El no reconocimiento de su obra supone la muerte para el artista.

⁴ Cfr. *Gaspard de la Nuit*, pp. 301-302.

tales ocasiones una división más profunda que cuando se sirve únicamente de espacios en blanco, y cuyo referente sería a nuestro entender el díptico o el tríptico, según cuál sea el número de partes en que esté dividido el poema. En *La tour de Nesle*, la estructura coincide con la de un díptico. La primera hoja sería la escena que se desarrolla en el interior de la torre, mientras que la secuencia exterior, después del asterisco, sería la segunda. La estructura en tríptico se manifiesta en otros poemas, como por ejemplo en *Les Grandes Compagnies*. Una última estructura formal en relación con la fragmentación espacial es la construcción del poema-vidriera, presente en *La Chambre gothique*. El semema [gothique] tendría así pues varios semas diferentes. Por un lado existiría una relación con la novela gótica inglesa (la historia finaliza con un acto de vampirismo); por otro, en cambio, "gothique" estaría vinculado a las catedrales góticas y por lo tanto a las vidrieras. La apariencia de vidriera de este poema vendría dada por su carácter ascensional; cada imagen supone un escalón más alto en el *crescendo* emocional que termina con la agresión vampírica sufrida por el narrador (no hemos de olvidar que las vidrieras medievales se leen de abajo hacia arriba).

6) La congelación del instante: en muchos de los poemas en prosa de Bertrand la acción parece como suspendida en el tiempo, sin principio ni continuidad, con una causalidad narrativa reducida al mínimo, aun en los poemas de carácter histórico. De esta forma, la ausencia de vínculos causales en el interior de los poemas conlleva una considerable limitación del interés por la anécdota. Con esto no queremos decir que en los poemas de Bertrand no exista de manera eventual un nivel anecdótico; en múltiples ocasiones en el texto se nos contará una historia, pero ésta será siempre irrelevante. La relación en este punto con las artes plásticas se halla en la naturaleza antianecdótica de la pintura. Aunque en un cuadro pueda existir una historia, ésta no podrá ser contada nunca de modo discursivo, por lo que parecerá, así pues, aislada de todo acontecimiento anterior o posterior. Poner un ejemplo es sumamente difícil, ya que la práctica totalidad de los poemas de Bertrand responden a esta característica, incluso los más narrativos. Véase al respecto *La chasse*, en donde se nos cuenta la muerte de Hubert, sire de Maugiron, a manos de Regnault, sire de l'Aubépine, pero eludiendo el motivo que impulsa al asesino y las consecuencias finales para éste.

7) La repetición del tema de la mirada: la enunciación de elementos relacionados directa o indirectamente con la visión es sumamente frecuente en el *Gaspard*. A lo largo del texto podemos encontrar múltiples referencias que nos remiten al tema de la mirada: las gafas del doctor Huytlen y la mirada inquisidora del duque de Alba en *Le marchand de tulipes*; la construcción anafórica ("il voit", "il voit") en *Le Maçon*; el ojo fosfórico del gato salvaje en *L'heure du Sabbat*; los ojos vacíos del fantasma de *Mon bisafeul*; la ventana de *La tour de Nesle* y las vidrieras de *La chambre gothique*, *Le nain* o *La salamandre*; y un largo etcétera. En ocasiones estas referencias sólo tienen una función meramente temática; sin embargo, en otras, juegan un papel importante en la estructuración espacial del texto. Tal es el caso de *Le Maçon*, en donde todo el espacio se organiza en torno a las focalizaciones en profundidad del albañil Abraham Knupfer, o de *La tour de Nesle*, con la oposición que se establece entre la torre del Louvre (desde la que es posible ver sin ser visto, gracias a la verticalidad) y el Sena. La reincidencia del referente visual se convierte así en un estímulo al propio lector para que vea lo que en el poema ocurre. Lo importante en el *Gaspard* no es mostrar los lazos narrativos o simbólicos de los poemas, sino resaltar el acto puro de ver.

CONCLUSIÓN

El análisis que acabamos de realizar evidencia claramente que la relación entre la literatura y la pintura dentro del *Gaspard de la Nuit* se produce tanto en el nivel temático (en una relación explícita) como en el formal (en este caso de manera implícita). De este modo, la falta de unidad textual aducida por gran parte de la crítica se ve subsanada por completo. El principal elemento unificador del texto sería por lo tanto la concepción pictórica de la literatura, que actúa como catalizador en todos los niveles. Si muchos de los motivos temáticos que aparecen en el *Gaspard* provienen de partes aisladas de determinados cuadros, el ensamblaje posterior de dichos motivos, como si de un puzzle se tratara, se lleva a cabo siguiendo unas pautas estructurales puramente pictóricas. Así, el salto de un nivel a otro de la escritura no suscita ningún tipo de inconveniente. El pintoresquismo temático no excluye una estructura formal preciosista; por el contrario ambos se combinan en una creación perfectamente unificada. La diferencia de Bertrand con Hugo, Baudelaire o Mallarmé consiste precisamente en esta

combinación de piezas diversas en un todo armónico. Bertrand es un escritor pintoresco como Hugo y otros muchos románticos, pero también extremadamente formalista como Mallarmé. Y es en su carácter sintetizador en donde podemos encontrar su principal originalidad, y lo que convierte a su obra, independientemente de las posibles influencias que recibiera o que provocara, en algo único.