



El diálogo intertextual en la construcción del
sentido.

“Monje a la orilla del mar”, de Jesús Hilario
Tundidor,
como hipertexto de una obra de C.D. Friedrich

Pedro Hilario Silva

Asociación de Profesores de Español “Francisco de Quevedo”
IES Fco. Giner de los Ríos
jesus.hilario@madrid.org

Resumen: El objeto del presente artículo es indagar en la forma en que la relación intertextual incide de manera directa en los procesos de lectura e interpretación de textos. Para ello, tras una breve reflexión acerca del modo en que, aun asumiendo que el recurso al intertexto no es indispensable para la mera comprensión del texto, los diferentes procesos de reescritura intertextual pueden marcar, una vez reconocidos, la lectura de aquellos textos que los incluyen, analizamos de manera pormenorizada un caso concreto en el que una explícita presencia intertextual determina la interpretación en un doble sentido: permite descubrir en el texto que contiene sentidos sólo accesibles desde esa relación y hace que esta lectura se proyecte retroactivamente sobre el texto de partida, redefiniendo también su lectura, en un efecto particular de lo que se ha venido a llamar proceso de transducción textual.

Palabras clave: intertextualidad, hipertexto, interpretación, transducción, literatura-pintura.

“Cierra
el ojo de
tu cuerpo
a fin de
ver antes
el cuadro
por el ojo
del
espíritu.
Luego
saca a la
luz todo
lo que
hayas
visto en
la
oscuridad
para que
tu visión
actúe en
los
demás,
desde el
exterior
hacia el
interior”.
C. D.
Friedrich

“Cada
arte
contiene,
a través

de la
memoria,
a todas
las demás
artes”.
Alberto
Russi

“El
transduct
or no
desplaza
formalme
nte al
emisor,
sino que
lo único
que hace
es actuar
sobre el
modo de
comunica
r lo que
éste ha
formulad
o
(formaliz
ado)
previame
nte”.
Jesús G.
Maestro

Planteadas no como una deuda que los autores contraen con otros anteriores sino como la manifestación de la global e infinita potencialidad de una cultura a toda luces acumulativa, la noción de diálogo intertextual supone aceptar que cada obra surge, en connivencia con la inexcusable labor creativa del autor, de la confluencia que sobre la misma ejercen múltiples elementos exteriores, al tiempo que ella misma participa en la creación de esa infinita red textual de la que se nutre y a la que Barthes denominó, con acierto, “texto cultural de la humanidad”. En este sentido, pese a las ansias de novedad absoluta, de ruptura con lo anterior, que subyacen, sin duda, en muchas actuaciones creativas, lo cierto es que un texto literario (o artístico) ha de considerarse siempre como la prolongación de otro u otros textos ya existentes, ya sea de una manera directa o a través de su participación en una continua y germinadora diseminación de formas y temas [1]. No niega esto la posible originalidad o autonomía de las nuevas propuestas que puedan hacerse, aunque tampoco lo excluye, de hecho como señala Philip Massinger [2]:

Una de las más eficaces pruebas [sobre mérito poético] es el modo como el poeta toma prestado. Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de lo que se apropian, y los buenos lo convierten en algo mejor, al menos, diferente. El buen poeta amalgama lo hurtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de su fuente.

Al hablar de relación intertextual, pues, no tratamos de cuestionar la intervención del artista creador o la particularidad de la propuesta comunicativa por él realizada, sino de aceptar que si bien el autor está presente desde sus competencias y características en el momento de efectuar la comunicación, y a través de sus funciones dominantes en el transcurso de la misma, el texto se configura también como práctica de lectura a partir del modo en que posibilita el acceso a ese mundo de relaciones, de referencias, de conexiones del que inevitablemente participa.

Esta percepción de la relaciones intertextuales como argamasa textual se ve además complementada por el hecho de que a lo largo de la historia de las artes nunca los diferentes sistemas expresivos se han comportado como compartimentos estancos, sino que más allá de la existencia de lenguajes simultáneos, cada uno con sus propios distintivos formales y sus intereses expresivos individuales, siempre han existido múltiples y enriquecedoras dinámicas interartísticas [3]. Dentro de este campo general de diálogo interartístico la relación entre pintura y poesía ha sido creativamente hablando, uno de los espacios más recurrentes y provechosos. La naturaleza visual, onírica, descriptiva del texto poético ha dado lugar a una utilización muy diversa y continuada de lo pictórico bien como fuente de cierto léxico o referencias explícitas bien como factor promotor de específicos procesos creativos de naturaleza simbólica.

Consecuente con esta realidad, el universo pictórico sigue siendo en la actualidad, en sus diferentes manifestaciones, una de las fuentes intertextuales más recurrente entre los poetas a la hora de dar cuerpo a sus intereses creativos, hasta el punto de que podríamos hablar de esta relación como de uno de los fenómenos más ricos y sugerentes dentro de la poesía contemporánea. Así, ya sea como hipotiposis, como écfrasis o como imitación formal a través de las manifestaciones de la llamada poesía visual, pero también como materia sobre la que se construyen entramados simbólicos o especulaciones de distinto orden, el arte pictórico continúa siendo un elemento insoslayable a la hora de abordar hermenéuticamente una parte importante de muchas obras poéticas. Es en este campo creativo en el que vamos a centrar nuestro trabajo.

Lectura de *Monje a la orilla del mar* como hipertexto [4]

“Monje a la orilla del mar” es un poema perteneciente a *Las llaves del reino* (Hiperión, Madrid, 2000), libro que además de suponer, como saben bien los conocedores de la obra de Jesús Hilario Tundidor, un momento cumbre en su producción, nos ofrece alguno de los ejemplos más sugerentes de la forma en que utiliza los referentes icónicos como fuente seminal de creación poética [5]. En este sentido, el texto elegido, que pertenece al apartado del libro que lleva por título *El exilio de la razón*, nos brinda un ejemplo, no sólo de intertextualidad ecfrástica con respecto al óleo homónimo (“Der Mönch am Meer” en el original alemán) que el pintor germano Caspar David Friedrich pintara entre 1808-10 y que en estos momentos se encuentra en la Alte Nationalgalerie de Berlín, sino que, y ello es lo que desde nuestro punto de vista resulta más atractivo, se instituye como un excelente ejemplo de la manera en que el poeta suele acercarse y absorber, poéticamente hablando, una obra previa. Como veremos a lo largo de las páginas siguientes, el acceso a la dimensión intertextual del texto analizado nos permitirá no sólo reconstruir/descifrar la presencia de otro texto dentro de su proceso genético (y, a partir de ahí, poder estudiar la manera en que se establecen ciertos procesos de expansión textual sobre los fenómenos de virtualización, actualización y mantenimiento que todo proceso hipertextual establece), lo cual, sin duda, resultaría de interés por sí mismo, sino también acceder a un ejemplo muy sugerente de cómo la relación entre textos se instaura como fuente de interpretación, hasta el punto de

que será dicha relación la que nos dé la clave de algunos de los principales temas del poema: la soledad y el silencio como medio a través del cual acceder al conocimiento, la contemplación como fórmula de relacionarse, entender, sentir, integrarse en el mundo y el enfrentamiento entre racionalidad e intuición como forma de indagar en una de las más íntimas esencias del ser humano, su deseo de trascendencia y divinidad. En este sentido, nuestra percepción del proceso hipertextual analizado asienta su base principal en la idea de que ante todo un texto (literario, pictórico, audiovisual...) “es el vehículo que utiliza el autor para hacer llegar una serie de ideas a los lectores” y que son esas ideas las que hacen posible un proceso traslativo que acabará convertido, lo busque o no, en un particular proceso de intermediación interpretativa de un material previo. La actuación de Jesús Hilario Tundidor ha de entenderse así como la de un lector capaz de acceder a las ideas formalizadas en una práctica textual existente al tiempo que, como creador, vierte el resultado de esa actividad en la transducción [6] que lleva a cabo y materializa en su texto.

