



Límites imaginarios.
Literatura comparada y teoría de la percepción

Biagio D' Angelo

Universidad Católica Sedes Sapientiae
Lima, Perú

Mon coeur désire tout, il
veut tout , il contient tout.
Que mettre à la place de cet
infini qu'exige ma pensée
...?

(Etienne de Senancour,
Obermann)

Traitez la nature par le
cylindre, la sphère, le cône,
le tout mis en perspective,
soit que chaque côté d'un
objet, d'un plan, se dirige
vers un point central. (...)
La nature, pour nous
hommes,
est plus en profondeur
qu'en surface.
(Paul Cézanne, *Carte à
Emile Bernard*, 15 avril
1904)

Desde que René Wellek y Austin Warren le consagraron un capítulo en su controvertida lectura de la teoría literaria, la práctica comparada ha reafirmado la importancia de la relación entre literatura y artes no verbales. Nombres como Pierre Francastel y Thomas Greene, Arnold Hauser y Mario Praz, o grupos de críticos de arte como Erwin Panofsky y Ernst Gombrich habían dedicado sus estudios a la compleja red y enlaces entre literatura y arte, demostrando con valentía y certeza científica relaciones intercurrentes entre conceptos o simbologías artísticas y expresiones específicamente literarias en diálogo con formas no verbales [1]. Ya en 1810, al publicar su *Poétique des arts ou Cours de peinture et littérature comparée*, el abad Sobry, con asombrosa modernidad se propone determinar “les causes des plaisirs que nous éprouvons dans la contemplation des ouvrages de l’art”, como se lee en su preámbulo, comparando a Miguel Ángel con Corneille, a Rafael con Racine, entre otros artistas, e insiste, en su conclusión, sobre aquella nueva poética que muestra el hecho literario siempre en paralelo (y tal vez predominando) a las artes pictóricas.

De esta postura que reúne campos de investigación tan diferentes, como la literatura y las artes no verbales, surgen algunas preguntas que involucran la metodología comparativa y la producción propiamente textual: si la primera cuestiona las fronteras de lo literario, la segunda debate la eventual separación entre lo literario y no literario, poniéndola en discusión y amplificando la significación de la palabra “texto”. La literatura comparada se ocupa justamente de discutir (con la pretensión, tal vez engañosa, de resolver) el célebre aforismo horaciano “ut pictura poesis”, contradiciendo a Lessing, quien con su notable ensayo sobre las artes, *Laokoon*, de 1766, se opone a la fusión de campo entre la literatura y el arte pictórico. Yves Chevrel promueve, entonces, una acción diplomática que rescate la literatura comparada de la acusación de querer abrazar o cubrir todo.

Los comparatistas saben que no son imitadores de Pico de la Mirandola, y que no pueden llegar a serlo: a veces huelen el azufre, nunca

han pretendido discutir *de omni re scibili*. Su investigación se inscribe en un campo amplio, pero no le faltan ni referencias ni límites. [2]

Precisamente, Yves Chevrel se pregunta si existen fronteras para la literatura comparada: si la literatura representa su único dominio exclusivo, pero sobre todo si eso posee o no una teoría científica, una metodología clara para poder inscribirse en el interior de la ciencia de la literatura. Dentro de esa dinámica se inscribe aquella pretensión (como la hemos llamado) científica que posee la práctica comparada. La literatura comparada es una disciplina con vocación transversal [3] que “procede por intersecciones”, desde la lingüística al arte, desde la historia a la semiótica, y privilegia un movimiento que alterna análisis y síntesis. Dicha síntesis siempre es provisional porque el objeto de la literatura comparada no es construir un recinto definitivo para la investigación literaria, sino sugerir momentos de reflexión que reabran dicha investigación a la lectura y al fenómeno de la interpretación, que, si se quiere, podrían convertirse en balcones panorámicos sobre el hecho literario mismo.

Lessing, con su típico clasicismo antifrancés, y, mucho después, Irving Babbitt, con su *New Laokoon*, representan los escasos demoleedores de unas reglas comunes al arte y a la literatura: la pintura es el reino del espacio, de la forma, del color, de lo “pintoresco”; la poesía es exclusivamente dominio del tiempo, de la acción, de la “narración” [4].

Sin embargo, la historia de la poética nos informa que ya en el siglo VI a.C. Simonide de Ceos decretaba que la pintura era una poesía silenciosa y la poesía una pintura hablante; la lírica china del segundo al duodécimo siglo, sobre todo la de la dinastía Tang, representa una manifestación clara y pertinente de la aparente dualidad entre escritura verbal y escritura no verbal.

