

Los cuadros de Remedios Varo en los poemas de Omar Alejandro González Villamarín

Nelson Romero Guzmán

Para el año de 1983, el poeta y ensayista chileno Pedro Lastra escribió un breve artículo en el cual formuló cuatro características tendenciales de la poesía Hispanoamericana que, a su juicio, daban cuenta de la situación de la lírica de ese momento. Entre estas características se encuentra el recurso a la intertextualidad. Las otras tres son: la máscara o el doble en el espacio poético, el recurso a la narratividad y la reflexión de la literatura dentro de la literatura (las artes poéticas). Con relación a la intertextualidad, dejó dicho Lastra (1983):

Tal recurso es ahora un procedimiento singularizador, por la frecuencia y la variedad con que se manifiesta: Los textos como productividad, al decir de Julia Kristeva, como un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades. Estas textualidades de base suelen provenir, como se sabe, de lugares muy distintos. (p. 136)

Esa frecuencia y variedad de la intertextualidad que señaló Lastra hace ya varios lustros para la poesía de habla española, se sigue acelerando y enriqueciendo hasta hoy, convirtiéndose en uno de los recursos más frecuentados por los poetas, tanto que, si se indagara acerca de las distintas formas en que se manifiesta este solo tópico de la poesía contemporánea en la actualidad, los resultados serían sorprendentes por la variedad y riqueza de su uso. De paso sea el momento de señalar que, en el caso de Colombia y otros países de Latinoamérica, la intertextualidad se encuentra en alza por el lado del diálogo entre la poesía y las artes plásticas y visuales, ya sea en libros completos o poemas sueltos. Para el caso de Colombia, libros completos como *Colección privada* de Ramón Cote Baraibar, merecedor del III Premio Casa de América de Poesía Americana, de España, en el año 2003 y *Un violín para Chagall* de Juan Manuel Roca, publicado también en el año 2003, establecen vínculos directos con la pintura desde diferentes cuadros o producción de pintores modernos y contemporáneos, principalmente. Por ahora, es importante hacer una breve referencia a los artistas que aquí se ponen en contacto, poeta y pintora.

El poeta Omar Alejandro González y la pintora Remedios Varo

A este mismo diálogo entre pintura y poesía, como una de la expresiones de la intertextualidad, viene a sumarse el libro del que aquí me ocuparé de en adelante: *Los marcos de Varo (Tríptico)*, publicado en el año 2018, del poeta Omar Alejandro González Villamarín, nacido en Bogotá en 1984, pero residente en la ciudad de Ibagué desde el año 2003, donde ha construido su obra poética y dirigido talleres de literatura, desempeñándose, además, como catedrático de literatura en la Universidad del Tolima. *Marcos de varo* fue ganador del Premio de Poesía Juan Lozano y Lozano 2018. Antes de este título, el autor ya había publicado los libros de poemas *Sorbo de bilis* (2015) y *Signo roto* (2018). Los poemas del libro siguen al pie varias pinturas de Remedios Varo, como si se tratara de la transposición verbal de algunas de las obras de la pintora española, donde el poema hiciera las veces de cuadro o marco, dando lugar al tríptico enunciado en el subtítulo del libro, correspondiente a las tres partes en que está dividido.

Dado que el libro de González Villamarín establece una conexión temática abierta con la obra de Remedios Varo desde el mismo título de su libro *Los marcos de Varo*, se hace necesario el acercamiento a la vida, la obra y las afiliaciones artísticas y literarias de la artista. De esa forma nos vamos adentrando en los vínculos entre poesía y pintura en los dos artistas, que es lo que nos interesa. En este bosquejo, María de los Remedios Varo y Uranga nació en Anglés, provincia de Girona en España, en el año de 1908. En 1924 ingresa a la Academia de San Fernando en Madrid. Su viaje a París en 1937 con el artista Péret, hace que se vincule con las experimentaciones y técnicas del surrealismo en boga, donde sus obras irán a hacer parte de la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Bellas Artes de París y, luego, en la Galería Robert en Ámsterdam. Durante la persecución nazi de la II Guerra Mundial tiene que trasladarse a Marsella, pero su filiación al surrealismo continúa, con otra participación de sus obras en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, en el año de 1940. Al año siguiente se radica en México en compañía de Péret, donde realiza diversas actividades, entre ellas, ilustradora de un boletín. Es allí donde conoce a una amistad definitiva e influyente: la artista Leonora Carrington, poeta también vinculada al surrealismo. Varo empieza a estrecharse cada vez más a la vida mexicana y a participar en exposiciones colectivas e individuales, como en la Segunda Bienal Internacional de México en 1960, hasta que finalmente muere en México en 1963.

Del periplo vital de la artista, se destaca su vinculación a la estética de la vanguardia surrealista que influyó de manera definitiva en su obra, sobre todo en lo que tiene que ver con los programas y manifiestos de André Breton y sus seguidores en lo relativo al artista y la creación como portadores del mundo de los sueños, las fuerzas del subconsciente, los poderes del automatismo psíquico,

la lógica absurda, la analogía del arte con la magia, el esoterismo y la vivencia de mundos ensoñados con cercanía a los ritos chamánicos; así, el surrealismo fue una de las vanguardias que logró la expresión más alta de la libertad creadora de imágenes arbitrarias, que influyó en las artes, el cine y la literatura en las primeras décadas del siglo XX; de ahí las fuerzas irracionales y el humorismo velado en las pinturas de Varo. Al respecto, Kaplan, citado por Edith Mendoza Bolio (2010), expresa:

La relación de Varo con el movimiento surrealista fue de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando estaba buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimuló su tendencia hacia lo imaginativo y la incitó a adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación y de ironía. (p. 30)

De esa forma, su vínculo con el surrealismo también se encuentra reflejado en varios de sus escritos de ficción, como diarios, minificciones, cuentos y ensayos, principalmente a través de sus propias obras. Entre estos últimos, vale destacar el juego ficcional que establece con la antropología a partir de su famosa escultura “Homo Rodans” (1959) y su escrito “De homo Rodans” (1959), donde se aprecian unos bellos juegos borgianos con la cita, la máscara de la escritura y la parodia del discurso científico. Este esbozo ya nos da una idea general de las preferencias estéticas de Varo que abarcan la parte más destacada y reconocida de su producción artística, teniendo en cuenta las exploraciones mutuas entre poesía y pintura. Por eso, el reto de González Villamarín al afrontar el intrincado mundo de Varo entre escritura y pintura.

El libro *Marcos de Varo* y los cuadros referenciados de la pintora

El libro de Omar Alejandro González se halla estructurado siguiendo el formato común del tríptico en la pintura, restableciendo así la organización de sus partes en tres secciones o paneles. “Bocetos” lo componen diez poemas en verso libre, señalados con números romanos; “Ventanas” contiene diez poemas, cada uno con su respectivo título; por último, “Miradas” está conformado por otros diez poemas, con números romanos. Cada sección está anticipada por un epígrafe de Remedios Varo, que alude a cada subtítulo, proponiendo así claves indiciarias para su lectura. De este modo, la distribución del libro comprende tres capítulos.