Aunque *La llaves del reino* está escrito en el año 2000, la referencia intertextual del poema, compuesto en 1995, sabemos (así nos lo ha comentado el propio Tundidor) que surge años antes como consecuencia de la exposición antológica que del pintor pomerano realizó el año 1992, en colaboración con la Alte Nationalgalerie del Staatliche Museen zu Berlin y el Instituto Goethe, el Museo del Prado madrileño. La obra de Caspar David Friedrich expuesta, de honda raíz desesperanzada y en tantos aspectos profundamente espiritual, causó una intensa impresión en el poeta. Sin embargo, no será hasta tiempo después de aquel primer contacto cuando el cuadro vuelva en forma de inspiración y se establezca como estímulo para la construcción del texto poético que nos ocupa. Podríamos hablar, aunque con intenciones y desarrollos muy diferentes, de un proceso parecido al que reseña Rosalía Baltar al hablar de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi: “Lo cierto es que poemas y pinturas se relacionan a partir de la configuración de la palabra y mirada itinerante que construye el sujeto. De alguna manera, aquí aparece un sujeto romántico: el poema emana de una súbita idea, de una inspiración surgida de esa inaudita y silenciosa visión revelación”[7].

Observemos el cuadro:



Recordemos el poema:

MONJE A LA ORILLA DEL MAR

En homenaje a Caspar David Friedrich

SOLO de oscuridad. La extendida
materia, caído el sol, en éxtasis
de novilunio. Los infinitos
cielos de la noche, sus inoíbles
pobladores... Solo de oscuridad,
también de lumbre y rayo.
Así se ocupa tu callado abismo.

Si cópula de un sueño, inabarcable
desaliento que en el saber construye
la realidad. El pensar que edifica
actuando su torpe papel trágico
en el viejo teatro de la contemplación.
Es la hora: ¡Despierta! Escucha todo
lo que es vivir y sus alrededores
y que jamás te ciegue la esperanza
de la verdad que no alcanzaste nunca.

Es ya la hora, has dicho: callejuelas
que no se ven, caminos que no tienen
espacio y las olas en paz.. Tu dentro
se perpetra en la hondura, ni arenas hay
ni grietas hay, sólo tormenta ¿Es nada

lo creado? ¿Una desolación? Actúa
 tu palabra sin ruido: horada, hunde
 el establecimiento de los jueces
 pues que nada protege de la muerte.

Calla tú, mente mía, emoción mía.
 Calla, entusiasmo, intimidad, oh, brumas.
 Más allá está la niebla y el silencio
 por los harapos tristes del lenguaje.
 Son aproximaciones, cercanías,
 un sutil merodeo que establece
 la soledad: los claustros de la sombra,
 el monasterio pertinaz del alma
 junto a sus laberintos, la miseria
 de lo existente... Es la hora. Y no hay nadie.

Lo que nunca soy yo. Lo que no sé.
 La curva analogía del asombro.
 ¿Y aún estás esperando? ¿Celaje
 el conocer, despoblado desierto
 la verdad? Fría la playa duda
 si espuma son las olas, si son aire.
 Si es audaz la falacia de los sueños,
 la seducción de la alabanza. Tiempo es
 de alcanzar ya lo humilde: Tú sí eres tú
 puesto que Dios no existe. No existe.
 Pero sus manos musicales tocan
 el arpa que es el mar, su fértil noche
 que provoca la luz del universo.

Si como señala Eco, “escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector” [8], es evidente que el lector que el texto de Tundidor postula es, en primera instancia, uno que conozca la obra del pintor alemán, pretensión autorial que se ve reforzada por el epígrafe: “Homenaje a Caspar David Friedrich”, cuya referencia, obviamente, no busca sólo plantear una ofrenda personal, sino también postular de partida ciertas expectativas inherentes a un determinado universo semántico-simbólico. De este modo, aunque, como reclama el semiólogo italiano en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, el autor no debería, en buena lid, facilitar interpretaciones de su obra, ya que un texto literario (ciñe el semiólogo italiano su comentario a la novela, pero la idea es extensible a cualquier otra manifestación artística), por esencia, debe ser ante todo una máquina de generar interpretaciones [9], no es menos cierto que en no pocas ocasiones, como sucede con el texto que nos ocupa, la evidente intencionalidad que encierra el título lo convierte en “una clave interpretativa” fundamental que no puede ser esquivada.

Friedrich fue, como sabemos, un extraordinario pintor de paisajes solitarios, nebulosos y fríos, a veces sombríos y casi siempre melancólicos. No en vano su biógrafo y amigo Gustav Carus dirá en su necrológica que “el crepúsculo fue su elemento”. Sus cuadros, cargados de un intenso simbolismo, aparecen muy a menudo poblados de figuras solitarias, de intensas puestas de sol, ruinas misteriosas, hielos amenazantes, barcos que se alejan en medio de la neblina nocturna o montañas que se elevan en medio de las brumas del amanecer. Son obras pobladas de escenas que, aunque, en alguna medida, puedan resultar, en un primer momento, mórbidas, provocadoras, incluso, de cierta ansiedad e incluso desasosiego, acaban transmitiendo una fascinación que suele conducir a un estado de suspensión y a una espiritualidad que sobrepasa la mera representación paisajística. Sin duda, como señalaba Pablo López de Osaba, la visión del paisaje que el pintor de Greifswald posee y sabe

transmitir en sus obras hace buenas las palabras de Cézanne: “la naturaleza está en el interior”. Es en esta percepción íntima del paisaje como lectura de lo oculto, como revelación de enigmas o como proyección emocionada de una inquietud, donde la poesía de Tundidor encuentra puntos de contacto con la pintura de Friedrich. Como para el maestro pomerano, el uso que nuestro poeta hace de las referencias paisajística nunca funciona, como señala acertadamente Gabriele Morelli, como “un mero marco exterior, una estampa utilizada para diluir la tensión del motivo, sino, por el contrario, un elemento constitutivo del discurso poético, que sirve al poeta para ejemplificar una particular concepción del mundo sustentada en una íntima comunión entre el hombre y la naturaleza” [10]. En este sentido, el texto que nos ocupa resulta un magnífico ejemplo de esta dimensión transcendentalizadora y subjetivizante con que Tundidor asume el universo natural. Pero también, como sucede con el maestro alemán, del modo en que este espacio otorga al escritor un campo referencial continuo, un veta semántica inagotable mediante la cual poder entramar territorios simbólicos de distinta intencionalidad especulativa y variado pulso poético. Es decir, la recreación lírica del paisaje no implicará, para Tundidor, como la pictórica para Friedrich, en ningún caso el desarrollo de un descriptivismo bucólico, la captación estética de una realidad empírica, la mera incorporación evocadora o la indagación de corte historicista, sino un proceso de recreación y recuperación simbólica sobre el que construir un discurso connotativo, documentar una experiencia íntima, proyectar valores emocionales y sentimentales propios o expresar percepciones existenciales de diversa índole. Resulta lógico, por lo tanto, no descubrir en el poema una descripción literaria de la representación plástica (como no se puede hablar tampoco de un intento reproductor del entorno natural en la representación pictórica asimilada) o una paráfrasis ecrástica de lo que en ella se escenifica, sino un modo de expresar verbalmente lo que el lienzo sugiere, esto es, una sublimación semántica de naturaleza emocional y existencial del elemento paisajístico, hasta el punto de que será esta percepción transcendentalizadora del paisaje donde se encuentre, como veremos, lo que realmente permite que el cuadro y el poema se configuren como una experiencia de conocimiento compartida.