En Europa la reflexión sobre esta relación dominó la poética del siglo XVIII con su preocupación comparatista *avant la lettre* de una correspondencia general, una zona común entre las artes. Es este el siglo que se propone, en el campo de la poética y de la estética general, como el siglo de los grandes cambios: a la imitación de los modelos literarios antiguos, cuyas huellas siempre quedan como “referencias” y “reverencias” literarias, se incorpora dentro del canon poético de las artes la obligación de imitar a la naturaleza, en todos sus aspectos, también los más oscuros, para descubrir y sacar a flote toda la profundidad del ser y su relación con el mundo “visible” circunstante. Estas zonas oscuras, que afectarán los caminos del alma e interrogarán los ámbitos negros que surgirán en la novela gótica, por ejemplo, detectan más bien el rol de la poesía y del arte en general. El arte (considerado en su más amplia acepción) no puede contentarse con “duplicar” pinturas de realidad y sentimientos, sino buscar captar como objetivo de su esencia aquella realidad de orden sobrenatural que no pertenecería al mundo “visible” y que, sin embargo, existe. En su panfleto de 1746, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, el abad Charles Batteaux, quien publicaría siete años más tarde otro texto didáctico, *Principes de littérature*, retoma inesperadamente lugares comunes de un cierto neoplatonismo, reconociendo que un objeto contemplado, observado, simplemente percibido, se presenta al espíritu como “vive représentation” suscitando así “une émotion du cœur proportionnée à cet objet” [5]. A pesar de la emoción aquí descrita, Batteaux no cree tanto en una concepción emocionalista del arte, como en el uso del artificio como medio para propagar la imaginación. Para el teórico francés, entre el artista y la naturaleza se desarrolla secretamente una especie de sentimiento que podríamos llamar “sym-patía”, es decir de com-pasión, de pasión vivida en conjunto: la naturaleza reclama la lectura hermenéutica del artista a través de objetos o signos de la realidad; el artista reconoce el significado o la naturaleza misma de estos signos y nace en él un nuevo sentimiento que Batteaux llama, clásicamente, “entusiasmo”. El “entusiasmo” permite al artista, genio casi divino, penetrar dentro de la naturaleza “pour lui faire prendre une nouvelle forme: on ajoute, on retranche, on transpose” [6].

De aquí el paso hacia, por ejemplo, el arte pictórico es relativamente corto, y confirma la concepción unitaria entre las artes en esta época. Roland Mortier ha demostrado que el término poesía designaba justamente en el siglo XVIII un campo de conciencia artística mucho más vasto del que ha sido considerado por la modernidad [7].

Sin embargo, la modernidad no ha despreciado la aportación fructífera de literatura y pintura, y, por extensión, literatura y música y otras artes: la omnipresente evocación de la sonata de Vinteuil en la monumental obra maestra de Proust, las reflexiones filosóficas de Lily Briscoe en *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, hasta llegar al peculiar interés para la imagen dentro de la escritura que constituye uno de los aspectos más destacables del arte de Ezra Pound. A través de la “mirada” que penetra la forma verbal y deja su rastro “e-vidente” en la página escrita, Pound aplica un concepto caro al comparativismo: la búsqueda de la unión en la diversidad como norma epistemológica. Pound utiliza esta metodología con el auxilio del criterio ideogramático sobre todo en *Cathay* y en los *Cantos*. Es relativamente extraño que el estudio de sus predilectos poetas medievales empujen a Pound a acuñar el término de “luminous detail”; un punto poético único, revelador, que permita evitar la generalización de los sentimientos y de los pensamientos, el cual pueda acercar el lector directamente al conocimiento y a la verdad. Su deseo de establecer criterios homólogos en la poética universal se expresa en la verbalización de la imagen, es decir, en “pintar” una imagen selecta, sintética, única - como puede ser un ideograma - que salvaguarde la poesía de un lenguaje demasiado oscuro y excesivamente verbal, el que no siempre resultó fácil al mismo Pound. El ideograma, acto pictórico y caligráfico, representaría la fusión de un sujeto pensante armónico y de un objeto pensado en un momento de inspiración. Hannah Arendt, discípula de Heidegger y Husserl, dedica al valor del ideograma que combina lenguaje y metáfora (“el obsequio más grande que el lenguaje pudiera ofrecer al pensamiento y por ende a la filosofía” [8]) intuiciones muy pertinentes que valoran el procedimiento metafórico como percepción, existente en el arte, de hallar similitudes en cosas disímiles:

Para los chinos, cada signo otorga *visiblemente* lo que llamaríamos un concepto o una esencia: se dice que Confucio afirmaba que el signo chino que designa el “perro” es la imagen perfecta del perro como tal, mientras que desde nuestro punto de *vista* “no hay imagen que pueda ser adecuada al concepto” de perro en general. (...) Lo que para nosotros es “abstracto” e *invisible* es para los chinos emblemáticamente concreto y *visiblemente dado en su escritura*. (...) Ellos piensan por imágenes, no por palabras. [9]

A este fascinante problema, por su parte, Pound llegó a través de la atenta y apasionada lectura del sinólogo Ernest Fenollosa, cuya filosofía, expresada en el texto *The Chinese Written Character as Medium for Poetry* (1936), afirma la importancia de las relaciones o del principio entre ellas, más que las cosas mismas. Este particular método de ver las cosas y gozar las afinidades que ellas proponen al observador es la función poética poundiana, así como sintetiza Naikan Tao:

If Pound wanted to establish his ideogrammic method as a reader-oriented mode, the conception of comparison functioning for acquisition of knowledge was especially important to its construction. (...) The “luminous detail”, the “Image”, the “Vortex” and the “ideogrammic method” all aim at promoting a self-reliant way of thinking, exposing readers to details and obliging them to abstract their own perceptions. Furthermore, comparison also serves as a medium for Pound's communication between the past and the present, and between the foreign and the national. [10]

Entre el deseo unificador de las artes del siglo XVIII y el retorno de la conciencia del profeta en medio de las batallas, característico del discurso poundiano, todo el siglo XIX “lee la pintura” en una fuerte y amistosa relación de *do ut des*, con materiales intercambiados y que “visualizan” ciertas escenas narrativas. Si en definitiva el sujeto (y -se diría- también el objeto) de la literatura comparada es el hombre productor de textos, como sugiere Cesare Segre, el cruce entre literatura y pintura durante la época romántica ofrece un perfil particular que ha sido detallado con maestría por Claudio Guillén. Para Guillén el centro del problema nos reenvía a aquel matiz filosófico que la práctica comparada mantiene como perspectiva antropológica: “¿Buscan los hombres, a través del paisaje, aquello que no son?”

Así lo literario, a partir del romanticismo, se esfuerza para alcanzar a un pensamiento sistemático de la literatura misma y se interroga sobre la constitución de la literatura y de la relación entre la realidad y el sujeto, “como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística” [11], según la “inspirada” lectura de Mario Praz.

De esta manera, el “paralelismo” acuñado por el anglicista italiano se esfuma lentamente hacia un retículo de líneas convergentes en el cual el hombre reconoce una “otredad”, una diversidad que su mirada percibe y reelabora como propia:

Por otra parte es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, aunque no estemos en ellos, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada y acaso su construcción de un sentido. [12]

Sin duda la imagen (o la “mirada”) representa (o pre-figura) la forma de escritura más afín y cercana al signo alfabético de la literatura *strictu sensu*. No por nada los ideogramas, la pictografía y, finalmente, la caligrafía (sobre todo en las culturas orientales y precristianas) se han propagado en el doble sentido de artes verbales y al mismo tiempo visuales. Durante la época turbia y contradictoria del romanticismo, “intento de huida del caos y de la anarquía contra los que el clasicismo de los siglos XVII y XVIII luchó” [13], el paisaje se presenta como “imagen”, como mirada sobre el mundo, observación que en ciertas manifestaciones literarias (de Turgenev a Senancour, de Leopardi a José de Alencar, de Keats a Chateaubriand) se transforma en una forma especular, un caleidoscópico de imágenes que refleja la búsqueda de otredad del yo. Entre los románticos, es Novalis quien enuncia una retórica de la mirada, que no señala solo lo sugerente o lo simbólico que cruza la pintura y la literatura, sino sus universos misteriosos, su secretas identidades:

Il faut que la nature soit porteuse d'idées. (...) Il faut que le poète soit à lui-même manifestation. Il est le prophète représentatif de la nature. L'art d'étonner d'une manière agréable, de rendre un objet étrange et cependant connu et attirant, voilà la poésie romantique. (...) on conçoit des récits sans autre lien que celui de l'association des idées, comme dans le rêve, des poèmes qui n'auraient pour eux que l'harmonie et l'abondance des belles expressions... [14]

La búsqueda de una “otredad”, de un complemento al yo, que la poética romántica ha confirmado como incansable e irresuelta tensión ontológica del hecho artístico,

asume una función particular en un autor como Borges, quien siempre se apresuró a declarar que su arte narrativo no contiene ningún tipo de formulación estética, ni la revelación de una filosofía sistemática como principio subyacente a todo el proceso creativo del escritor.

