

DESNUDOS Y ACUARELAS: EL ADVENIMIENTO DE LA IMAGEN

Idoli CASTRO
Universidad Lumière Lyon II (Francia)

El poemario *Desnudos y acuarelas* (2009), más allá de una mera relación con las artes plásticas, atestigua una evolución de la poesía de Jaime Siles donde la reflexión sobre la imagen participa plenamente de una reflexión sobre la condición humana, sobre nuestro ser y estar en el tiempo. Las imágenes poéticas se enlazan y constituyen una verdadera estrategia de seducción, seducción que acaba siendo un juego mortal.

Palabras Clave: Jaime Siles, imagen física, imagen mental, muerte.

Nudes and Watercolors: *The Advent of the Image*

More than merely being based on the plastic arts, the volume of poetry *Desnudos y acuarelas* (2009), marks an evolution in Jaime Siles' poetry in which a reflection on the image is, at the same time, a reflection on the human condition, on our transitory being in time. Siles' poetic images weave together into a true strategy of seduction, seduction that ends up being a mortal game.

Key Words: Jaime Siles, physical image, mental image, death.

Recorriendo los poemarios de Jaime Siles, desde el lejano *Génesis de la luz* cuyo título ya presagiaba de cierta manera una visualidad poética iluminadora, podemos advertir que su larga trayectoria poética sigue el camino de una voz en construcción, en busca de la fluidez de una *música de agua*. Paradójicamente, cuando parece plenamente coincidir con su propia voz en la madurez de *Himnos tardíos* (Visor, 1999), la sensación del paso del tiempo constituye un nuevo desafío, el de la pérdida de las imágenes de la vida. Para rescatar el *oro de los días*, el ejercicio de la memoria, que convoca a modo de encantación el famoso «recuerdo que recuerdo» del poema liminar, se funda en la imagen definida en el poema «Himnos tardíos IV» como «el instante que los ojos recuerdan». A través de la imagen poética, la voz se conecta con un tiempo pasado porque al fin y al cabo «en una imagen/ siempre regresa algo: viene/ todo lo que era yo».

Diez años separan *Himnos tardíos* y *Desnudos y Acuarelas* (Visor, 2009). El título evoca explícitamente el mundo de las artes plásticas a través de un

tipo de representación del cuerpo humano, el desnudo, y a través de una técnica, la acuarela. Pero asimismo se instaura una paradoja secreta que radica en la fragilidad de la visibilidad extremada del desnudo, expuesto a la intemperie de las miradas pero conservando la opacidad de su misterio, y la de esa visibilidad de la acuarela que anhela rayar en la transparencia arriesgándose a borrarse en el agua. Los dos términos se enlazan en «Sucesión de desnudos» —«casi se acuarelaba/ su carne transparente/ mientras todo vibraba/ de placer en mi mente»— abocando al silencio de la imagen de un «cuerpo inerte» : «al mirarla, sentía/ lo bella que es la muerte» (p. 23–24).

A pesar de esa sensación de nada silenciosa que parece emanar del cuerpo contemplado, de esa ausencia intrínseca a toda imagen, la nada sigue siendo sonora como en poemarios anteriores. Comprendemos ya en el título del poema liminar esa voluntad de infundir el movimiento de la música a la imagen visual, aunque la vejez se aferre luego a la aparente inmovilidad de la imagen para «**fijar** la huida de ello **en el espejo** que reflejó [su] vida» (p. 21). La regularidad métrica del primer poema «Concierto para una exposición» (p. 13) dibuja el marco de un lienzo poético con los heptasílabos, heptasílabo cuyo ritmo va a dar el compás a gran parte del poemario. El poema lleva en latencia una reflexión sobre la condición humana, alentada con la proximidad de un nosotros. La rapidez del paso del tiempo crea un atajo que lo asimila a la muerte, las dos entidades siendo sujetos de verbos que las transforman en escultores silenciosos pero *sonrientes* de nuestras vidas en su “devenir–imagen” ya que «somos como un lápiz/ afilado sin mina». La expresión «lápiz sin mina» encarna perfectamente, en su rima asonante con la expresión «sin vida», la ausencia que dibuja toda imagen. Sin embargo, a la reiteración en finales de versos de la preposición *sin*, la anáfora del indefinido *Todo* le opone una resistencia. Algo persiste y resiste en la presencia de esa ausencia que es la imagen, una fuerza enlazadora que el poeta nombra «amor» y abre sobre una «Sucesión de desnudos» enlazados por una mirada enamorada, siendo entonces la imagen figura de la relación, relativa al objeto o mejor dicho al sujeto contemplado e introduciendo así el movimiento.