Llama la atención dos detalles que no pueden pasar desapercibidos para el lector. El primero tiene que ver con un paquete anexo al libro, consistente de 17 reproducciones postales editadas a color de las pinturas de Varo que sirven de referente a cada uno de los poemas, con los datos de cada obra (título, año, técnica y dimensión), para que sean intencionalmente manipuladas por el lector. El segundo detalle del libro está en el llamado de pie de página en número romano

de los 17 poemas correspondientes cada uno a las 17 reproducciones aludidas, con las mismas especificaciones. El hecho de que estas ilustraciones no estén incorporadas a las páginas del libro en el lugar de cada poema, resulta un tanto controversial por su mensaje ambiguo: o son un regalo que por este medio hace llegar el autor al lector para que se regocije con las obras de Varo si los poemas del libro no son de su agrado, o expresan la necesidad de separar en el proceso de la lectura del poema, la imagen plástica, pero indicándole al lector a pie de página la fuente de donde procede el poema que hace de hipertexto, si su deseo es ir por su cuenta a la pintura. Ese juego de acercamiento y lejanía material de la écfrasis, de azar en la interrelación pintura/poema, indica —en un primer plano— que remitirse o no a las reproducciones pictóricas de Varo queda por cuenta de cada lector. Más adelante revisaremos de otra forma este recurso paratextual.

De todas maneras, la obra de Remedios Varo presta sus favores al poeta para el diálogo que los poemas entablan con dichas pinturas y con el mundo onírico, fantasmagórico, también horriblo y mágico, que son algunas de las constantes en el universo plástico de la pintora exiliada en México. Estas obras escogidas por el poeta Omar Alejandro González hacen parte de la segunda etapa de Varo, conocida como “la etapa mexicana” que, según el trabajo de Edith Mendoza Bolio, coincide con su exilio y radicación definitiva en México (2010, p. 34). Estos cuadros de su producción se ubican entre 1952 y 1960. En el año 1957, Varo señaló: “hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona” (Citada por Mendoza, 2010, p. 33). No obstante, la influencia surrealista continúa en sus obras, sobre todo con las atmósferas del subconsciente, así como el diálogo con la leyenda bíblica y profana, bastante reconocida en sus obras por los comentaristas y críticos de arte.

En general, las obras escogidas por el poeta Omar Alejandro para establecer la interconexión verbal, están llenas de mundos surreales, misterios, enigmas, juegos absurdos con la razón, atmósferas pictóricas terroríficas, crítica al psicoanálisis, parodia a las narraciones medievales, cuerpos humanos mecanizados, artificios y escenografías circenses, juego de máscaras a la manera de cajas chinas, símbolos plásticos que conectan al hombre con la armonía del cosmos, espacios trasfigurados por la pesadilla, entre otras manifestaciones de las fuerzas del subconsciente, con alusiones conceptuales que captan el mundo de la realidad, algunas veces en diálogos paródicos con los discursos científicos de la matemática, la astronomía o la física, así como el teatro, la música y la escultura, es decir, las mismas obras de Varo ofrecen diversos diálogos intertextuales. De ahí el desafío para un poeta a la hora de entrar y salir de los cuadros con sus poemas.

Los marcos de Varo aluden, precisamente, a los mundos interpelados en las obras de la pintora y a las evocaciones al interior convulsionado del hombre y el mundo que lo circunda. Efectivamente, el poeta mismo pareciera hacer parte del mundo de Varo en sus poemas, ocultarse allí para “el ritual de la mirada”. Es así como el primer poema del libro resulta ser una especie de rito iniciático sacrificial: el poeta cuelga “de las amarras del cuadro”, pero *ella* (la pintora) “se siente usufrutuada, / ya no le importa: / solo vale que pendulo / con apenas un par de dedos” (González, 2018, p. 15). Así, el primer diálogo es el del poeta con la pintora, donde ella misma como espectadora mira en una de sus obras al poeta pendular en el marco de su cuadro, pero a ella “ya no le importa”. De esta manera, la pintora pasa a ser una simple espectadora fría de uno de sus cuadros, donde ahora le corresponde ser testigo del drama del poeta al verlo colgar como un mártir de las amarras del cuadro, expresándonos de ese modo que el artista no es culpable del destino de su propia creación. Cruda ironía que convierte a la écfrasis en recurso narrativo, llevando al extremo su interrelación plástica, así como incorpora en el poema la crítica de arte a través de la imagen creada y el juego visceral entre artista/espectador.

Los modos de representación entre pintura y poesía

Para continuar la ruta propuesta por el libro de Omar Alejandro González Villamarín en la apropiación creativa de intertextualidad poética, es importante tener en cuenta la forma como este ejercicio artístico en particular se desenvuelve a partir del procedimiento de la écfrasis, entendida en su sentido teórico general de representación verbal de una representación visual (Mitchell, 2009, p. 138). En esa ruta, lo que se pone en diálogo intertextual es la relación de la poesía con las artes plásticas, de manera específica los poemas de *Los marcos de Varo* de Omar Alejandro González con algunas de las obras de la pintora Remedios Varo, sin perder de vista lo que ya nos advirtió Lastra al manifestar que la intertextualidad como productividad, es “un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades” (1985, p. 136). Esas “otras textualidades” son la ampliación del libro de poemas con obras de la literatura y otras producciones plásticas, como lo veremos en su momento.

Por lo anterior, es necesario plantear algunas cuestiones teóricas al respecto. Mitchell, al definir en forma general la écfrasis como presentación verbal de una representación visual, nos dice que esta fascinación nos llega en tres fases o momentos (2009, p. 138). La primera viene a ser la “indiferencia ecfrástica”, que concibe la écfrasis como imposibilidad, lo cual quiere decir que “una representación verbal no puede representar —es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual (...) Las palabras pueden «citar» (*cite*), pero nunca pueden «ver» (*sight*) su objeto” (p. 138). La segunda fase de esa fascinación viene a ser la “esperanza ecfrástica”, a la que enseguida refiere:

Esta es la fase en la que la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un «sentido» en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: «hacernos ver». (p. 138)

Queda aquí dicho que, como el poeta no puede hacer visible plásticamente en su dimensión visual del poema el cuadro del pintor, recurre al repertorio de su imaginación a través de la metáfora como figura de traslación, para hacerlo “visible” en el nivel verbal del poema. Es de esta forma que el poeta hace visual al lector la representación, le hace abrir —como afirma metafóricamente el mismo Mitchell (2009)—, “el ojo de la mente” (p. 138). Superado ese momento de la imposibilidad de la écfrasis, surge entonces la tercera fase llamada “miedo ecfrástico”. En ese miedo lo verbal se enfrenta a lo visual, haciendo posible que el poema capte lo plástico por la imaginación, sin que quede como una reproducción literal de la pintura, por lo que se recurre a otras formas más recursivas de la expresión del cuadro, por ejemplo, la narración interpretativa, para captar los signos plásticos desde otra posibilidad, con una dependencia menos recíproca. Estos tres momentos resultan clave para acercarnos a los poemas de *Los marcos de Varo*. Podremos constatar cómo el poeta pasa por las tres fases, cruzándolas o suspendiendo cada una de ellas en sus poemas, dadas las particularidades semánticas y simbólicas de los poemas mismos.

La indiferencia, la esperanza y el miedo: modos ecfrásticos de diálogo entre poesía y pintura

Estas tres fascinaciones o deseos del poeta por acercarse a las formas de la intertextualidad, como vecindad entre artes plásticas y literatura, se vuelven bastante particulares en el libro *Los marcos de Varo*. En primer lugar, el poeta, para matar la “indiferencia ecfrástica”, le entrega al lector, junto con el libro, 17 obras postales impresas con las pinturas de Remedios Varo; lo mismo ocurre cuando en el libro hace uso de las citas a pie de página, para indicarle al lector el vínculo directo que cada poema tiene con la pintura que lo acompaña. Pues bien, esto indica la resistencia del poeta frente a la imposibilidad de la écfrasis de hacer ver físicamente la imagen plástica, conduciéndonos forzosamente a mirar la reproducción de los cuadros ante ese percance de su representación verbal.