La dicotomía arte narrativo/estética, o texto literario/teoría, corresponde, según Borges, a una aberración: es contraponer el valor “ontológico”, esencial del gesto narrativo a una teorización que pretende explicar los distintos niveles de realización artística, como si ésta pudiese ser detallada manifiestamente, sin violar la pureza fenomenológica de la obra de arte. Todo texto (literario, artístico, fílmico) que intente “explicar” o “demostrar” carece de auténtica artisticidad o “literariedad”, para retomar una expresión de los formalistas rusos, y decae en un mensaje ideológico que transformaría la obra de arte en un *pamphlet* importuno y tendencioso. En Borges este eje dicotómico se revela particularmente problemático, sobre todo si se piensa en su creación de una forma narrativa al límite entre el cuento breve y el ensayo, cuyo ideal es la brevedad y la confusión de ambos modelos de escritura.

La paradoja borgiana del silencio (o rechazo) sobre la teoría estética a favor de una observación nueva, casi perturbada, del fenómeno literario que rompe la monótona repetición de los hechos del universo y busca en éste una trascendencia iluminadora, parece fortificarse con dos ejemplos “pictóricos” que emplearemos para investigar el principio estético en el autor argentino. El pintor William Congdon solía afirmar que hay más religiosidad en una naturaleza muerta de Cézanne que en las Madonnas de Rafael; el pintor Xul Solarí, amigo de Borges, en cambio, se definía como un “campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez ...maestro de una escritura que nadie lee todavía”. [15]

Si la afirmación de Congdon nos demuestra que la ontología de una producción artística reside en el objeto esencialmente representado y no en la materia tratada en el objeto, la opinión de Borges a favor de la pintura de Xul Solarí confirma la afinidad entre ambos artistas, como justamente ha señalado Emir Rodríguez Monegal [16], y permite observar el nexo estrecho existente entre los mundos imaginarios creados en los cuentos borgianos y en las pinturas visionarias de Xul Solarí.

Hombre versado en toda las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista ... Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman las formas de la imaginación que los sueña ... Xul Solar renueva a modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que ven con los ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y de bardos. [17]

La descripción afectuosa del pintor revela la cercanía intelectual de Borges con el pintor argentino, quien, al seguir su biografía artística, podría sorprendentemente disfrazarse de personaje borgiano. Quizás Borges prefiriera este “William Blake argentino”, como solía definirlo, por su capacidad de transformación del signo literario, por su naturaleza, mitológico, primitivo, cosmogónico, hacia una amalgama de temporalidades que unen presente y futuro: elementos pictóricos con las características del regreso a lo primordial típicas de la vanguardia literaria europea. Beatriz Sarlo explica sagazmente la combinación de estos signos de diferente naturaleza como representación de un imaginario que sobrepasa los límites de la pura mimesis.

Liquid, subtle, translucent colored planes intersect creating a space of representation that combines its abstract qualities with motives drawn from architecture or basic natural forms (as the sun, mountains, valleys, oceans and clouds). The collision of geometrical forms and the quotation of “natural” objects build a fantastic landscape doubling in a second series of translucent regular forms which often intersect to produce the fantastic creatures. Signs representing the map of astrological skies, or symbols that can be traced back to archaic Western and Eastern religions, crossed circles or arrows, float in this abstract-representative spaces, fraternizing with fantastic flying machines, wind-propelled aerial cities, steam-boats and winged-animals. [18]

La pintura de Xul Solari representa, según la interpretación de Sarlo, que ve en él una especie de alter ego de Borges, una narración que combina elementos alegóricos, una “alegoría visual cuyo sentido no puede ser alcanzado a través de una simple traducción verbal”, signos pictóricos que se presentan como “frases visuales”.