La evidencia de la relación con las artes plásticas se visualiza ya en la cubierta con el *Desnudo azul III* de Matisse, azul que reaparece como *línea* (p. 14) o en contraste con el blanco de la cama (p. 18) en «Sucesión de desnudos», como si el poema presentara unas variaciones de lo que ya era una serie en Matisse. El proceso de abstracción emprendido por Matisse se acentúa en el poema de Siles, en el paso de la imagen física a la imagen mental. A pesar de las escasas evocaciones de pintores como Patinir, Dérain, Degas o Seurat, el poeta nunca se refiere directamente a un lienzo preciso, otorgando al lector una mayor libertad imaginativa. Su enfoque

cumple más bien con el principio horaciano del *ut pictura poesis*; no se trata de hablar de un cuadro sino de contruir el poema como un cuadro. En este proceso se superponen diferentes tipos de imágenes que se combinan en diversas capas espacio-temporales: la visión real como resultado de la percepción, la imagen física que implica el soporte de un lienzo, la imagen mental puramente ficticia o creada a partir de las anteriores, producto de un recuerdo. Es precisamente la conciencia del paso del tiempo lo que incita a la voz poética a asirse de las imágenes de su vida como lo hace en «Última necat» a modo de promesa: «Te llevaré en mis ojos/ como un paisaje fiel» (p. 60), sabiendo que «Morir será un sonido/ de tinta y de papel» (p. 61) donde de cierta manera el yo biográfico muere para renacer en la imagen de un yo poético.

Así pues, aunque las imágenes ofrecidas afloran como resurgencias de percepciones reales o aunque tengamos la impresión de que en ellas se esconden obras pictóricas, los poemas las metamorfosean en imágenes mentales, a veces "a la manera de", como la nieve en Aix asimilada a un «lienzo puntillista» que «deja imágenes de vida» (p. 49). La visión real contaminada por el recuerdo de imágenes físicas, de lienzos contemplados, dibuja la imagen mental que se esparce en la página, transformando los *copos* en *comas* (p. 57): «Ante mis ojos veo/ moverse, blanquecinas,/ minúsculas, las formas/ que la nieve me envía/ en esta hoja blanca/ de mi mirada herida,/ en un sobre cerrada,/ para que yo la escriba» (p. 56). Cuando se transmuta en escritura, la imagen mental, cuya naturaleza se explicita en la recurrencia del sintagma «mi mente» o «mi pensamiento» como en la alusión a una interioridad de los ojos, parece carecer del relieve de la imagen física, como lo señalan los vocablos que subrayamos: «El esplendor **lineal**/ colorea el momento/ ya casi **horizontal**/ dentro del **pensamiento**». Notemos sin embargo que «el jardín de la mente/ hace **vibrar** la playa/ .../ y regresa su raya/ a **mojarme** la mente» (p. 27). Colorear, vibrar, mojar: estos verbos revelan que la imagen mental también tiene su materia como lo pensaba J.-P. Sartre en *L'imaginaire* (1940) o como lo profundizó G. Bachelard en sus obras dedicadas a los cuatro elementos. «Todo allí se siente» (p. 24): el conjunto del poemario exalta los cinco sentidos en múltiples sinestias y mezcla los cuatro elementos. La paleta de colores como blanco, carmín, verde, malva, dorado, azul, rojinegra... acentúa un juego de luz que intensifica los contrastes: en el primer «desnudo», la palabra *noche* en quiasmo sonoro con la palabra *negro* [o-e/ e-o] hace resaltar en la estrofa siguiente la sensación visual que suscitan «de repente» las palabras *resplandecía* y *día* (p. 15). *Resplandor*, *brillo*, *llama*, *cuerpo iridiscente* son otras tantas palabras que permiten insistir en el aura que emana de la imagen mental. Ese mismo fulgor hace que algunas experiencias, «toda nuestra vida» o «sólo esos momentos», se impriman en la «retina», como «materia de