Tal imposibilidad de “ver” el cuadro de Varo con las palabras del poema, queda dicho en una suerte de “arte poética” que se cifra en el poema titulado “Orfandad”, perteneciente a la segunda parte del libro. Dicho poema inicia con estos versos: “intentamos ver / cuando es ciego el impulso. / Reconocemos la palabra ebria / que destila carencia” (González, 2018, p. 29). El modo de la intertextualidad, definida en su base por todas las teorías como el diálogo que un texto establece con otros o como relación de un texto con que parecieran

ajenos, queda poéticamente descrita en la ya mencionada “Arte poética” de Omar Alejandro, así: “...hombres que escriben versos / sobre un antiguo acontecer ajeno” (p. 29).

Justamente, el libro de Omar Alejandro, construye un diálogo con lo “ajeno” a partir de otros discursos y obras literarias, lo que significa que la intertextualidad abre espectros. De ahí que algunos poemas luchen por hacer “ver” el cuadro, siendo un tanto descriptivos del acontecer de la obra pictórica, pero esta ilusión de cercanía se atempera cuando hace hablar en sus versos los símbolos plásticos. Por ejemplo, la intertextualidad ecfrástica que el poema VIII de la tercera parte del libro hace con el cuadro de Varo titulado “Mujer saliendo del psicoanalista”. La escena nos describe a la mujer saliendo del psicoanalista en el momento en que arroja al pozo los restos del padre, como vaciando el subconsciente del complejo de Edipo, mientras a sus espaldas la torre se ilumina, es decir, el psicoanálisis la libera de las oscuridades de la culpa. Lo que se ve en el cuadro, pretende el poeta trasladarlo al poema, arrastrando de paso con la interioridad psicótica de la mujer:

Al salir de la torre
es preciso que se deje atrás el amor del padre.
La propia ropa será dejada allí
y andará a tientas con la sola desnudez
guiada por un cúmulo de miedos y frustraciones.
En el pozo estará más seguro
cualquier vestigio de nosotros
que aún se sienta tibio.
La edificación entera permanece iluminada
mientras los despojos
buscan el callejón para rifar entre mendigos
las baratijas y los prejuicios. (González, 2018, p. 46)

No ocurre con los otros dos procedimientos propuestos por Mitchell (2009), que son la “esperanza” y el “miedo” ecfrásticos, pues gracias a la imaginación metafórica, el cuadro se transfigura en el poema. Aquí ocurre la mayor tensión entre los poemas de González Villamarín y los cuadros de Varo. Sobre esta relación intertextual entre imagen y verbalización del poema, se entabla una lucha entre Jacob y el Ángel, que el filósofo Jacques Rancière pretende conciliar en este pasaje sobre la imagen, su acercamiento y lejanía con la visión desde la imagen misma en la representación verbal, dejando abiertas sus posibilidades intertextuales y superando en lo posible miradas literales, pues la visión puede ir más allá del ojo:

En este sentido es que el arte está hecho de imágenes, ya sean figurativas o no, ya sea que se reconozca o no la forma de los personajes y espectáculos identificables. Las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza. Las palabras describen lo que el ojo podría ver o expresan lo que no verá jamás, adrede aclaran u oscurecen una idea. Algunas formas visibles proponen una significación que habrá que comprender, o la sustraen. Un movimiento de cámara anticipa un espectáculo y revela otro, un pianista entona una frase musical “detrás” de una pantalla en negro. Todas estas relaciones definen las imágenes. Esto quiere decir dos cosas. En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias. En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora. (Rancière, 2011, pp. 28-29)

Lo que en esta cita plantea Rancière es la dialéctica entre la imagen verbal del poema y la imagen plástica de la pintura en disputa de lo visual, dejando, de esta manera, resuelta esta contradicción: el poema, como creación por la palabra, hace visible la imagen por el recurso al tropo, en este caso la metáfora que “abre el ojo de la mente”; por su parte, la imagen plástica se basta a sí misma, se hace visual por la concreción de los colores o las formas. En últimas, poesía y pintura son visuales por sus propios otros medios, con el uso de sus recursos connaturales, por lo que siempre han dialogado intertextualmente en la historia de la literatura; de ahí que se dé esa relación tan necesaria y renovada entre literatura y artes plásticas y visuales, como ocurre en el libro de Omar Alejandro González, que no es ajeno a estas provocaciones y recurrencias en la poesía de hoy.

Pero la anterior expresión de la intertextualidad de la écfrasis, en el libro *Los marcos de Varo*, queda superada por el poeta al enfrentar al “miedo ecfrástico”, es decir, cuando hace de la fuerza traslativa de la metáfora su propio lugar de enunciación, distanciándose del cuadro, apenas aludiéndolo en distintos lugares del significado, creando la ilusión de un relato apenas evocativo de los cuadros de Varo que se desvanecen al interior del lenguaje mismo del poema.

La mayoría de estos textos hacen parte del panel central del tríptico poemático, que se despojan de la referencia de los cuadros, creando libertad de lectura. Por ejemplo, el poema titulado “Superstición” no solo dialoga con los mismos espacios a la vez abiertos y cerrados de los cuadros de Remedios Varo que son los lugares de la casa, un tema recurrente en su pintura, sino que el

poema entabla diálogos intertextuales con otro pintor: el neoyorkino Edward Hopper, vinculado a la tendencia del “Realismo americano”. Fue un pintor de habitaciones, cuartos desolados con mujeres mirando por las ventanas. En su cuadro “Sol de la mañana” (1952), una mujer en un cuarto posa sentada en el lecho con las piernas dobladas hacia arriba formando un triángulo que muestra la belleza de sus piernas, mirando a su vez a una ventana por donde la luz de la mañana entra en derroche. Sin embargo, la ventana puede ser fingimiento, no dice lo que hay adentro de la mujer. A pesar del realismo del cuadro, el silencio que Hopper hace visual en la calidez plana de la luz, en la armonía simétrica de los colores de adentro de la habitación y el afuera que la mujer nos descubre con la mirada observando por la ventana, de verdad pareciera fingir “ver”, por el gesto entrecerrado de sus ojos.

Esa traducción lejana de la intertextualidad que “despierta” en el lector una relación por casualidad de lo que ya vio en otro lugar de la pintura cuando se lee el poema, es lo que hace vivo el intertexto poético y le otorga un plus a la lectura. Por eso, leer el poema “Superstición” de Omar Alejandro González, es ver cuadros de Varo y de Hopper al mismo tiempo o, por lo menos, revivir sus atmósferas en estilos contrapuestos, reunidos en el espacio visual del poema; es también acercar dos momentos exquisitos de la pintura de tendencias distintas: surrealismo y realismo. Así, González Villamarín nos pone en contacto dialógico con las múltiples posibilidades de la intertextualidad en el proceso de lectura, lo cual depende de la productividad del lector para hacer contactos con otros objetos culturales cuando lee el poema. A continuación, lo transcribo:

Superstición

La maldición de la casa
es la ventana.
Solo por ella se funge
para que ninguno sepa
lo que ocurre adentro.
Sería honesta una mirada
hacia afuera
de una casa sin ventanas.
La puerta contaría, en verdad,
como supersticioso punto de partida. (González, 2018, p. 34)

Es bello el poema porque deja abierto el conflicto del adentro, una apuesta por la psicología del espacio, que es ese mismo adentro convulso del hombre en los cuadros de Varo que muestra “restos del subconsciente”, así como en los cuartos de Hopper donde el habitante es la alegoría de la soledad o del desierto urbano al interior del hombre.