La combinación y la fusión entre signo e imagen, que Pound había admirado en la escritura china, reconociéndole este carácter sagrado de signo y contenido, se reencuentran con una sorprendente afinidad justamente en Borges y Xul Solari, lectores apasionados de la singular obra del *I Ching*, que se presenta como un texto que se podría llamar “sin palabras”, compuesto por 64 signos o hexagramas, en que se mezclan la sabiduría taoísta con los principios de la filosofía de Confucio.

Aquella postura de dictamen estético que Borges rechazaba como innecesaria para el fundamento artístico problematiza el fenómeno de surgimiento de poéticas relativas a dos campos aparentemente separados como lo literario y lo pictórico: podríamos utilizar la fórmula de Antonio Monegal, distinguido experto de relaciones entre las artes, que detecta un común denominador que él define como “poéticas implícitas” [19]. Son estas poéticas no abiertamente declaradas, silenciosas, las que legitiman metodológicamente el estudio en conjunto de signos diferentes, atravesando así la semiótica cultural, con la aportación fundamental de Iuri Lotman, hacia la lectura psicológica del arte de Rudolf Arnheim [20]. Una vez más, Claudio Guillén sintetiza los nuevos impulsos que la práctica comparada de literatura y arte ofrece a la teoría de la literatura y a la antropología:

Cierto que la descripción verbal y la perspectiva pintada, el relato escrito y la escena dibujada o grabada, se entrecruzan, se entrepenetran, se entrehurtan constantemente y en ambas direcciones, a lo largo de los siglos. Los artistas y los escritores, cazadores furtivos, desconocen o no respetan los límites y las barreras con las que las universidades actuales deslindan sus cotos heredados y sus feudos establecidos. En la conciencia cultural del hombre moderno, no se puede ni se necesita muchas veces discernir si la manifestación principal de una figura, un mito, una leyenda, es verbal o plástica. [21]

Los límites fronterizos atravesados por estos “cazadores furtivos” son fronteras, entonces, con respecto a un academicismo que separa, tal vez violentamente, formas artísticas diferentes, con el pretexto de pertenencia a campos semiológicos diferentes. Sin embargo, de esta manera, se oculta o se pone de lado la función creadora del artista, su sensibilidad, su mirada: esta es, en último análisis, el punto de convergencia de lo literario y es literario todo lo que propone una “textura”, un reticulado de tejidos que el hombre (pintor, escritor, lector, espectador) plantea, “expone”, como una nueva ventana abierta sobre el mundo.

El mundo se vuelve un campo ininterrumpido e inacabable - *unendlich*
- de asuntos en potencia, siempre que a ellos se una la sensibilidad del

artista. (...) Un mundo sin confines se ofrece a la curiosidad y la capacidad de atención del artista. Ver, sólo ver, es disponer de una riqueza inagotable. Lo que se denominará realismo reside entonces en el valor creciente que se concede a la experiencia visual. Sólo lo que existe y es visible merece ser pintado, proclamará Gustave Courbet en 1861. [22]

Sin embargo, si cualquier objeto abstracto, según la definición, fuertemente vinculada a su tiempo, de Courbet, es decir no existente, no visible, se aleja del campo “oficial” de la pintura, el arte pictórico sería irrazonablemente limitado al efecto puramente visivo, mientras que la “experiencia” dicta otra posibilidad, que es la de mirar y aspirar al otro campo visible ofrecido por la “imaginación”.

La verdad de la “imaginación”, según el aforismo de Keats, genera aquella Belleza esencial con que el artista crea y recrea, como añade Coleridge, en enfrentada competición con la Naturaleza, de que consigue interrelacionar todos los fenómenos y las cosas; una imaginación que, para Schelling, en su traducción al idioma alemán, esconde misteriosamente en sí toda su potencialidad estética y perceptiva: *Einbildungskraft*, es decir, una imaginación que es principalmente fuerza (*kraft*), trabajo artístico (*bildung*), creativo de lo uno (*ein-bildung-kraft*).

Uno de los ejemplos más entusiastas de las interrelaciones arte verbal-arte pictórico proviene, sorprendentemente, de un pintor como Paul Cézanne, cuya penetración y fortuna crítica en poetas, escritores y, sobre todo, filósofos del siglo XX, ha sugerido curiosos y excepcionales momentos de discusión, reabriendo polémicas, debates y nuevas reflexiones sobre paradigmas y poéticas que abarcan una pluralidad de ámbitos artísticos y epistemológicos.