memoria» (p. 43–44). Si la imagen “toca” obviamente el sentido de la vista, también afecta el oído en su mutación en poesía, «cada **copo** casi es una **sílaba** de una **nota**» (p. 56). De hecho, el yo poético se interroga acerca de esta relación entre el ver y el oír bajo la forma de un quiasmo estructural: «Lo que ahora veo/ ¿es —o no— lo que oía?/ Lo que ahora oigo/ ¿es —o no— lo que veía?» (p. 48).

Podemos observar que el agua es el elemento que más desvela la encarnación de la imagen (ese tocar de lo visible tan explorado por Maurice Merleau-Ponty), aun en su dimensión musical como lo rememora la expresión intertextual «música de agua» (p. 23). El uso del verbo *acuarelar* evidencia esa afinidad, así como los verbos *resbalar* y *diluir* determinan la naturaleza del «diorama proyectado en [la] mente» (p. 20). Por su liquidez, lo visible se carga de un tocar rebasando los límites espacio-temporales, «del pasado al presente» (p. 27). La alternancia de los tiempos verbales en la «Sucesión de desnudos» favorece esa permeabilidad del tiempo que nos «irisa» como lo sugiere el yo poético en «Tardes de Salamanca» (p. 43). Esa fluidez inherente a la imagen mental poetizada, que funciona como una “imagen-recuerdo”, admite la puesta en acción del yo así como la del ser contemplado quien desde el pasado, expresado en pretérito imperfecto, viene afectando al yo poético: «su boca que **mojaba**/ de pronto mi presente» (p. 16). Hemos de reconocer que el paso del tiempo constituye una fuerza negadora y degrada la materia de la imagen que se va convirtiendo, con la acción del tiempo, en «luz poniente» e incluso en «luz muriente» (p. 19–20). Es el tiempo empero el que nos hace “devenir imagen”, permite que el *recuerdo nos imagine* (p. 44).

La voz poética nos invita en su universo de imágenes que pasan la vida por el prisma de una «lente», calificada por cierto de «borrosa» como si la vida ya se estuviera desvaneciendo, lente que desvía la trayectoria de nuestra percepción (p. 24). Combinando recuerdos de experiencias vitales y de experiencias estéticas, sin revelar nunca el origen de la visión, los poemas nos transmiten instantes o momentos de vida como en los siete desnudos de «Sucesión de desnudos» que funcionan como otros tantos lienzos haciéndose. El yo poético comparte pues en la intimidad de la lectura, que difunde la intimidad de las escenas presentadas, imágenes poéticas que ya nos hablan del funcionar de toda imagen precisamente a través del juego del escondite entre imágenes mentales, físicas o visiones reales. La mujer convertida en imagen se descubre en la «pulsación entre lo que aparece y desaparece» [M.–J. Mondzain 2007: 3]: «La veo aparecer/ delante de las barcas/ y desaparecer/ con sus pupilas zarcas» (p. 16). Se confirma esa captación de la imagen en el tercer desnudo que «ama» al yo poético «intermitentemente» (p. 19). De modo que al ritmo métrico y estrófico se agrega el ritmo de la imagen en su libre alternancia de apariciones y desa-

pariciones, en la «respiración de lo visible» [M.–J. Mondzain 2007: 3]. Coincide así la puesta en imagen de la mujer con la esencia propia de la imagen, que se ofrece al yo poético como al lector en un pestañeo.