Este poema, “Superstición”, corresponde al tercer apartado del libro: “Ventanas” y el epígrafe puesto en la antesala es la misma pintora Remedios Varo: “cada reloj tiene una ventana con rejas, como en una cárcel”. En el inicio del poema “Pacto”, Varo o el *alter ego* del poeta, pone estas dos líneas: “si quieres ver el fondo de mis ojos / cierra la ventana al entrar” (p. 27). Esa paradoja de cerrar para ver, trae implicado todo un conflicto que supera el mirar como función del ojo y supone un adentro convulso, casi negado para el espectador. Estos poemas son como ventanas negadas, además que construyen una especie de arquitectura visual en la que todos inician con la palabra “ventana”, señalando el ingreso al mundo del ojo como “una ventana innecesaria”. Esa pérdida de la visión hace intertextualidad de sentido con los cuartos de Varo, donde no vemos esta realidad, sino su representación metafórica en imágenes del subconsciente. En esta parte del libro es que Omar Alejandro González permite crear esa distancia entre el referente de sus poemas con los cuadros de Varo por medio de la cita; de ahí que el “miedo ecfrástico” resulte ser uno de los recursos más poderosos de la intertextualidad, al superar la visión directa de los cuadros, por lo que de la misma manera recobra más distancia la lectura de los textos y permite, a su vez, abrir los diálogos. Es por lo anterior que en este primer acercamiento entre los poemas de Omar Alejandro González y los cuadros de Varo, se hace necesario reconocer los diálogos que allí se establecen, sin agotar sus significados ni la plasmación simbólica de los cuadros en los poemas.

En ese sentido, lo primero que hay que decir es que los mismos cuadros de Varo se ponen frente al asedio de la pintora misma con sus escritos autógrafos y los poemas de González Villamarín. Con esto quiero dar entender que las pinturas quedan atrapadas en medio de estas dos escrituras. El libro *A veces escribo como si trazara un boceto* (2010) de Edith Mendoza Bolio que sirve de fuente investigativa a los escritos de Remedios Varo en relación con su obra plástica, trae un capítulo que muestra las “Notas escritas al reverso de un dibujo o de fotografías de sus pinturas”. Ese orden de exposición de cuadros de Varo y notas autógrafas de la pintora que aparecen en el libro de Mendoza Bolio, constituyó la fuente libresca y referente plástico de las pinturas, para que Omar Alejandro escribiera su libro de poemas. Las notas autógrafas que la pintora dejaba al reverso de sus bocetos o fotografías funcionan a veces como minificciones o recreaciones de sus propias pinturas, otras veces son explicativas o narran el origen alegórico o de asuntos cotidianos que inspiraron los cuadros, algunas están bastantes cargadas de humor y de fina ironía, que no es el caso detenernos ahora, pero sí lo podemos hacer desde la manera como el poeta y la pintora entran en diálogo con el cuadro, en algunos ejemplos.

Así es como tenemos el poema IV de la tercera parte del libro, que pone a pie de página el nombre del cuadro de Varo al que alude, el titulado “Vagabundo” (1957). En la nota escrita al reverso del dibujo por la pintora, expresa que “a mi

juicio, uno de los mejores que he pintado” (Mendoza, 2010, p. 175). El resto de la nota se dedica a describir el mendigo con su traje parecido a una casa de encierro movida por mecanismo de ruedas y poleas, que es su propia casa espiritual de la que no está liberado; aquí están los equivalentes de la sala, el jardín y un gato, que no son libres. El rostro del personaje asoma por la ventana, pero son apenas alusiones descriptivas que tampoco pretenden dar un sentido de lectura por parte de Varo, pues no es su intención. Este mismo cuadro lo pone en diálogo Omar Alejandro con su poema, como un mendigo que en su casa de encierro recibe dádivas por la ventana.

El peso del poema causa extrañamiento frente al cuadro, gracias a la imaginación que construye la imagen de un gato enigmático con facultades proféticas y a la vez tutelares, pues la vida de ambos depende de su vigilancia del destino, que puede leerse en el símbolo de la rueda a los pies del vagabundo, donde el gato yace sentado. Esta imagen casi viva del gato que reposa en los versos ofrece una perspectiva de claroscuro y misterio a la intertextualidad pictórica y hace que el poema mismo se convierta en imagen surreal y se torne en visión al interior de su lectura, para lo cual cito sus últimos versos. “Solo un felino, tumbado sobre la rueda menor, / sabe lo que ocurrirá, / brinda a sus tobillos el roce del lomo, / no vaya a ser que se le olvide el trato / y rueden hacia una temprana muerte los dos” (González, 2018, p. 42).

Voces de la literatura latinoamericana en *Los marcos de Varo*

Con relación a poemas de autores que hacen intertextualidad con la obra artística de Remedios Varo, son escasos, en verdad. No obstante, el poeta, ensayista y premio nobel mexicano Octavio Paz, en su libro de ensayos *Corriente alterna* (1967) incluye la dedicatoria de una breve y bella prosa poética a la obra de la pintora Varo. El poema se titula “Apariciones y desapariciones de Remedios Varo”, escrito en Delhi en 1965. Paz no impidió dejarse impregnar por las imágenes surrealistas de la pintora y convierte su prosa en poesía, que es la invitación inevitable que nos hace el mundo de Remedios Varo. A partir de un fraseo contundente y fragmentado, Paz hace las siguientes indicaciones con respecto a los cuadros surrealistas de la artista exiliada en México:

El tema secreto de su obra: la consonancia —la paridad perdida.

Pinta, en la Aparición, la Desaparición.

Raíces, follajes, rayos astrales, cabellos, pelos de la barba, espirales del sonido: hilos de muerte, hilos de vida, hilos de tiempo. La trama se teje y desteje: irreal lo que llamamos vida, irreal lo que llamamos muerte — sólo es real la tela.

Remedios antiparca.

Máquinas de la fantasía contra el furor mecánico, la fantasía maquinal.

No pinta el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa.

En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura.

Nos sorprende porque pinta sorprendida.

Las formas buscan su forma, la forma busca su disolución. (Paz, 1967, p. 56)

Paz da con la imagen de las composiciones de Remedios Varo, dice que sus obras son “máquinas de la fantasía” o su arte es una “fantasía maquinal”, todo al interior del campo analógico de las imágenes que aparecen y desaparecen, como sueños detenidos en los fulgores ensoñados de la tela. Esa es la artista Remedios Varo. Paz se da un paseo por su mayor gusto: las imágenes, las analogías, en fin, el surrealismo de la vertiente de Bretón, que le apunta al ideal poético de la escritura de hallar lo oculto en lo que en este pasaje del poeta mexicano menciona como “la paridad perdida” o la piedra lanzada al estanque de Gianni Rodari en su famosa obra *Gramática de la fantasía* (2008).

Pero más allá de este poema en prosa, la poesía de Paz no deja de dialogar con la pintora Varo, a quien le envió un poema desde Delhi, que como fragmento hace parte de su poema “Manantial”, incluido en su libro *Semillas para un himno* (1943-1955). El poema se lo hace llegar con una carta, donde le advierte que “es muy poca cosa y, además, convulso. Lo suyo en cambio es una obra que tiene paz, serenidad, sabiduría”. Tanto fue el aprecio de Paz por la pintora. A continuación el poema/homenaje del poeta mexicano:

Como la enredadera de mil manos
Como el incendio y su voraz plumaje
Como la Primavera al asalto del año
Los dedos de la música
Las garras de la música
La yedra de fuego de la música
Cubre los cuerpos cubre las almas
Como el cuerpo del dios constelado de signos
Como el cuerpo del cielo tatuado por astros coléricos
Cuerpos quemados almas quemadas.