Cézanne descubre en la imagen su ambivalencia, su ambigüedad, su duplicidad misteriosa e infinita: de un lado, ella permite indagar más adentro lo perceptible, lo visible; del otro, su “realismo” consiste en ampliar los límites de una visión a lo que de invisible ella esconde en sus pliegues. La imagen es, cierto, modelo sagrado, icono, pero también es paradigma finito, breve, último, mortal, que encuentra su justificación existencial en esta bipolaridad que renueva el valor de la figura en todo el pensamiento del siglo XX.

Aunque no sea explícitamente poeta o escritor, Cézanne interesa sumamente a la práctica de la literatura comparada; más aún, él puede representar ese artista paradigmático que borra las fronteras entre las pluralidades de formas y diferencias estéticas y poéticas hacia una apreciación más amplia y general del texto a través del trabajo metodológico y crítico de la comparación. Cézanne ha cuestionado el quehacer de poetas como Rilke y Bonnefoy, de escritores como Virginia Woolf y de Gertrude Stein, en un diálogo íntimo y directamente relacionado con el misterio de la creación poética. Durante una lectura de sus poemas en el Centro Cultural de Milán, el 24 de mayo de 1999, Yves Bonnefoy ha afirmado la centralidad del modelo de Cézanne y de su experiencia teórico-poética para toda la poesía contemporánea. En Cézanne hay un aspecto aparentemente contradictorio, según Bonnefoy: limitándose a describir y percibir la forma más natural, más eminentemente geográfica del mundo, el paisaje, no dice abiertamente nada sobre “aquella otra región de la poesía” que es su interrogante existencial. Sin embargo, esta ausencia es la presencia más rescatable de una “poética de lo no-dicho”, por la cual la representación de una montaña se vuelve figura de lo absoluto, según una fórmula que presenta una modalidad realista como un balcón abierto al Infinito, como en la bellísima *Oda Marítima* de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa:

Sòzinho, no casi deserto, a esta manhã de Verão,
Olho prò lado da barra, olho prò Indefinido,
Olho e contenta-me ver,

Pequeno, negro e claro, um pacote entrando. (...) Mas a minh'alma está com o que vejo menos. Com o pacote que entra, Porque ele está com a Distância, com a Manhã, Com o sentido marítimo desta Hora, Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea, Como um começar a enjoar, mas no espírito. Olho de longe o pacote, com uma grande independencia de alma, E dentro de mim um volante começa a girar lentamente. [23]

La montaña provenzal de Cézanne, privada de vegetación, despojada de todo rango de sentimentalismo y de conceptualismo, es un signo o instrumento poético que sirve para experimentar el estupor que despierta cualquier realidad, antes de reducirla a opiniones prejuiciosas: Cézanne enseña que la poesía (en su sentido más amplio), la pintura de Piero della Francesca o la escultura de Miguel Ángel son resultados del estupor del sujeto frente a lo real.

La percepción física se matiza, entonces, de percepción poética cuando se reconoce como recreación o reconstitución del mundo en cada momento; por eso, es necesaria una subjetividad, un “sujeto-sensor” que, en el sistema hermenéutico de Maurice Merleau-Ponty simpatiza con la realidad y la siente como suya. En su filosofía de la visión, el pensador francés afirma que “ver” es siempre “más” que ver lo perceptible, lo visible; de una cierta manera, hay un “invisible” de lo visible. Por eso, la visión no se puede nunca reducir a lo que el sujeto ha visto. En su ensayo *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty declara que “la visibilité comporte une non-visibilité” [24]. Más bien, el sujeto percibe la ontología de la cosa, no tanto en su mera apariencia, sino en aquel “invisible” que constituye su “parte total” y, por ende, su “misterio”. Presencia y ausencia no se contradicen. Privilegiando lo visible, Merleau-Ponty añade:

La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être. [25]

¿Se trata de un regreso a la *rêverie romantique*? Merleau-Ponty parece ubicarse en una síntesis entre el sujeto y su entorno, siendo la naturaleza el reflejo de su mundo contrastante y diverso: en el fenómeno de la “simpatía” con la naturaleza, o de la identificación o de la analogía, el sujeto pensante (o perceptor) de Merleau-Ponty no está lejos del paseante en éxtasis de Jean-Jacques Rousseau, ni de las atormentadas metáforas que expresa Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse* y que Claudio Guillén sintetiza como “narcisismo trascendental” [26]. Si el paisaje es conquista del hombre y si el romanticismo es la época más destacada en que se cuestiona la experiencia de lo visible a través de un punto de convergencia privilegiado, que es la imaginación, el poeta es, recalcando las palabras de Merleau-Ponty, un fenomenólogo:

La fenomenología tiene por tarea el revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón. Si la fenomenología ha sido un movimiento antes de ser una doctrina o un sistema, no es ni casualidad ni impostura. La fenomenología es laboriosa, como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de conciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente. Bajo este punto de vista, la fenomenología se confunde con el esfuerzo del pensar moderno. [27]

Si la Belleza es una epifanía, la revelación de lo infinito dentro de su finitud, como Schelling sostenía a inicios del siglo XIX, la naturaleza se presenta como una

“movilidad constructiva” [28], es decir, búsqueda del misterio, de un más allá, en que los vagos y sombríos aspectos de ciertos paisajes, como por ejemplo en el caso de Chateaubriand, pueden estimular emociones de éxtasis y sublimidad de un trágico *cupio dissolvi*.

Es lícito tratar la pintura como un lenguaje: tal tratamiento pone en evidencia un sentido perceptivo, cautivo de la configuración visible, y capaz sin embargo de recoger en una eternidad siempre que rehacer una serie de expresiones anteriores. (...) Una novela expresa *tácitamente* como un cuadro. [29]

Así se pronuncia Merleau-Ponty a propósito del arte narrativo de Stendhal, en una intervención sobre la fenomenología del lenguaje. La problemática suscitada por los efectos de la literatura en el arte visual está bien lejos de ser fácilmente resuelta. La percepción y la mimesis, es decir la subjetividad en acto y su dado, se vuelven, en la siempre más evidente polisemia textual, el contraste, el acto comparativo de poéticas que trabajan, como subraya el título de un capítulo de *Mnemosyne* de Mario Praz, entre “identidad de estructura y diversidad de medios expresivos” [30]. Quizás no sería correcto hablar de identidad de estructura, sino de identidad de fondo y de percepción: Geoffrey Hartmann a propósito de una notable comparación entre Constable y Wordsworth ha declarado que si el pintor representa el encanto de lo que misteriosamente se plantea en su mirada, el poeta transmite en palabras la experiencia de lo indefinido, por la cual imagen y palabra se sintetizan en una percepción sensorial y existencial inmediata o, como escribe Hartmann, “no mediata” [31]. Dichas poéticas raramente pueden apoyarse en un exclusivo manejo de la centralidad de la historia literaria o de la pintura: ya en los años cincuenta Haztfeld sufragaba la idea de un arte integral, casi un *Gesamtkunstwerk* wagneriano:

Para la comprensión de los problemas estéticos, [el enfoque estético] debe completarse mediante lo que algunos han denominado *Geistgeschichte* o Historia de las Ideas, [ya que] el terreno literario es inseparable del artístico. [32]

En el espacio comparativo de las poéticas artísticas y literarias el texto se reafirma en su “identidad irrealizable”, como sostiene Jean Bessière; la mirada realista es imposible a causa de “la description saturée et l’étiquetage [qui] suscitent les variations de la lecture” [33]. Dejando de lado la aberrante teoría del realismo socialista, el texto rechaza su creído realismo para volverse autónomo, no referencial, es decir despojado de cualquier comentario sobre la realidad. Así, la creación artística, en su acepción figurativa, explorará lo desconocido o tenderá a revelar lo Infinito, como en Paul Klee, o se someterá a decir lo indecible o lo escabroso o destructivo, como en las teorías visionarias de Maurice Blanchot. Al tomar esta perspectiva, la literatura parece ahora colocarse en un segundo plano, ya que ella es un campo de investigación y de conocimiento (cuando se lo admite) entre otros que la intersecan. Así, Heidegger cuestiona la historia del Ser (es decir, la historia de qué es el Ser) a través de sus lecturas de Rilke, Hölderlin, Stefan George, reconociendo en el poeta su función de ser *Hirt des Seins* (pastor del Ser), un pastor que, como Van Gogh pintando sucios, triviales zapatos, permite una familiarización con el mundo y con su propia pobreza espiritual.

Para la literatura comparada estudiar la imagen es particularmente relevante. En su aspecto polisémico, la imagen invade el texto y prevalece sobre su misma estructura,

volviéndose tema; y el tema es, en definitiva, una imagen en estado de potencia. También en una era de *mass-media* y de imágenes, a veces, a-literarias, la imagología persiste en su abundante y fecundo campo de estudio de lo literario y de lo artístico, y la tematología (véase los aportes fundamentales de Raymond Trousson y Harry Levin, entre otros, no ha dejado todavía de enriquecer creativamente la práctica de la literatura comparada.