Como se aprecia en un primer golpe de vista, Friedrich crea su cuadro, uno de los más apreciados del gran paisajista alemán, a partir de la yuxtaposición de sucesivos planos paralelos entre los que se establece un fuerte contraste: una estrecha franja de dunas, un mar de un negro profundo y un inmenso cielo nublado, sólo penetrado por unas pocas gaviotas. Se trata de un entorno inquietante, un espacio que sobrecoge y angustia, un conjunto que ofrece una visión extraña que provoca, en primer momento, ansiedad y desconcierto. Casi con toda seguridad, un sentimiento de turbación, de sobrecogimiento, embargará a todo aquel que se acerque a esta pintura, en la que todo parece a punto de desvanecerse ante esa minúscula figura que, apenas perceptible, se opone a la horizontalidad interminable del paisaje. Ciertamente, al observar el cuadro, resulta fácil asumir las palabras de Beatriz Sánchez Artola cuando señala: “al verlo por primera vez sentí desconcierto y opresión a partes iguales; para mí es éste, y no sus cementerios o abadías derruidas, el espacio que sobrecoge y angustia” [11]. Sin embargo, aun siendo esto cierto en ese primer encuentro, la peculiar transmutación creadora del entorno paisajístico que se produce en el cuadro, pronto nos llevará más allá, y la tensión emocional, la reflexión trascendente, la intensa meditación que provoca, hará que el cuadro, sin renunciar a su dimensión evocativa, se instaure como una fuente de sugerencias simbólicas y emocionales de índole, sobre todo, existencial. Una extensión simbólica que tiene que ver con el modo en que sobre la confluencia de las tres superficies anteriormente señaladas se construyen tres niveles de relación con el espectador: la playa en un primer plano, el mar en un segundo plano, y el cielo en el plano visual más alejado y con el modo en que dicha división, real, resulta engañosa, ya que lo que resulta visualmente más poderoso es lo que se encuentra más alejado de nuestra vista, en tanto que los otros dos planos muestran realidades más débiles, hasta el punto de que el cielo se apodera rápidamente del espacio de nuestra mirada y reduce, como dice Sigrid Bertuleit, “el

mar, la tierra, el hombre y el animal a una existencia diminuta.”. Tundidor, aunque como veremos en las páginas siguientes, no imita en su poema la estructura formal y temática del cuadro, sí parece asimilarla conceptualmente desde su ejercicio de construcción como lector, para a partir de ahí, establecer en su texto tres niveles de elucidación que podríamos hacer corresponder con las tres particiones del lienzo y su carga simbólica: el ser físico y la playa, el ser emocional o intuitivo y el océano y el ser espiritual y el cielo; de modo que, en cierta manera, asume la alegorización del paisaje sobre la que el pintor construye su propuesta, aunque, como veremos, le dé nuevas y personales dimensiones significantes.

La playa o la soledad

Uno de los campos nocionales fundamentales en la poética de Tundidor es el configurado por la palabra soledad y sus aledaños: silencio, quietud, ausencia... Un término que además suele ir relacionado en la poética tundidoriana con la idea de vacío, de nada. “La nada/ es parecida al silencio de los campos”, escribía en “Collage II: Al Este de las sombras” (*Las llaves del reino*, 2000). En este sentido la interacción simbólica con un cuadro como el de Friedrich, en el que se representa como en pocas obras la profunda soledad del ser humano ante un cosmos apabullante que lo empequeñece y atenaza, parece, dentro de esa atracción por la obra del pintor alemán, lógica. Ahora bien, la identificación con ese intenso aislamiento que representa el cuadro va más allá de la asimilación a una posible ausencia, para enlazar con la idea tundidoriana de soledad como componente esencial del ser humano. Es decir, más allá de la escenificación de un estadio transitorio, de un situación o actitud coyuntural, el poeta parece descubrir en el cuadro la representación pictórica de lo que para él resulta una cualidad definitoria de lo humano, una idea que ya expresara tan hermosamente en el texto “Poema para el conocimiento del señor Matías” de su libro *Repaso de un tiempo inmóvil* (1992), al afirmar que “el hombre es una limpia manera de estar solo”. Para el autor de *Junto a mi silencio*, el pintor pomerano no ha pintado, pues, y de ahí su interés por el lienzo, un instante en la vida de un hombre, sino parte de su propia esencia. El monje que observa solitario la infinitud del cosmos se convierte así en la representación que el sujeto literario hace de sí mismo como ser que se encuentra aislado en medio de un universo silente y que reconoce, en tal situación, una expresión de su propia e íntima esencialidad:

... Solo de oscuridad,
también de lumbré y rayo.
Así se ocupa tu callado abismo.

La soledad es, pues, una “fuerza constructora de lo existente”, y, para el poeta, desde esa percepción, la escena que le ofrece el cuadro no supone la escenificación de un acto de percepción sensorial o de delectación o proyección sentimental sobre un entorno geográfico más o menos definido, sino una vía de constatación de la verdadera dimensión del ser en el mundo. De acuerdo con esto, lo que para nuestro escritor ha buscado el pintor en su lienzo sería mostrar cómo la contemplación y la intelección se funden, en esa soledad, en un único acto que es a la vez fundamento y realidad fundamentadora, acceso y esencia ontológica, una percepción del acto contemplativo que ya sugiriera el escritor en otras composiciones anteriores:

la tierra no es tierra, ni lo azul
es azul. Y el hombre sabe
que está en aquello mismo que contempla [12].

Observar, entonces, desde esa profunda soledad, no es sólo “el suceso participativo del hombre en la creación” [13] o la toma de conciencia de la existencia como tal, sino la fusión con la esencia misma de lo creado. Por ello, Tundidor ve en ese estado de ánimo, en esa ausencia buscada, un acto que no sólo favorece, sino que delinea la actitud contemplativa como un proceso cognoscitivo, una vía dilucidatoria que intenta traspasar la superficie de las cosas y penetrar en sus misterios, actitud que el poeta zamorano descubre en la obra del pintor alemán, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que, como nos recuerda Mirra Banchón, para Friedrich “el arte debía mediar entre las dos obras divinas: el hombre y la naturaleza. Al acercarse a la belleza de la naturaleza, el artista no la reproduce, lo que plasma en el lienzo es más bien lo intangible, la percepción metafísica” [14]. De este modo, el hombre solitario que vemos en la estrecha franja de playa con esa actitud cavilante, expectante, enfrentado a la inmensidad de un firmamento que lo envuelve y empequeñece, se asimila a un yo poético que frente al cosmos insondable establece como necesidad existencial una actitud contemplativa/intelectiva, una actitud que, para el autor, se equipara a la vivencia profunda de la soledad.