Llegó la música y nos arrancó los ojos
(No vimos sino el relámpago
No oímos sino el chocar de espadas de la luz)

Llegó la música y nos arrancó la lengua
La gran boca de la música devoró los cuerpos
Se quemó el mundo
No queda nada sino un alto sonido
Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio
Pájaros invisibles
Hechos de la misma sustancia de la luz. (Paz, 1967, p. 57)

Paz no hace otra cosa que intertextualidad con la obra de Varo, extrae de allí las imágenes que va superponiendo en su poema, pero a su vez haciendo una intertextualidad interna con la música, una música de imágenes violentas que culmina en la “torre de vidrio”, alusiva también a uno de los cuadros de Varo. El cielo y el infierno se juntan en este poema para hacer corresponder las imágenes verbales del fragmento de “Semillas de un himno”, con las imágenes plásticas de la artista del surrealismo. Con razón escribió Magnolia Rivera (2015) que:

En la obra de Remedios Varo, ciertamente todas las artes parecen estar hermanadas. Los colores son sonidos y el espacio es armonía, ritmo perenne. La melodía invade los campos de la ciencia y el arte y se adentra en el llamado esoterismo musical. (p. 16)

Por su parte, el escritor argentino Julio Cortázar dedica su cuento “Las fases de Severo” a Remedios Varo (“In memoriam Remedios Varo”). Este cuento breve pertenece a su libro de relatos *Octaedro* (1974). La intertextualidad con el mundo onírico de los cuadros de Remedios Varo funciona por el lado del espacio cerrado, pues la familia y amigos de Severo están instalados en un cuarto, en una reunión familiar, al borde de la media noche, donde el mismo Severo, sentado en su lecho, se va transformando. Primero se vuelve inmóvil, pero todo sigue fluyendo en él y en los demás personajes: los pensamientos y el tiempo; en una segunda fase empieza a adquirir un movimiento mecánico y a saltar: “la mano derecha de Severo oscilaba como un metrónomo” (Cortázar, 1974, p. 37). Lo cierto es que en el cuento los personajes se inmovilizan: “todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizá otra cosa o nada, como en los sueños” (p. 38). Lo cierto es que el espacio y los personajes se funden, poco a poco, en una atmósfera de extrañamiento tal, que entran en un mundo surreal, donde son trastocados por el tiempo, en una especie de viaje onírico, pero todo es como una desarticulación de los relojes, a lo que obedecen los personajes. Todo termina en un juego donde los propios personajes se convierten en horas, nombrados por un número.

Otra fase, que es como la del retorno a la realidad, ocurre cuando los personajes bailan en círculo alrededor de Severo, mientras este se queda mirando en el techo una telaraña iluminada. Este pasaje resulta similar al cuadro “Robo de sustancia” (1955), donde cuatro personajes forman un círculo, pero ya desposeídos de su ser real, pues le fue robada la sustancia que les daba su forma. Así, la narración nos conduce a mundos analógicos, a viajes oníricos y desrealizaciones del espacio, como en las obras de Varo. Sin duda, Cortázar toma del mundo de la pintora los elementos del espacio, adaptándolos a su relato, como en el siguiente pasaje, donde las polillas entran al cuarto y se unen al círculo en movimiento que hace la familia alrededor de la lámpara de acetileno.

Una tras otra las polillas abandonaron la lámpara y volaron en torno de Severo, pegándose en el pelo, la boca y la frente hasta convertirlo en una enorme máscara temblorosa en la que sólo los ojos seguían siendo los suyos y miraban empecinados la lámpara de acetileno donde una polilla se obstinaba en girar buscando entrada. (1997, p. 42)

También la poeta mexicana Rosario Castellanos dedica a Remedios Varo el poema titulado “Metamorfosis de la hechicera”, incluido en su libro *Materia memorable* (1969). La hechicera simboliza en el poema de Castellanos, la mujer poseedora de todas las fuerzas mágicas que fue Remedios Varo como artista, capaz de hechizar con sus obras. La alegoría del agua transparente que corre reposa luego y refleja pensamientos y mundos, es “galerías sin fin”, “complejas maquinarias” (p. 25). Fue Varo en sus obras la mujer que buscó armonizar con el universo, por eso para Rosario Castellanos, en las pócimas mágicas de sus obras “se transforma el universo / en belleza y en orden y en ley resplandeciente” (p. 25); además la transforma en hilandera. Son varias las obras de la artista plástica que se conjuran en el poema de la poeta mexicana, como “La tejedora de Verona” (1956), quien al tejer fabrica personajes que vuelan por la ventana. Aunado a ello, el poema de Castellanos hace intertextualidad con el cuadro “Ascensión del monte análogo” (1960), donde un hombre asciende espiritualmente a través de la corriente, de pie sobre la astilla de un árbol. Los símbolos del mundo de Varo son los que fluyen en la corriente del poema de Rosario Castellanos (1969).

Así todos los que desembocamos
en el mar antes de haber logrado un nombre.

Así todos. No ella. Hecha también de agua
se detuvo en remansos pensativos.

¡Qué figuras nos decía entrever su transparencia!
Galerías sin fin, palacios desolados,

complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y a engañar a los otros
mas cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.
y en su corola había
alguna cicatriz casi borrada. (p. 26)

De paso, es relevante decir que otra de las intertextualidades de la literatura con la obra plástica en Latinoamérica, la hace Roberto Bolaños en su novela *Amuleto* (1999), basada en el hecho histórico del Movimiento de 1968 en México, específicamente la invasión del ejército a la ciudad universitaria de la UNAM. Esta relación ecfrástica la hace la profesora cubana Iraide Bargaza Morales en su artículo “La écfrasis como elemento unificador de discurso en *Amuleto* de Roberto Bolaños”. Al respecto, escribe Bargaza Morales (2015):

Este diálogo intermedial entre literatura y arte, o entre el texto literario y el texto visual, está suscitado según nuestra propuesta de lectura, por el valor simbólico que aportan las pinturas de Varo al tema central de la trama. En principio, algunas de sus obras reflejan visualmente un panorama ficcional que deviene presente inmediato y otras, sirven de refugio, de medio evasivo ante todo el sufrimiento y al caos vivido por el pueblo mexicano. (p. 34)

Exposición del libro/museo: los cuadros de Varo en los poemas de González Villamarín

El libro *Los marcos de Varo* pareciera invitarnos a entrar por la puerta de un museo, donde cada poema hace las veces del marco que contiene los signos pictóricos de los cuadros de Varo. Corre por cuenta del lector/creador este supuesto arquitectónico de las tres salas del libro/museo donde están colgados los cuadros; entonces léase el poema como cuadro en la representación verbal de la écfrasis que sirve de intertextualidad pictórica, donde el lector/espectador “abre los ojos de la mente” al leer el poema como si estuviera viendo la pintura y, al mirar en la parte de abajo del marco del poema, lee los datos del cuadro de Varo, como en este ejemplo: El poema VIII, “cuadro” escrito por el poeta, trae estos

datos de la pintura de Varo: “Mujer saliendo del psicoanalista” (1960), óleo. 70 x 40.5. Es de esta manera como el lector va recorriendo los poemas del libro y los referentes de los cuadros en el tríptico de Omar Alejandro González. Entonces, sigamos estas pistas y entremos al libro/museo, por lo menos deteniéndonos en algunas de las obras puestas a la vista por virtud del lenguaje.