Como presencia que manifiesta una ausencia, lo único que esas imágenes consienten entregarnos y decirnos, es lo que les hacemos decir y lo que en ellas colocamos, como lo constatan los versos siguientes: «como ésta que **viene**/ de pronto reflejada/ para que yo la **llene**/ de lo que ya no es **nada**» (p. 18). La imagen revela su capacidad acogedora, don de sí, don de amor (aunque por intermitencia); pero a pesar de ello sigue siendo esa desconocida de la que el yo poético «no [sabe] cómo se llama/ ni [sabe] cuánto [le] miente» (p. 19). Por ende, descubrimos en el poemario de Jaime Siles que el funcionar de la imagen poética (y de cierta manera podemos afirmar con Marie–José Mondzain que toda imagen, sea física o mental, es de esencia poética, mientras no se confunda con lo visible en el que se disimula y que los «dictadores de la visión», conscientes de su poder de manipulación, se aplican a gobernar) es un juego de seducción. En ese sentido, la imagen resiste a la captura (por más que intentemos reconocer algún lienzo particular para apoderarnos de ella, siempre desemboca en un no saber, siempre nos escapa). Se manifiesta de manera repentina e instantánea como en las expresiones «de pronto reflejada» (p. 18), «en este breve trecho» (p. 21) o en los versos «de pronto me regresa/ de su nada encendida/ la memoria abolida/ de su líquida fresa» (p. 24–25), encarnando en éstos ya no una nada sonora sino una nada iluminadora.

Comprendemos sin embargo que esa relación de seducción es un juego mortal como ya lo intuimos anteriormente en estas páginas y como lo atestigua el empleo del verbo «imaginar» en los versos siguientes: «Sólo yo la **miraba**/ sólo yo la sentía/ .../ y allí, desvanecida,/ desde su cuerpo inerte/ parecía, perdida,/ **imaginar** la muerte» (p. 26). El poeta disemina en el conjunto del poemario la palabra *nada*, desplegándose ésta en sentidos diversos y variados. Pero ya nos advertía el epígrafe de Pierre Reverdy: «Le néant est la plus terrible des illusions», y podríamos añadir que lo más terrible es que nunca acaba. La vida misma se compone de una sucesión de muertes. Lo comprueba el yo poético del poema «Veduta di Villa Borghese trentotto anni fa» cuando vuelve la mirada hacia sus dieciocho años: «y he muerto varias veces/ varias muertes sin fin» (p. 35). De índole temporal, las imágenes conservan su potencia negadora, aunque vuelvan «como una caricia» (p. 50) ofreciéndonos plenamente, en su resurrección, la sensación de una presencia. Su asimilación a las «**huellas** de los días» que «se van borrando» (p. 44) participa de esa paradoja que las caracteriza y que hemos venido subrayando con la expresión “presencia de una ausencia”. La Nada que conllevan aumenta su poder de seducción que *nos desvía de nuestro centro* (p. 24), desviación presente en el latín *seducere*: «cuando

crece la nada/ y todo se desvía/ de su centro y el día/ dibuja su **pisada**» (p. 24). Acaban siendo, en el poema «Tardes de Salamanca», un «espejo en cuyo fondo/ se pierde quien se mira»; asimismo, el poeta prosigue escribiendo «durada luz del tiempo/ **que nunca se termina**/ y va cayendo lenta,/ lejana, suspendida,/ sin que nada ni nadie/ detenga su caída» (p. 45). Ese movimiento descendente ya evocado en *Himnos tardíos* apunta la fragilidad de la imagen, y por ende de nuestras vidas, pero a su vez su inscripción en la duración parece sugerir su persistencia, en una perpetua lucha de la vida, del «amor» contra la muerte. Recordemos que «seducir es debilitar. Seducir es desfallecer. Seducimos a través de nuestra fragilidad y nunca a través de poderes o signos fuertes. Esta fragilidad es la que comprometemos en la seducción, y es lo que le da esa fuerza» [J. Baudrillard 1979: 115]. * ۞ ۞ ۞

* ۞ ۞ ۞ Nota: las palabras en negrita no lo están en el texto original.

Referencias

Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, pp. 247.

Mondzain Marie-José, « L'image naturelle », <http://www.philopsis.fr>, 10 de septiembre del 2007, pp. 14.