Ahora bien, mientras la instantaneidad del cuadro impide conocer otras implicaciones personales del personaje representado, la secuencialidad del poema admite el acceso a situaciones previas y posteriores, otorgando al escritor una manera más penetrante de auscultar y modular el mundo leído en el cuadro, al tiempo que abre nuevos cauces de expresión a la propia subjetividad generadora. Así, el sujeto poético nos descubre lo que el personaje pintado no puede ofrecernos: su bagaje personal, su realidad de ser humano y el modo en que se enfrenta a esa situación cargado de: *oscuridad, lumbre y rayo*, o lo que es igual: duda, pasión y conocimiento. Es interesante descubrir además, cómo el autor asigna a la actuación de este sujeto discursivo aquellos rasgos que constituyen la base esencial de su poética: la simbiosis indagatoria entre emoción e intelección [15], una actuación creadora que surge desde la identificación con esa triple actitud: existencial- emocional-esencial [16], sobre la cual Tundidor plantea su labor poética como intento de indagación no sólo en el mundo sensible o en la experiencia humana, sino también en un espacio que se encuentra más allá de los límites de lo cognoscible.

De este modo, como para el solitario personaje del cuadro que apoya su cabeza en la mano, adoptando una actitud pensativa, de reflexión en medio de un paraje despoblado, la soledad se establece también para el poeta como un ámbito intelectual de conocimiento esencial, como un medio posible de indagación que promueve una acción especulativa que aspira a despertar la luz del conocimiento. Sin embargo, ese conocimiento parece surgir más como impedimento que como respuesta, y, por ello, en el poema es la duda la que acaba estableciéndose como actitud vital, como forma de entender una existencia a la que se accede desde una subjetividad ilusoriamente trascendental:

| | | | | | | | |
|----|----------|-------|------------|----------|------|-----|-------|
| ¿Y | aún | estás | esperando? | ¿Celaje | | | |
| el | conocer, | | despoblado | desierto | | | |
| la | verdad? | Fría | la | playa | duda | | |
| si | espuma | son | las | olas, | si | son | aire. |

Si es audaz la falacia de los sueños [...]

La percepción barroca del mundo, tan querida para el poeta: “soy barroco, porque la vida es barroca”, impone su medida a las cosas y la posibilidad de conocer se resuelve en un mundo de apariencias y máscaras, en un ámbito donde la realidad de la existencia humana acaba convertida en una torpe ilusión que ya no satisface al escritor, porque la pretendida verdad sólo resulta ser una cuestión especulativa, una aporía de la conciencia que no puede tener solución más allá de la propia incertidumbre:

Si cópula de un sueño, inabarcable
 desaliento que en el saber construye
 la realidad. El pensar que edifica
 actuando su torpe papel trágico
 en el viejo teatro de la contemplación.

Así, la pequeña figura del monje en actitud meditativa, que en el lienzo de Friedrich se muestra enfrentado, en casi absoluta soledad, a una realidad que le empequeñece en la grandiosidad de sus dimensiones, parece representar para Tundidor la gestualidad nihilista del hombre pensante, que, superado por la empresa emprendida, sólo puede refugiarse en la aceptación estoica de su propio vacío existencial. De ese modo, la visión interiorizada que otorga al cuadro su densidad dramática se proyecta también en el poema y convierte sus versos en la expresión de lo que ha sido un fracaso de indagación intelectual, una actuación que únicamente ha despertado infiernos interiores. El poema es, pues, en cierta medida la exteriorización de una crisis profunda a la que llega, una vez superado un momento de duda, el escritor que como ser pensante toma conciencia de su soledad, una soledad que siente intensamente representada en ese absoluto y abrumador aislamiento que define la situación del diminuto pensador del cuadro.

El cielo o el silencio

En “Monje a la orilla del mar”, como en otras obras del pintor alemán en las que se representa el acto de contemplar lo sublime del ámbito natural, “el ser humano está de espaldas, de modo que no es a él a quien debemos mirar, sino a través de él, poniéndonos en su lugar, viendo lo que él ve y sintiéndonos como él, un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza”, y así, el lienzo se manifiesta como un ejemplo de aquellos casos en los que, como termina sugiriendo Eco, “más que representar la naturaleza en un momento sublime, la pintura pretende representar (con nuestra colaboración) nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime” [17]. Sin embargo, frente a otras obras de Friedrich, en las que esta percepción contemplativa se instauraba como el medio que permitía encarar una realidad ciertamente magnífica, a la par que inconmensurable, y que incitaba a su observación admirativa (recordemos cuadros como “Viajero frente al mar de nubes”-1818- o “La luna sale sobre el mar” -1822-), en este cuadro lo sublime del paisaje se impone sobre el observador, podríamos decir que se vuelve contra él, aplastándolo, mostrándole su grandiosidad, no tanto para hacerle participe de su magnificencia, como para señalarle su inquietante pequeñez, lo nimio de su realidad al enfrentarse al cosmos. Lo contemplado provoca la angustia con su proximidad agobiante, y también con su desasosegante infinitud y grandeza. Ese cielo inmenso, colosal, se impone a todo, lo envuelve todo en su rotundidad, y conquista, pese a su ubicación, la categoría de primer plano. El deseo de conocer qué evocan otros paisajes, parece querer devenir aquí en desasosegante certificación de lo inabarcable, plena conciencia de lo insondable de lo existente y su misterio. En un sentido similar se expresa el poema y lo hace en contra de la actitud que suele ser habitual en otros textos de Tundidor. Recordemos el panteísmo que transita “Contemplación”, de *Las llaves del reino*, citado anteriormente y en el que Tundidor parece recoger aquella aspiración Hölderliniana de acabar con el contraste entre nuestro ser y el mundo, o las aproximaciones simbólicas entre humanidad y naturaleza que veíamos en el telúrico *Tesos de Villalazán* [18]:

Eternas. Eternas siempre, poseedoras del sol, hijas del fuego,
 montañas despobladas que sin pájaros viven,
 gibas bellas, airadas pezuñas, espalderas de tardes,

vientres fecundos donde el alba despertando termina...
Sólo un hombre, un hombre

solo, brazos en cruz, tan vertical, clama
y se ofrece a vosotras, cuerpo
presente de la dicha última,

Frente, pues, a esa intuición admirativa o panteísta de otros poemas del autor, la indagación contemplativa se convierte en el poema analizado en certidumbre desoladora, y lo que pudo ser intuición platónica de la existencia de otra realidad, se vuelve asunción de que el cosmos no es sino una ficticia representación, un espejismo engañoso tras el que se oculta una verdad insondable a la que, al tratar de acceder, transformamos en certidumbre de una imposibilidad o, lo que es igual, en certidumbre de una nada. Como el personaje del cuadro, el yo poético asiste como espectador y actor a la vez, como ser ante y en el mundo, y hace participar, desde tal postura, a la obra artística de una dimensión mayor, ya que termina por convertirla en el medio con el que escudriñar aquello que siente fuera de su alcance. De manera que reflejar artísticamente la naturaleza no es sólo bucear en la belleza, sino también explorar en busca de la verdad. Desde esta actitud, el poema se establece, como la pintura, en un medio idóneo (quizá el único) para indagar en esa “inmensidad, que nos vuelve insignificantes en su existencia incomprensible para el ser humano”. Y al tiempo que esto sucede, el silencio, como reflejo del encuentro íntimo con uno mismo, se instala como la única actitud fértil a la hora de enfrentarse a la acción creadora, una postura que ya encontrábamos expresada magníficamente en “Después que cae la sombra”, revelador poema de *Tetraedro* (Anthropos, Barcelona, 1978):

Definitivamente he comprendido.
Todo el que bulle o hace ruido o grita
y gesticula y queda, unos instantes,
en la primera página de un mundo
inútil, locuaz mudez de muerte
representa. Paso fugaz, ira fugaz
es en el amplio conocer que olvida,
máscara, son, viento de una mañana.