La ékfrasis debe contar siempre con el ojo invisible del lector, pues adviértase que los poemas de Omar Alejandro González no hacen mimesis de los cuadros, siempre hay en la palabra poética que nombra los signos del cuadro una voluntad poética de renovar la vida onírica de la representación plástica y dejar suspendidas otras imágenes lanzadas al lector; de esta manera, la ékfrasis no se agota en su movimiento de ida y vuelta de los cuadros al poema y del poema a los cuadros. Veamos algunos cuadros/poemas, el modo como el poeta transforma las imágenes plásticas de la pintora, gracias al poder intertextual de la ékfrasis que interpreta a su manera las visiones del lenguaje pictórico en imágenes visuales verbalizadas en los poemas; esto, como un recorrido del lector por las partes/salas del tríptico de *Los marcos de Varo*.

Entrada principal a la sala

El lector que entra a esta sala del libro correspondiente al primer panel de *Los marcos de Varo*, se encuentra con diez poemas señalados en su orden por números romanos y a manera de pie de página los datos del cuadro de Varo al que hace referencia intertextual el poema. Aquí se inicia un diálogo intencionado que viene a la fabulación de la ékfrasis con sus metaforizaciones y sus propios relatos a partir de cada una de las obras que aquí se exponen. El trabajo intertextual de la ékfrasis en Omar Alejandro González, no es reconstruir la imagen del cuadro con palabras, sino interpretar poéticamente las obras de Varo que para el poeta funcionan como hipotextos.

Es importante exponer aquí que Gadamer en su ensayo “Poetizar e interpretar” (2007), se refiere a la tensión existente entre el artista y el intérprete, es decir, al escribir o pintar, ya estamos haciendo interpretación de los signos. En otras palabras, las artes interpretan. Lo interesante es que Gadamer toma el interpretar en el campo de la obra artística y hace derivar la palabra del alemán *deuten*, que significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, “hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos” (Gadamer, 2007, p. 76). En este sentido, señala el filósofo, solo se puede interpretar lo multívoco, pues las palabras son “gestos de sentido” (p. 77).

Es aquí donde resulta del todo interesante jugar a la intertextualidad, de tal manera que González Villamarín, al poner los cuadros de Varo frente a sus poemas, nos quiere decir que los está interpretando en tanto da un sentido de lectura en el espacio abierto de la creación poética y no comprendiéndolos en el sentido literal de reconstruir un significado. Por este lado vale la pena indagar esa relación imagen visual y verbal. Por esta ruta nos guiaremos para entrar al mundo de sus poemas, para leer algunos de los poemas de esta primera parte.

Cuadro “Retrato del señor Barón Ángelo Milfastos de niño” y el poema II

El cuadro del Ángelo Milfastos niño, quizá sea una invención de la fantástica surrealista de Remedios Varo. El texto autógrafo que la pintora pone debajo del cuadro ironiza la condición humana. Dice que el Barón al cortar la cabeza de la víctima que lleva en la parte delantera de su barca “solo se proponía probar el aparato” (González, 2018, p. 158). Así queda declarado culpable por la justicia Ángelo Milfastos que, finalmente, murió en la horca; sentencia que es vista como una injusticia, según el alter ego de la pintora. En el cuadro, el Barón mira a los espectadores con gesto delirante, a la vez cínico e inocente de niño.

En el poema, Omar Alejandro González Villamarín traza una bella intertextualidad del Barón Ángelo con Caronte en su barca. Robert Graves, en *Los mitos griegos* (2009), nos habla del avaro Caronte quien pedía una moneda a los familiares del muerto, que la ponían bajo la lengua del cadáver para que el barquero del Tártaro lo trasportara en su barca hasta la otra orilla. Así, el barón Ángelo del cuadro de Varo, pasa a ser Caronte en la trasposición del poema de González Villamarín. Aquí ocurre el juego poético intertextual al trasvasar la imagen pictórica con otra dirección de lectura —como lo afirma Gadamer—, creando a un Caronte que además ríe. Un Caronte que viene también a hacer otra intertextualidad con el capitalismo (esto por cuenta de este lector). Recordemos que la intertextualidad recobra su fuerza o se crea en la lectura que remite a otro texto o evento de la historia o la cultura, dependiendo de la enciclopedia de cada lector. En esta otra nueva dirección de lectura, este Caronte capitaliza con su barca el negocio de la muerte. Dice el poeta: “y todo, a blanco y negro / crea la moneda / con la que crece la sonrisa de Caronte” (Graves, 2009, p. 16).

Aquí Caronte, el capitalista de la modernidad, goza en la medida que atesora dinero y el poema nos delata la conciencia humana de la explotación, incluso, convirtiendo el morir en un negocio que enriquece a unos cuantos Carontes del capitalismo “salvaje”. Es así como la mejor poesía esconde en el fondo una crítica soslayada que el lector desvela, pero si el lector solo se convierte en cómplice de la belleza, no hace que poema cumpla el cometido —para decirlo con una expresión querida por Gadamer— de abrirnos un “horizonte de expectativa” (1977, p. 372). No todos los poemas logran abrir nuevas

direcciones de sentido de lectura, si el poeta no les crea un campo de sugerencia. Por eso, los signos sugerentes del poema, casi que señalan un río de sangre por el que va Caronte, “humana sangre”. De esa manera, el poeta crea un cuadro de palabras con las imágenes plásticas del cuadro de Varo y nos traslada, además, a un relato nuevo y sugerente del mundo, reviviendo a Caronte en el contexto de la explotación capitalista.

Cuadro “El flautista” y el poema VII

Detrás de la lámina de su obra “El flautista”, Remedios Varo pone esta nota autógrafa: “el flautista construye una torre octagonal levantando las paredes con el poder e impulso del sonido de su flauta. Las piedras son fósiles” (Citado por Mendoza, 2010, p. 160). En la imagen de la pintura se ve al joven flautista de pie, recostado sobre un muro, rebozando de alegría mientras toca su flauta, en la medida que unas piedras que están cerca a sus pies se alzan. Esta misma nota descriptiva de su cuadro hace alusión intertextual al poder del instrumento por parte del flautista de Hamelín, quien de acuerdo con el famoso relato popular de los hermanos Grimm, este músico pudo salvar a la ciudad de una peste de ratas que invadió Hamelín, al conducirlos lejos de las murallas gracias al hermoso sonido de la flauta que hizo que las ratas lo siguieran hechizadas y, finalmente, perecieran al cruzar el río. También el flautista del cuento y el flautista del cuadro remiten al poder de seducción que el arte tiene de hacer leve los objetos pesados que es hacer perecer el mal, según los valores didácticos del cuento de hadas.

El poema de Omar Alejandro González direcciona el sentido de la obra de Varo en su intertextualidad pictórica, para crear otro relato y otros signos verbales distintos a los signos plásticos de la pintura. Para completar su propio relato poético, el poeta enriquece el escenario de su poema introduciendo otros personajes: esta vez la intertextualidad con el Génesis de la biblia, en aquel pasaje donde Dios cambia el nombre a Jacob por el de Israel a través de su lucha con el Ángel. Por eso Israel significa el que lucha contra el hombre al lado de Dios y lo vence. Jacob gana ese nombre gracias a su lucha contra el Ángel enviado por Dios, que termina vencido y a su vez bendice a Jacob, pese a que este lo hirió en la coyuntura del muslo (Génesis, 32:22-30). En este diálogo que el poema hace con lo sagrado y lo profano, Dios pasa a ser el flautista que desmorona las murallas y le da la hombría a Jacob, ante el cual el Ángel termina derrotado y Jacob gana la bendición y su nuevo nombre: Israel. En la última estrofa del poema, puede leerse: “música densa de ese Dios / Acabó con fuego la canción de la vida / Para que sus hijos sobre la tierra / Fueran únicos / Pero mortales” (p. 21).