Notas:

- [1] Cito algunas de las obras más importantes de estos autores relativas a este campo: P. Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967; Theodore Meyer Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, New York, Gordian Press, 1973; Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1974; Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979; Edwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art*, New York, Westview Press, 1972; Ernst Gombrich, *El imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1987.
- [2] Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.119.
- [3] Ibidem, p. 121.
- [4] Véase Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston, Houghton, 1910.
- [5] Charles Batteaux *Les beaux-arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs de Livres, coll. Théorie et critique à l'âge classique, 1986, p. 95-97.
- [6] Ibidem, p. 93.
- [7] Véase Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 50.
- [8] Hannah Arendt, *Il pensiero secondo*. Pagine scelte a cura di Paolo Terenzi, Milano, Bur, 1999, p. 46. Cito el texto italiano, de que traduzco al castellano estas breves líneas.
- [9] Hanna Arendt, *Il pensiero secondo*, op. cit., p. 45. La cita proviene de *La vita della mente* (or. *The Life of the Mind*, New York, 1978), a cura di Alessandro Dal Lago, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 185-186. Míos la versión y el cursivo.
- [10] Véase el artículo de Naikan Tao, *Ezra Pound's Comparative Poetics*, en <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb01-4/tao.html>
- [11] Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, p.9.

- [12] Claudio Guillén, “El hombre invisible: literatura y paisaje”, en *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 98.
- [13] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, vol. II, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 360.
- [14] Citado en un texto fundamental sobre la poética romántica de Paul Van Tieghem, *Le mouvement romantique*, Paris, Ed. Vuibert, 1923, p. 61.
- [15] Xul Solar, pseudónimo de Óscar Alejandro Schulz Solari, amigo de la juventud de Borges, fue uno de los mayores representantes del movimiento de vanguardia de Buenos Aires en los años veinte. A este periodo se deben sus ilustraciones de las primeras obras borgianas, *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928).
- [16] Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: a Literary Biography*. New York: Dutton, 1978, p. 217: “The influence of Xul-Solar on Borges’ work has never been studied, although it is considerable.”
- [17] Juan Gustavo Cobo Borda, “Borges mira la pintura”, en *Borges enamorado. (Ensayos críticos. Diálogos con Borges. Rescate y glosa de textos de Borges y sobre Borges. Bibliografía)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1999, pp.313-322. Este artículo contiene un discurso de Borges en la inauguración de una exposición en homenaje a Xul Solar, en 1968, además de otro discurso en homenaje a Pettoruti, de 1962, y un texto escrito en ocasión de la publicación del catálogo de una exposición de Figari, de 1965.
- [18] Véase la lectura de Beatriz Sarlo, “Fantastic invention and cultural nationality: the case of Xul Solar”, en *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsfi.htm>
- [19] Véase más difusamente el primer capítulo del ensayo de Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.
- [20] Véase Iuri Lotman, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Catedra, 1979 y *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978; Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- [21] Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, op. cit., p. 112.
- [22] *Ibidem*, p. 124.
- [23] Álvaro de Campos, “Ode Marítima”, en *Obras completas de Fernando Pessoa. Poesías*, Lisboa, Edições Ática, Coleção Poesía, 1997, p. 162.
- [24] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible, suivi de Notes de Travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.
- [25] M. Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.
- [26] C. Guillén, *Múltiples moradas*, op. cit., p. 140.

- [27] M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Prólogo, Barcelona, Península, 1975, pp. 20-21.
- [28] Es el concepto propuesto por Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.
- [29] M. Merleau-Ponty, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 89. El cursivo es mío.
- [] M. Praz, *Mnemosyne*, op. cit., p. 59.
- [30] Véase Geoffrey H. Hartmann, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valery*, New Haven, Yale University Press, 1954.
- [31] Véase la conclusión del libro de Helmut A. Hatzfeld, *Literature through Arts. A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952, p. 223.
- [32] Véase J. Bessière, “Lectures croisées du XIX et du XX siècle », en Bessière-Kushner-Mortier-Weisberger, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 383. Véase también J. Bessière, *Enigmaticité de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- [33] Véase Raymond Trousson, *Thèmes et Mythes : questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1981 y Harry Levin, “Thematics and Criticism”, en Peter Demetz, ed., *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History*, New Haven, Yale University Press, 1968.

© Biagio D'Angelo 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese 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