Pero aquel que se sabe poderoso,
encauzado en el mar, llamado dentro
de una mortal entrega, de una lenta
labor, en la que vida o muerte sólo
es material de arquitectura o tránsito,
aquél que sufre y calla, acepta y toma
su herramienta, derrumba y edifica,
desnuda y viste, y multiplica el único
instante concedido, siendo humilde
penetra victorioso, pues conoce
que su ámbito es la luz y allí es su triunfo

Sin embargo, aunque pueda mantenerse el medio, algo ha cambiado en el texto que estamos comentando. Así, aunque, como para Alejandra Pizarnik, para nuestro poeta, “El silencio es luz”, ello no quiere decir que la revelación sea gozosa, pues aunque se logre que la especulación ceda, y con ella la duda o la imposibilidad de alcanzar la verdad, la nueva certeza se convierte en una carga aún más amarga, y no sólo porque en ese momento crucial de lucidez se haga triste evidencia lo que antes era únicamente resolución previsible de un proceso indagatorio, sino porque lo que antes se barruntaba desde una perspectiva colectiva, solidaria, que nacía de saberse copartícipe de un misma experiencia vital, recordemos los versos de “El Circo”, del libro *Junto a mi silencio* (Madrid, Rialp, 1963):.

nosotros lo sabemos, somos
engañados, asistimos
al juicio final de nuestra muerte,

surge ahora desde una percepción individual, aislada en su propia singularidad perceptiva: “Solo de oscuridad”. Paradoja axial del texto: es la luz de la revelación la que nos lleva a la oscuridad del conocimiento individual.

Todo un cambio en la visión del hecho poético como “búsqueda de claridades” que sustentaba hasta este momento la poesía del autor de *Tetraedro*, pues si hasta este instante, el mundo se presentaba como ilusión, como una mascarada que debía ser desvelada o como espectáculo en el que había que desempeñar un papel, y era la dificultad de acceder a la realidad que se encontraba tras ese mundo de apariencias y fachadas la que motivaba el desasosiego existencial del poeta, en el texto analizado es el desamparo ante la certeza de haber sucumbido a la tentación del autoengaño, a la añagaza de formarse una imagen ausente de verdad lo que lo provoca. Así, lo que antes fue sufrimiento ante la falta de repuestas, basta recordar los versos del poema “Serena luz vacía” de *Tetraedro*, en los que, curiosamente, podríamos perfectamente ver reflejado el cuadro del Friedrich:

Después, calladamente, contempla
el azul infinito,
doliente eternidad que no tiene respuesta,

ahora es padecimiento lo que brota de la capacidad para darlas, de la conciencia de que el saber no da acceso a la realidad sino que la construye, de modo que todo lo que la mente ha supuesto no es una alucinación o un misterio que ha de ser desvelado, sino una doliente y desesperanzada realidad que hay que asumir y de la que el ser humano, por el simple hecho de vivir, forma parte:

Es ya la hora, has dicho: callejuelas
que no se ven, caminos que no tienen
espacio y las olas en paz.. Tu dentro
se perpetra en la hondura, ni arenas hay
ni grietas hay, sólo tormenta [...]

Junto a todo esto, y del mismo modo que el pequeño y melancólico monje encubre, como han señalado diversos críticos, el autorretrato del pintor, las referencias al sujeto poético buscan la identificación con el sujeto biográfico, quien, como en otros textos, ante lo intenso del sentimiento que le lacera “escinde, como señala Morelli, su yo, obligándolo a la presencia de un tú a quien se dirige y con el cual dialoga” [19]. Pero ahora no es el agónico (en su sentido etimológico) diálogo de otras ocasiones, recordemos el poema “La ventana”, de *Las hoces y los días* (E.N. Madrid, 1966):

Igual que el viento húmedo de la tarde en la lluvia,
sin paso, sin sonido, sin soñolencia
de dolor, sin nada:
Te has levantado ¿quién nos llamaba, quién te estremecía?
Has tocado tus hombros en la inmensa
soledad de la alcoba ¿Quién, quién era?
Y abriste la ventana y entró el aire
¿Oh, quién, dime quién era ahora?,

sino el resultado de un mandato moral que obliga al poeta a no seguir mintiéndose: “Calla tú, mente mía, emoción mía”. El sujeto se desdobra en una segunda persona a

partir del imperativo y, a través de tal enunciado directivo, el silencio se impone como la única postura ética posible.

Al final todo se convierte en un intento baldío, y ese acercarse continuo a los aledaños del misterio, ese crear vías de acceso al conocimiento necesario se diluyen ante la certificación definitiva: ni la palabra ni el saber se han podido ofrecer como medios validos de indagación, de búsqueda, sino como falaces luminarias, que en el momento último sólo se entienden como simples divagaciones, aproximaciones a una realidad que se escapa.

Más allá está la niebla y el silencio
por los harapos tristes del lenguaje.
Son aproximaciones, cercanías,
un sutil merodeo que establece
la soledad[...]

“Ya es la hora” surge entonces, en medio del poema,, no sólo como inflexión temática interna sino como una especie de propuesta axial dentro de la obra entera del poeta zamorano, como un momento de ruptura definitivo en el que ya no caben ambages ni divagaciones, pues se certifica que el enfrentamiento con la muerte supone la epifanía definitiva, un instante en el que la vida deja de ser especulación o misterio, en el que el mundo, el universo mismo como entidad enérgica, móvil, regulada, deja de ser un enigma que ha de desvelarse. Si para el pintor alemán “la muerte...es vida”, para Tundidor el momento en que nos enfrentamos a ella se convierte en el acto de revelación suprema, donde no hay engaño posible, donde la verdad, por muy desoladora que pueda ser, no admite sucedáneos:

Es la hora: ¡Despierta! Escucha todo
lo que es vivir y sus alrededores
y que jamás te ciegue la esperanza
de la verdad que no alcanzaste nunca.

El yo poético, como el personaje del cuadro, sabe que se halla solo ante la verdad inaplazable y que, en esa soledad, ante la grandiosidad del momento, todo lo que tuvo sentido parece perderlo, todo lo que resultó asidero o tabla de salvación se convierte en una falacia que sólo nos ha llevado al sufrimiento de la revelación última: “Es la hora. Y no hay nadie.”.

El océano o la música de Dios

Obviamente, renegar de posible certezas supone enfrentarse de nuevo al vacío de su ausencia, de modo que, donde antes se había colocado una sutil y transparente mirada, cargada de anhelos siempre insatisfechos, de luz cegada de infinito, ahora se manifiesta un desolador descubrimiento final, una revelación que parece ser tan sólo la demostración de la nada siempre temida. Así, en lo que podríamos entender como una renovada plasmación del tópico, el poeta recuerda que “nada protege de la muerte”, y en esa certificación encuentra que la emoción, el entendimiento, la creación, la vanidad no han sido sino inútiles digresiones, insatisfactorios merodeos alrededor de una deseada verdad que, al final, se alza inexistente. El poeta parece renunciar a su otrora actitud indagatoria ante el mundo, pues lo que percibe desde el yo presente hace que todo lo anterior no le satisfaga, y, por ello, tras dudar incluso del lenguaje, constructor de un conocimiento que ha resultado también engañoso, pues sólo han contribuido a distorsionar la única verdad: todo es nada, siente como

necesario asumir aquello contra lo que tantas veces se ha rebelado, pues, si nada hay, el hombre sólo es imagen de sí mismo y, consecuentemente con ello, la única salida moralmente aceptable es renunciar a la búsqueda de la trascendencia. Tras romper el fanal que intelectualmente ha construido, el poeta, como ser humano, parece aceptar humildemente el último y definitivo alumbramiento por el que todo cobra su verdadero sentido:

[...]

| | | | |
|----|------------|-----------------|----------------|
| el | conocer, | despoblado | ¿Celaje |
| la | verdad? | Fría la | desierto |
| si | espuma son | las olas, | playa duda |
| Si | es audaz | la falacia | de los sueños, |
| la | seducción | de la alabanza. | Tiempo es |
| de | alcanzar | ya lo humilde: | Tú sí eres tú |

puesto que Dios no existe. No existe.