Esta estrofa del poema brinda una especie de desenlace de la leyenda bíblica, aludiendo a la versión de la pintura y al propio poema. La intertextualidad en este caso, puede decirse, asocia analógicamente dos textos lejanos, pero en cercanía con su mundo narrado por el signo icónico o verbal. El poema de

González Villamarín es como el punto de contacto o encuentro entre el texto de Varo y el relato del Génesis, entre pintura profana y literatura sagrada.

Cuadro “Simpatía” y el poema IX

Sobre este cuadro “Simpatía” (1955), escribe la propia Remedios Varo:

El gato de esta señora salta sobre la mesa produciendo los desórdenes que es costumbre tolerar si quiere uno a los gatos —como me pasa a mí—. Al acariciarlo brotan tantas chispas que forman todo este artificio eléctrico muy complicado. Algunas chispas de electricidad van a la cabeza de ella y son aprovechadas para hacer rápidamente para hacer una ondulación permanente. (Citado por Mendoza, 2010, p. 164)

Lo que hace Varo con este apunte es instalar al espectador en un suceso cotidiano y a su vez surreal, pues en el cuadro la señora está acariciando el gato y de repente ella misma, el animal y toda la escena se ve invadida por chispas eléctricas que salen proyectadas del cuerpo del gato y de la cabeza de la dama, formando figuras oblicuas y onduladas. La pintora no hace ninguna interpretación al respecto, más bien describe el escenario para el espectador, pues importa aquí dejar insinuado el extrañamiento.

Este cuadro de Varo remite al lector al protagonismo del gato en la mitología y en la literatura. El escritor argentino Julio Cortázar, que adoptó al gato como ser misterioso en sus narraciones, tiene especialmente una que dialoga con el cuadro de Remedios, titulada “Orientación de los gatos”. Curiosamente, la intriga del relato de Cortázar se ubica en el espacio de un museo donde Alana, la esposa del narrador, está frente a un misterioso cuadro de Rembrandt, donde retoza un gato echado sobre el marco de una ventana. Igual que el gato de Varo, el de Cortázar expide un rayo verde, tal vez de sus ojos. El caso es que el cuadro y el cuento parecieran de “otro mundo”, pues estos seres están hechos de poderes que transforman su entorno. Es la mirada al punto de fuga (de la mujer que en el cuadro mira a los ojos del gato y en el cuento donde Alana mira a los ojos del gato expuesto en la pintura de Rembrandt). En el relato de Cortázar Alana termina dentro del cuadro, es decir, simbólicamente reencarnada en la intertextualidad pintura/cuento. De esta manera termina el cuento de Cortázar (1997):

Llegábamos al final de la galería; me acerqué a la puerta de salida ocultando todavía la cara, esperando que el aire y las luces de la calle me volvieran a lo que Alana conocía de mí. La vi detenerse ante un cuadro que otros visitantes me habían ocultado, quedarse largamente inmóvil mirando la pintura de una ventana y un gato. Una última transformación hizo de ella una lenta estatua nítidamente

separada de los demás, de mí que me acercaba indeciso buscándole los ojos perdidos en la tela. Vi que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver. Inmóvil en su contemplación, parecía menos inmóvil que la inmovilidad de Alana. De alguna manera sentí que el triángulo se había roto; cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro, pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente. (p. 96)

El triángulo amoroso al que hace alusión la narración de Cortázar ocurre entre el gato, Alana y el narrador. El gato Osiris y Alana terminan finalmente siendo uno solo transformados en obra de arte, mientras el narrador, esposo de Alana, termina abandonado, afuera del mundo, en lo contingente. Se da una bella relación amorosa en donde la mujer se siente más atraída por la sensibilidad artística que por su propio esposo, es decir, absorbida por el erotismo de la pintura. Es dentro de ese juego de rivalidades que el poema IX de Omar Alejandro González se involucra en este juego de intertextualidades, como sigue:

El hombre vio en el gato a su rival,
Así que, domesticado, quiso coserlo
A las cortinas de la casa
Para que no llegara
Ninguna divina luz.

El gato es un sol con bigotes;
Los agujeros dilatados de sus ojos
Soltaron gatos por toda la casa
Hasta que estuvo nuevamente
Construido el imperio de Ra. (2018, p. 23)

Estos diálogos de la intertextualidad son secretos, andan desconectados en los libros, en las obras de arte, en los mitos, en la literatura, en el cine, en la escultura, en las manifestaciones de la cultura, en los hechos presentes o fragmentados en la historia y es el lector quien halla sus puntos de unión, por evocación, alusión o relación directa del poema que lee. En este caso, el poema IX de Omar Alejandro González se halla inmerso en este diálogo. En su texto lírico, los poderes del gato, visto en la bella imagen surreal de “un sol con bigotes”, hace que de su cuerpo, como chispas, haga saltar gatos por toda la casa. El gato “cosido” a las cortinas, que es la domesticación por la belleza, el mismo que se oculta “cosido” por las chispas con el ama que lo observa, que a la vez está cosido en el cuadro de Rembrandt.

Así, estos tres gatos —el del cuadro, del cuento y del poema— son como chispas imantadas, como tres talismanes incrustados cada uno en su lugar, con su propio fulgor y sus poderes de transformación. Es lo que hace que el espíritu de la intertextualidad sea como una especie de tejido mágico, casi invisible, que puede unir todas las literaturas, por un pespunte o por otro, tensionándolo todo. Así, el poeta argentino Jorge Luis Borges en su ensayo “El enigma de la poesía”, llega a coincidir con Bernard Shaw, en decir que el Espíritu Santo es el escritor no solo de la Biblia, sino de todos los libros (2001, p. 24). Esto induce a colegir, en el imaginario borgesiano, que en la Biblia confluyen todas las literaturas, reales o fantásticas, del presente y del porvenir.

Cuadro “El malabarista” y poema II de “Miradas”

Doctrinas del hermetismo como la magia, la cábala y la alquimia son parte de la iconografía en la obra de Mercedes Varo. En las notas autógrafas a sus pinturas deja translucir que al pintar quiere expresar un estado espiritual de fuerzas de equilibrio entre el sujeto y el universo. En el cuadro “Armonía” (1956), se pueden sustraer esas conexiones simbólicas entre arte y espiritualidad, sin necesidad de indagar doctrinas herméticas, pues su hondo saber se hace presente en los signos de sus cuadros, plasmados como los vive. Podemos decir que buena parte de sus pinturas quieren dejarnos esa impronta de lectura.

Del mencionado cuadro “Armonía”, sin pasar a describirlo, Varo representa la creencia hermética del hilo invisible que une todas las cosas en una suerte de analogía universal, donde nada está disperso. La imagen del pentagrama viene a ser el lugar de las conexiones de toda clase de objetos; vienen a reunirse y a expandirse en la música, como lugar de la armonía, el cúmulo de cuanto existe en el mundo. Todo allí es armonioso y musical. Pero aquello que da “orden” a todo, es “el azar objetivo”. Sobre este azar la pintora aclara:

Cuando hablo del azar “objetivo”, entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el universo. (Citado por Mendoza, 2010, p. 173)

En esa concepción de lo objetivo, late el mundo platónico de las ideas, el mundo real u objetivo que solo está presente en el mundo de las ideas a través de los arquetipos, en relación con este mundo de las contingencias, de los fenómenos, que es apenas su reflejo imperfecto. Entonces, el arte de Varo, de alguna forma dialoga con las fuerzas invisibles del mundo que nos sostiene con los hilos del hermetismo esotérico. Esta concepción de las doctrinas herméticas, es otro de los diálogos que establecen sus obras.