Sin embargo, como en el cuadro, frente a los otros ámbitos configuradores del cosmos, surge el océano, ese océano que en el lienzo, como señala Sigrud Bertuleit, “ocupa una zona delimitada. Sus olas, coronadas de espuma se convierten -desde un punto de vista cósmico- en un elemento dominado” [20], y con él, de acuerdo con ese optimismo ontológico tan propio del poeta zamorano que hace que busque comunicarse no a través de los nombres, sino, como dice Jaime Siles, “directamente con las cosas” [21], se restituye en el texto, por encima de esa desoladora certeza que emana del sueño utópico del conocimiento, la idea de la divinidad:

| | | | | |
|------|------|--------|-----------|-----------|
| Pero | sus | manos | musicales | tocan |
| el | arpa | que es | el mar, | su fértil |
| | | | | noche |

que provoca la luz del universo.

Ahora bien, la nueva presencia que el agua delinea no es ya la proyección ilusoria de la divinidad anteriormente experimentada, sino una nueva forma de percibirla, de sentirla. La conjunción adversativa marca claramente esta línea separadora: ya no se trata de mirar a través de la naturaleza, sino de sentirla. El cambio es radical, pues la visión del artista, del poeta, deja de ser traductiva para transformarse en esencial, y en ese proceso lo contemplado ya no es un espejo de la verdad buscada, ni tan siquiera un medio de trascender lo físico, sino una manera de acceder a Dios que ya no sólo se proyecta en el mundo: es el mundo.

A partir de ahí, el campo de la percepción, el medio indagatorio se transmuta, y la palabra, medio de prospección y anclaje intelectual fundamental hasta ese momento, da paso a la música, que desde su condición plenamente sensitiva, sintetiza tanto la emoción percibida como la emoción sentida; esto es, tanto la cualidad emocional que es expresada como la respuesta emocional individual ante esa expresión. El oído sustituye a la vista como medio de acceso y, en tal cambio, asumida la complejidad irresoluble que implica detectar intelectualmente el significado del mundo, la música se convierte, como para Schopenhauer, en “la voz misma del ser”, y sólo ella, parece decirnos Tundidor, es capaz de representar, desde su aparente evanescencia, la idea de Dios. De esta manera, aunque el espejismo especulativamente construido se desvanezca, la irrupción de ese espacio natural acaba convirtiendo la contemplación del paisaje en un himno a la omnipotencia divina, que deja de sentirse como potencialidad máxima, para convertirse en presencia efectiva; es decir, es la experiencia del mundo como espacio entrañado lo que se ofrece como descubridora de un más allá anteriormente sólo agónicamente presentado.

En este proceso, la percepción kantiana de lo sublime sobre la que se sustenta el cuadro, se decanta en el discurso lírico hacia el ámbito de lo bello, y el poeta siente que sólo empieza a alcanzar la verdad del universo en el momento en que deja de querer poseerlo intelectualmente, en el momento en que es capaz de percibir intuitivamente, sensitivamente esa belleza desde la que el mundo nos habla de su trascendencia. La poesía, en este ámbito del pensamiento, parece desterrar una filosofía que ha sido incapaz de penetrar más allá de los límites de lo cognoscible, y se desliza hacia los territorios de la emotividad desde la aceptación de que sólo el sentimiento es mimesis de la verdad.

Descubrimos aquí un evidente sesgo simbolista en la actitud del poeta zamorano, en ese escepticismo hacia las posibilidades indagatorias del lenguaje como realidad lógico-racional incapaz de mostrar, en su actuación analítica, la verdadera esencia de las cosas y en esa aceptación, por el contrario, de que la música, en sus diferentes manifestaciones, es la única capaz de transformar la naturaleza y acercarnos a lo absoluto, a la plenitud de las cosas, a la esencia, limpia de contingencias, del universo [22]. La música se convierte así, en consonancia con esta especie de reivindicación órfico-simbolista, en la vía mediante la cual participamos de la verdad de lo existente, en el camino a través del cual es posible acceder a la verdadera esencia espiritual del cosmos, en ese “código profundo y numinoso, instrumento sublime de la comunicación irracional que permite al poeta enfrentarse a los misterios de la vida” [23].

Desde esta nueva actitud, la respuesta emocional del poeta ante lo natural difiere sustancialmente de la del pintor, en quien, como hemos visto, los escenarios naturales hacen aflorar sentimientos de melancolía, aislamiento e impotencia, de acuerdo con la percepción moral que muchos críticos han apreciado en su modo de enfrentarse alegóricamente a la fuerza inquietante de la naturaleza - Meter-Klaus Schuster señala cómo el pintor alemán construye su cuadro sobre la idea kantiana de que frente a lo infinitamente grande de la naturaleza, “el ser humano, infinitamente pequeño, desarrollaba un sentimiento de grandeza moral.”[24].

Sin embargo, aunque es cierto este alejamiento entre el poema y la propuesta simbólica del cuadro, poeta y pintor se hayan fuertemente unidos en la sensibilidad existencial hacia el entorno natural y en la consideración de ese enfrentamiento dialéctico sobre el que, para ambos, se establece la relación con lo real; una relación que, como resume Javier Arnaldo haciendo referencia al discurso pictórico de Friedrich, se configura sobre la existencia de “esquemas dicotómicos en los que se tensiona la relación entre realidad e ideal, sujeto y objeto, finitud e infinitud, etc.”[25]. De ese modo, a partir de la asunción de ese enfrentamiento, la vivencia estética del entorno natural supone en ambos creadores un modo de dar cauce a una particular percepción de lo real que se funde, sin solución de continuidad, con lo ideal. El paisaje se transforma, sin dejar de ser él, y se convierte en una proyección de lo absoluto, y la unidad con la naturaleza acaba siendo la unidad con la divinidad. Por ello, en Tundidor, al igual que en Friedrich, “el paisaje se desmaterializa en su efecto sentimental”[26], y la angustiante presencia de la nada, tras la geografía cósmica, se diluye no ya por un acceso epifánico de naturaleza neoplatónica que, como vimos, termina convirtiéndose en una percepción elegíaca de la existencia, sino por la intensa emoción ante las propias cosas que la configuran, acción que acaban estableciéndose como la única manera esencial de apropiarse de la oculta verdad existente en la naturaleza y de percibirla como ámbito gozoso de encuentros. Se entiende entonces que, como apunta el propio poeta, la palabra poética acabe no siendo “una hermenéutica de lo real”, sino “una posible ordenación sentimentalizadora de lo inteligente”, un movimiento que no sólo introduce a Dios en la naturaleza, sino que los equipara. Podríamos decir que, al final, como para Novalis, el modo en que Tundidor experimenta lo absoluto supone aceptar que “lo indeterminado está en la determinación de las cosas: es lo invisible que se hace visible

en sus límites”[27], y que sólo el arte, el poema (como arte), como actividad emocional, puede ser el medio capaz de deshacer las fronteras entre lo oculto y lo real, ya que es el único medio capaz de manifestar esa idea suprema, puesto que la misma sólo podrá ser desentrañada en la contemplación limpia, emotiva, una vez excluida toda posible mediación interpretativa. Al final, esta inmensa presencia del vacío se maneja desde el texto no como un insondable abismo en el que no hay medida ni dominio, sino como construcción concreta de lenguaje, y entonces, en el instante preciso en que el sujeto lírico parece atisbar la nada como centro y origen de la existencia humana, el poema nos ofrece la figura de una deidad personal posible, un Dios que nada, o casi nada, tiene que ver con el Dios construido o ausente que no puede ser identificado, sino que surge de la emoción de las cosas y cuya voz es posible, por ello, escuchar dentro de nosotros mismos.