Pues bien, esa misma fuerza de la armonía como principio que rige el universo físico y humano, se halla expresada en el cuadro “El malabarista” (1956), el mismo que Omar Alejandro González toma como hipotexto para el poema II de la tercera parte de *Los marcos de Varo*. Aquí el juego de la écfrasis consiste en hacer un pacto con el cuadro, recreando los dos planos narrativos, colorísticos y anímicos de la representación plástica en la representación verbal. Este diálogo compositivo se resuelve en las dos caras del cuadro de Varo y del poema de González Villamarín, en una suerte de correlato entre poesía y pintura.

Lo que hace el poeta no es reproducir la imagen que, como ya se dijo, el lenguaje resulta limitado para reproducirla, pero sí la lectura poética del cuadro, que es lo que en este caso le corresponde recrear como poeta. En el cuadro de Varo hay dos planos físicos y espirituales. Uno lo compone al lado izquierdo la figura del prestidigitador, quien se encuentra haciendo malabares afuera, sobre la plataforma de su carricoche. Los colores vivos de su traje, así como su carricoche, son bastante expresivos y alegres; lo mismo los animales que miran hechizados sus trucos, un león y un búho; por encima del carricoche hay una especie de palomar en círculo alrededor del cual sobrevuelan palomas, como si el movimiento de las pelotas en el aire todo lo alegraran infundiéndole vida a esta parte de la escena.

Al lado derecho del cuadro, un grupo de mujeres uniformadas de trajes cubiertos, grises y pesados, parecen una masa circular, pesada, gris, fría, sin vida, solo animadas por una luz en sus rostros. Las mujeres acaban de salir de una edificación al campo abierto donde se presenta el espectáculo. Sin embargo, esos planos simbolizan el mundo de las causas que originan lo armónico frente al otro plano del mundo soso y contingente, según Varo. Lo que hace el prestidigitador con su truco es armonizar al hombre a través del hilo invisible que traza el movimiento a la vez centrípeto y centrífugo de las bolas lanzadas al aire.

Por su parte, el poema de Omar Alejandro González reproduce los dos planos, pero interpretado el primero —el del malabarista— desde lo popular y festivo; así, describe al malabarista, sus manos, su carruaje, sus bestias, como alguien que teje los destinos; pero en el otro plano —el del grupo de mujeres— se encuentra el lado triste de lo humano. El poema termina con la esperanza de luz mundo en la representación del grupo de mujeres, que corresponde al de las contingencias humanas, el mismo que Varo quiere armonizar en sus obras con lo que ella llama “el azar objetivo”. Así aparece verbalizado el plano uno en el poema de González Villamarín (2018):

Es festiva la vida
En las manos del prestidigitador

Que con hilos dorados teje los destinos
Es alegre el sello de su mano
Cuando traza los caminos.
Bella su mansión de ensueño,
Su carruaje de magia,
Sus ventanales de jade
Y sus exóticas mascotas. (p. 40)

Por otro lado, el poema verbaliza el plano dos del cuadro: “triste, en cambio, / La mirada de los espectadores, / Los grises ropajes del común día, / A disipada alegría en sus manos / Que ya no aplauden” (p. 40). Al final el poema plantea “la posibilidad de la luz”, de una esperanza, de una conexión con lo *otro*. La intertextualidad pictórica, entonces, se hace interpretativa y a la vez referencial del cuadro en sus dos planos de composición que el poema replica a su modo.

Por último, el trayecto abordado de la intertextualidad pictórica entre los poemas del libro *Los marcos de Varo* de Omar Alejandro González y las pinturas seleccionadas por el poeta de Remedios Varo, lleva a tener en cuenta varias conclusiones. Por una parte, la intertextualidad como tópico de la poesía, entendida como un modo de escritura y una manera de leer los textos. Como escritura, en el caso específico de la poesía, el poema se da la licencia de establecer un diálogo creativo y a la vez interpretativo de la poesía con la pintura. Pero este diálogo se va ampliando en la medida que el cuadro contiene otros referentes literarios o culturales, como el caso de Varo que involucra en sus obras la misma literatura, los mitos, las ciencias, el esoterismo, etc. Por otro lado, la ékfrasis como intertextualidad pictórica propone un modo de leer los textos en relación con obras plásticas, lo cual depende de la enciclopedia del lector, pero también de sus recursos creativos e interpretativos. En este sentido, este recurso iconotextual da paso a un lector poderoso, que se abre camino en ósmosis con la vida del cuadro y la vida del poema, saliendo enriquecido del pacto de lectura; por tanto, es un lector más interactivo, que enriquece los juegos visuales, emocionales e interpretativos entre lo visual y lo verbal.

Con relación a los poemas de *Los marcos de Varo*, el libro sale airoso a la hora de plantear la poesía desde la mirada pictórica de la obra de Remedios Varo, que toma la parte más oculta del surrealismo para transmitir belleza y tensiones ensoñadas del mundo en sus cuadros. Los poemas, como quedó dicho a partir de las categorías de la indiferencia, la esperanza y el miedo ecfrástico (Mitchell, 2009), logran ser correlatos y no puras referencialidades de los signos del cuadro en los poemas, lo que hace muy personales las búsquedas poéticas.

Por último, desde lo investigativo, este ejercicio de reflexión permite ampliar el concepto de literatura regional en un diálogo más amplio con la cultura, que las mismas obras de autores regionales proponen al asumir la creación como posibilidad de interconectar mundos, en este caso, la poesía y la pintura de artistas latinoamericanos o universales, como Remedios Varo, una pintura que ha merecido el reconocimiento de la crítica a través de estudios académicos, literarios o periodísticos. Esto pone a la crítica académica en lugares distintos al entender lo regional más allá de un entorno geográfico, histórico y cultural circunscrito a especificidades geográficas en los marcos políticos, ampliándolo a referentes globales de la cultura.

Referencias

- Agudelo, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*. (23), Universidad de Antioquia, pp.75-92.
- Bergaza, I. (2017). La écfrasis como elemento unificador de discurso en *Amuleto* de Roberto Bolaño, *Alzaprima*, (10), pp. 24-37.
- Borges, J. (2001). *Arte poética*. Madrid: Editorial Crítica.
- Bradú, F. (16 de agosto de 2021). Unos mensajes de Octavio Paz a Remedios Varo. Fabienne Bradú. *Zona Paz*. Recuperado de https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/49/unos-mensajes-de-octavio-paz-a-remedios-varo
- Cortázar, J. (1997). *Octaedro*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Castellanos, R. (1967). *Materia memorable*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Gadamer, H. (2007). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Recons
- González, O. (2015). *Sorbos de bilis*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- González, O. (2018). *Los marcos de Varo*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- González, O. (2018). *Signo roto*. Bogotá: Ediciones Exilio.
- Graves, R. (2009). *Los mitos griegos*. Madrid: RBA Coleccionables.
- Lastra, P. (1985). Notas sobre la poesía Hispanoamericana. *Revista Chilena de Literatura*, (25), pp. 132-138.
- Mendoza, E. (2010). “A veces escribo como si trazara un boceto”. *Los escritos de Remedios Varo*. México: Iberoamericana.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Paz, O. (1954). *Semillas para un himno*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.