A modo de cierre

No hay en el poema, como hemos visto, ni una utilización del cuadro para lograr un descripción vívida de algo, una hipotiposis en el sentido tradicional, ni tampoco podemos hablar de un ejercicio simbólico de naturaleza ecfrástica al uso. Por el contrario, de acuerdo con otras manifestaciones de la intertextualidad en la obra del autor zamorano, la referencia explícita a un texto previo funciona como fórmula de prospección del texto leído, o dicho de otro modo, como una manera de pensar dicho texto, y, a través de tal proceso construir un modo de inducción interrogativa mediante el cual dar cauce y expresión a preocupaciones e intereses creativos personales, cuya comunicación se verá reforzada, eso sí, desde esa confrontación intertextual. En este sentido, no debe extrañarnos que, aunque el poema esté engarzado intertitularmente con el cuadro de Friedrich, las claves de su lectura se encuentren más en el resto de la obra del poeta que en el lienzo del maestro alemán, pero al mismo tiempo ello no significa que una vez conocida la relación entre poema y cuadro ésta no incida tanto en la dimensión emotiva del texto literario, que se verá reforzada a partir de, por ejemplo, las elicitaciones afectivas o admirativas que puede suscitar la obra del pintor pomerano en el lector, como en el modo en que se configura su universo semántico. No olvidemos que la consideración de la dimensión intertextual de un texto nos conduce no sólo a un universo de relaciones muy complejo y sugerente, sino que nos permite además salir de él, como realidad inmanente, para regresar con nuevas cargas significantes.

De acuerdo con esto, la actitud manifestada por Tundidor ante el cuadro plantea un claro proceso de reinterpretación, de especulación personal que se traducirá en un nuevo mundo de sugerencias y emociones de acuerdo con la experiencia intelectual y vital experimentada. Una carga de significaciones que deberá, obviamente, ser actualizada por cada lector del poema, pues no olvidemos que como señala Jesús Camarero, “es el lector a quien corresponde detectar y construir al mismo tiempo la relación transtextual de un conjunto a otro de signos en una fusión de sentido que va más allá del texto que tiene delante (una especie de *trasducción* o interpretación mediatizada en un cambio hermenéutico)” [28].

Aunque es cierto que la interpretación que Jesús Hilario hace del cuadro parece alejarse de las interpretaciones más canónicas, en las que, además de recoger la idea de contemplación del místico solitario, se ve el cuadro como la representación del tránsito a un más allá entendido como promesa de felicidad (promisión expresada a través de las luces del amanecer en el cielo frente a un mar de aspecto oscuro, símbolo del pecado y la dureza de la vida que nos separa de esa dicha); sin embargo, nuestro poeta mantiene ante el hecho estético una postura acorde con la formulada por el pintor pomerano cuando señala que “un cuadro no debe ser inventado, sino

sentido". De hecho, tras leer el poema, podríamos decir que si a Tundidor le interesa la obra del maestro alemán es porque ve en ella, además de una representación de carácter religioso o la expresión de una particular visión ontológica y existencial del ser humano, una carga emocional de enorme fuerza.

El cuadro de Friedrich adquiere, pues, su valor como intertexto a partir del momento en que es transcrito, recreado en la mente y en el corazón del poeta, y el resultado de tal acción establece lazos concretos con algunas de sus preocupaciones existenciales. Por ello, como hemos señalado, no encontramos en el texto poético una traslación descriptiva del lienzo, sino el resultado de un proceso de reconocimiento emocional o intelectual por el que, a partir de una particular lectura del mismo, se accede a otras realidades. Es en este contexto en el que carácter fuertemente simbolista del cuadro (y, por lo tanto, múltiple en sus posibles lecturas) se traslada al poema, haciendo que el texto de Tundidor no sólo se imbuya del ambiente y atmósfera de misterio y el desasosiego existencial que transmite la obra pictórica, sino que, como hemos visto, acoja y desarrolle también, adecuándolo a sus propios intereses, el binomio romántico de lo bello y lo sublime que subyace en el planteamiento significativo del cuadro.

Por otro lado, al igual que para el paisajista alemán: "El pintor no debe pintar sólo aquello que ve exteriormente, sino lo que descubre en sí mismo.", también para Tundidor la experiencia estética del mundo supone mirar desde dentro y convertir la acción de contemplar en algo que va más allá del mero proceso de captación de lo existente para constituirse en un medio de identificación con lo contemplado. Una idea, ésta, recurrente en la poética del escritor zamorano -basta recordar, por ejemplo, los versos de "La colina feliz", de *Tetraedro*,

| | | | |
|---|------------|------------------|---------|
| Miro | | | |
| profundamente, | | emocionadamente, | |
| esta | verdad, | pequeño | asombro |
| que | haciéndome | existir | realiza |
| su existencia y su ser. Y en él prendido quedo- | | | |

La absorción hipertextual se establece, por lo tanto, como una forma de actualización significativa, un modo de percibir creativamente una realidad preexistente, un proceso por el que el escritor se convierte, como creador, en un doble agente: primero, porque su actuación no supone una reproducción, sino una interpretación personal que deriva en una nueva propuesta; segundo, porque el poema se vuelve hacia el cuadro y proyecta sobre él lo que al poeta le sugiere su visión. El poeta actúa así como una especie de transductor indirecto [29], esto es, como un mediador, incluso por la vía de trasgredirlas o modificarlas, de las ideas formalizadas en el texto pictórico a través de un acto de creación cuyo conocimiento influirá en posteriores lecturas del mismo. En este sentido, podríamos decir al hablar de la actuación de Tundidor como de la de un transductor que no desplaza formalmente al emisor del cuadro, sino que actúa sobre lo que éste comunica. De acuerdo con ello, al final, la intertitularidad se manifestaría funcionalmente como la exhibición ostensible de una intermediación simbiótica, pues el poema al recoger el resultado de una lectura nutre un juego intertextual que opera también con fuerza en un sentido inverso, revertiendo la relación causa-efecto y dando lugar a un proceso especular por el que se puede abrir y ampliar el sentido del cuadro, que como texto de origen puede ser revisado a partir del espacio intertextual creado por el poeta a partir del mismo. Ciertamente, como ya dijimos, el texto de Tundidor se podría leer apelando únicamente a la propia obra del autor zamorano, ya que el poema recoge y reelabora algunas de las claves temáticas desplegadas a lo largo de la misma; sin embargo el subterfugio alegórico a través del cual el poeta indaga en esas refracciones de tipo intelectual y ontológico propias, se complementa y refuerza significativamente a partir de las referencias intertextuales de las que explícitamente el texto participa.

Si como señala Domínguez Rey al referirse a la visión que de la existencia tiene Tundidor, "el límite tensional de la flecha proyectiva es pasión, luz, esperanza; en el trayecto de la realización se manifiesta ser trunco, naufragio, sueño imposible, penumbra; y el vivir patentiza entonces -nuevo Barroco- la continua fluencia hacia la muerte" [30], el poema analizado supone, temáticamente hablando, una nueva vuelta de tuerca, pues la negatividad del trayecto contaminado por la inutilidad del acceso intelectual a los misterios que se esconden bajo el mundo aparente, se transforma gracias a la vivencia del cuadro, en una experiencia intuitiva y esperanzada del mundo y en un nuevo modo de obtener respuestas. Por ello, la lección de lo sublime y lo bello que sugiere el acceso al mundo natural del hipotexto pictórico, no desaparece en el proceso transpositor, sino que se transforma en un instrumento por el cual el ser humano puede encontrarse sin disfraces con su yo más íntimo; un medio que posibilita, incluso, una nueva manera de acceder, desde la emoción creadora, a la experiencia de la divinidad.

Notas:

- [1] *Cfr.* Túa Blesa, citado por José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 63.
- [2] *Apud* Pedro Hilario Silva, "Pintura y cine en la obra poética de Jesús Hilario Tundidor" en José María Balcells (ed.), *Las voces y los Libros*, Burgos, ICLL, 2008, p.183.
- [3] A lo largo del tiempo, la cuestión ha dado lugar a la creación de un aparato crítico de indudable relevancia tanto entre defensores de la interrelación entre las artes como entre aquellos que apuestan por su escisión. Hoy en día en el piélagos posmoderno en el que nos movemos, la experiencia tiende a reescribir el *ut pictura poesis* horaciano, al tiempo que apuesta por dar nueva savia a una renovada *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana. Lessing parece retroceder ante la confluencia interactiva y multidimensional de las nuevas propuestas que llenan el universo artístico.
- [4] Recordemos que el término hipertexto en la acepción con que lo utilizamos aquí recoge el sentido que le otorga Genette: "texto derivado de uno anterior por transformación simple [...] o indirecta". Ver, al respecto, Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- [5] La utilización intertextual de referentes pictóricos ha sido una constante en la poesía de Tundidor. Sirva de ejemplo el número 37 de *El Extramundi y papales de Iria Flavio*, aparecido en la primavera de 2004, donde el escritor zamorano publicaba una separata bajo el título *Edificación de la pintura*, en la que, según sus propias palabras, se recogían algunos textos que tenían como base argumental la pintura "como materia, como objetivo o como creación". Poemas como "Historia de Hieronimus Bosch (El Bosco)", "Edificación de la Pintura", "Bailarina oyendo tocar el órgano en un catedral gótica", "Canto para una resurrección", "Oda a Juan de Valdés Leal", "Variaciones para una pintura de la ciudad de Zamora", "Elegía Castellana en el Museo del Prado (Los borrachos)" o "Monje a la orilla del mar", en el que vamos a detenernos a lo largo de este artículo, se nos ofrecían como ejemplos del rico tratamiento que la pintura ha tenido en la obra del escritor zamorano. Todo un repertorio de correspondencias intertextuales que mostraban la profunda admiración que el autor ha sentido por esta manifestación artística ya sea desde una perspectiva emotiva o creativa (recordemos los diversos

juegos tipográficos de *Libro de amor para Salónica*), ya como medio que le permite desarrollar particulares exploraciones ontológicas o específicas especulaciones de carácter alegórico.

- [6] Utilizamos aquí el término *transducción* no sólo para referirnos, en consonancia con Doležel, al modo en que los textos artísticos literarios trascienden su propia realidad como actos del lenguaje particulares y entran a formar parte de complejas cadenas de transmisión, a través de una amplia gama de transformaciones de distinto tipo y grado, sino también para, siguiendo a Jesús G. Maestro, hablar del proceso de creación e interpretación de sentido determinado por la presencia de un intermediario o ejecutante del proceso de comunicación artística (*Vid.* Jesús G. Maestro, *Introducción a la Teoría de la literatura*, Vigo, Vicerrectorado de Investigación, 1997)
- [7] Rosalía Baltar, “Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” (2004) en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html> [consultada el 5-06-2008]
- [8] Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 54.
- [9] *Ibidem*, p. 10
- [10] Gabriele Morelli, “Vida y conocimiento en la poesía de Jesús Hilario Tundidor”. Prólogo a la antología poética de Jesús Hilario Tundidor *Un paso atrás*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 19.
- [11] Beatriz Sánchez Artola, “Monje a la orilla del mar”, en *Revista Electrónica de Medicina Intensiva, Arte* nº 8. Vol 3 nº 8, agosto 2003. URL: <http://remi.uninet.edu/2003/08/friedrich.htm> [consultado el 10-05-2008]
- [12] “Caminos de Ávila” en *Las Llaves del reino*, Madrid, Hiparión, 2000.
- [13] Jesús Hilario Tundidor: “Reflexiones sobre la poesía”, *Apud* Gloria Ribé y Daniel González Dueñas, en *Jornal de poesia* en la URL: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh13tundidor.htm> [consultado el 12-10-2007]
- [14] Mirra Lanchón: “Caspar David Friedrich: lo intangible en la pintura
- [15] Recordemos que para Tundidor, como señalaba Guliana Baita, haciéndose eco de las palabras del propio autor, escribir poesía significa “apasionar la inteligencia y clarificar la emoción del conocimiento desde una experiencia personal profunda”. *La pasión por reconocerse. La poesía de Jesús Hilario Tundidor*, 2002, Academia Castellano-leonesa de la Poesía, Valladolid, p. 49.
- [16] Pedro Hilario Silva y Antonio Crespo Massieu, Prólogo al ya citado *La pasión por reconocerse. La poesía de Jesús Hilario Tundidor*, p.16.
- [17] Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 296.

- [18] Recogemos aquí la nueva versión que de este poema hizo el autor para la edición de *Junto a mi silencio* que publicó la Diputación de Zamora con motivo del aniversario de la concesión del premio Adonais a este poemario.
- [19] Gabriele Morelli, op. cit., p. 20.
- [20] Sigrid Bertuleit en http://cv.uoc.es/~991_04_005_01_web/fitxer/perc87.html [consultada 12-06-2008]
- [21] Nota al disco-libro *Viento de octubre. Jesús Hilario. Poemas cantados por Rafa Mora y Moncho Otero*, Madrid, RTVE, 2007.
- [22] Cfr. David Marín Hernández “La construcción del sentido en el proceso de traducción. Arthur Rimbaud y sus traductores”, en *Retraducir. Una nueva mirada*, Juan José Zaro y Francisco Ruiz (Ed.), Gómez y Navarro Editores, Málaga, 2007, p. 161.
- [23] *Ibidem*, p. 162
- [24] AA.VV., “Las soledades de Caspar David Friedrich sobre su vida y obra”, en *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, Madrid, Ediciones del Museo del Prado, 1992, p.42.
- [25] Javier Arnaldo, “Caspar David Friedrich”, en *Historia 16, El arte y sus creadores*, nº 33, Madrid, 1993, p. 102.
- [26] *Ibidem*.
- [27] Novalis, *Escritos escogidos*, Madrid, Visor, 1984, p. 227.
- [28] Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona, 2008, p. 83.
- [29] Como el de transducción, el término transductor lo tomamos de Jesús G. Maestro (*Vid. Nuevas perspectivas de semiología literaria*, 2002, Arco-Libros).
- [30] *Apud* Pedro Hilario Silva y Antonio Crespo Massieu, op. cit., p. 23.

© Pedro Hilario Silva 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

