

INTERTEXTUALIDAD PINTOR/ESCRITOR: RENÉ MAGRITTE / ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

Luisa Perdigón

St. Peter's College New Jersey

I. INTRODUCCIÓN

En la revista "Pro-Arte" de Santiago de Chile (Año I, No. 21, dic. 2/48, p. 4), apareció un artículo titulado "La pintura de Magritte en la poesía de Gómez-Correa"¹. En aquella fecha, anuncia el artículo que, a la edad de 33 años, tenía Gómez-Correa en imprenta el libro *El espectro de René Magritte*, poemas que "ilustran las telas del pintor". (El cursivo es mío). Además, da aquel artículo una breve idea general de la importancia de Gómez-Correa para la literatura de la época: "Fundador, junto con Braulio Arenas, del Grupo 'Mandrágora'"². "La poesía de Gómez-Correa, ha sido comentada en numerosas antologías y publicaciones, y ha merecido juicios encomiásticos de André Breton, René Magritte, Donati, Marcel Duchamp, Max Ernst y otros grandes del surrealismo. Con los dos primeros —Breton y Magritte— (aclaración mía), se ha mantenido —Gómez-Correa— (aclaración mía), en estrecho contacto epistolar a propósito del surrealismo".

Es *El espectro de René Magritte*³ un libro que consta de trece poemas; el objetivo de éstos lo explica Gómez-Correa en un epígrafe dedicatorio

¹ Este artículo es la única crítica que existe sobre este libro.

² La Mandrágora —nombre que simboliza la magia del mundo surreal— fue uno de los más importantes movimientos y grupos Surrealistas latinoamericanos, surgido en Chile alrededor de 1937. Sus mayores exponentes fueron Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid. Cultivaron poesía, novela, cuento, teatro, ensayo; escribieron manifiestos, y publicaron una serie de revistas a partir del 1938, entre ellas "Mandrágora", "Leitmotiv" y "Gradiva", en las cuales colaboraron escritores del Surrealismo internacional, tales como Breton, Péret, Éluard, así como también pintores, como Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy. A su vez, algunos textos de Arenas, Gómez-Correa y Cáceres, aparecieron en revistas del Surrealismo internacional tales como "VVV", publicada en Nueva York de 1942-1944, por Breton. Además, gracias a sus viajes a Francia, los poetas chilenos pudieron establecer un contacto directo con los artistas y escritores surrealistas europeos del momento, con los cuales mantuvieron un diálogo incansable.

³ Enrique Gómez-Correa, *El espectro de René Magritte* (Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, Nov. 1948).

inicial: "Escribí estos poemas, René Magritte, a propósito de haber recibido de tu mano el gentil envío de las reproducciones de tus cuadros, intentando en ellos establecer *la mágica correspondencia* que existe entre el pintor y el poeta. Que sea, pues, éste un aporte a la *iluminación* de tu pensamiento". (El cursivo es mío).

Hemos hecho hincapié en las palabras "ilustrar", "iluminar", y "mágica correspondencia", para comenzar apuntando a la necesidad e importancia de la "iluminación": —clarificación, o revelación— de los cuadros de Magritte mediante los poemas de Gómez-Correa, a la vez que a la "ilustración": ejemplificación y comentario escrito de aquéllos por medio de éstos. pero, ¿no son estas dos palabras "iluminación" e "ilustración", vocablos que se utilizarían para explicar una relación en sentido inverso?; es decir, la relación poeta/pintor: ¿el pintor creando sus cuadros después de haber leído los poemas y en base a éstos? Entonces, ¿cuál es y cómo se explica la "mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta", que venía ya viendo Gómez-Correa desde entonces? ¿Cómo se establece este diálogo interminablemente circular entre la obra pictórica y la obra poética?

Partamos de la noción de que tenemos un cuadro —o, "texto pictórico"— que es un patrón o tejido de signos A, abiertos; este primer texto da pie para crear un poema —o, "texto escrito"— que contiene otro tejido de signos B, abiertos también, la mayoría de los cuales provienen de A, y que: 1) tratan de "iluminar" (clarificar, revelar) y de "ilustrar" (ejemplificar, comentar) los signos de A; 2) contienen las "mágicas correspondencias" entre A y B que el receptor va a percibir y descodificar tratando de encontrar significaciones; 3) admiten relaciones intra e intertextuales con otros textos C, D, E, etc.

En la obra de arte todos estos signos se hallan en estado dinámico. De la dinámica creada por los signos del poema y/o cuadro, al agruparse semánticamente, derivamos los diferentes códigos, los cuales estarán siempre dando y tomando unos de otros en un continuo proceso de destrucción↔construcción. Al entresacar los códigos, los signos, las palabras, las imágenes y las metáforas, y mostrar cómo funcionan los sistemas semánticos, vamos desplegando en la página todo ese proceso creativo y evolutivo (o sea, de metamorfosis) del cuadro/poema por parte del emisor, y mostrando cómo este proceso es recibido (descodificado y encodificado) por el receptor. Si, ahora unimos signos sumamente abiertos y, por lo tanto, ambivalentes interpretativamente, a todo este proceso de entretejimiento intra e intertextual, se crea la sensación general de "misterio" y "magia", típicos de todo texto surrealista, y es con ello, con tal experiencia, con lo que nos quedamos aun cuando podamos o no encontrar un mensaje en el texto.

Dado que los signos visuales del “texto pictórico”, en este caso, son muy abiertos, esto permite dos “textos escritos”: “El espectro de René Magritte” y “Las flores del mal”, que son dos lecturas, clarificaciones y comentarios diferentes del “texto pictórico”. Así, el diálogo intertextual entre “texto pictórico” y primer “texto escrito” —“El espectro de René Magritte”— origina un comentario meta-poético. Esto se verá en la primera parte (sección II A) de nuestro trabajo.

El diálogo intertextual entre “texto pictórico” y segundo “texto escrito” —“Las flores del mal”— va a depender también, para su descodificación, de otros “textos escritos” —poemas de Baudelaire en *Les fleurs du mal*— y de otros “textos pictóricos” (cuadros antecedentes a la versión final del cuadro de Magritte aquí tratado), aparte de las teorías pictóricas y filosóficas de Magritte; por último, se establece también un diálogo entre primer y segundo “textos escritos”. Por lo tanto, se tratará en la segunda parte (sección II B) del trabajo de una pluri meta-poética y pluri meta-arte, como veremos más abajo, que llevan a la creación de otra vida o mundo surreal.

El libro se podrá considerar, entonces, como un tejido signíco pictórico/lingüístico, cuya máxima apertura nos instará a indagar en el misterio textual y a describir —descodificar y encodificar— las “mágicas correspondencias” entre todos estos textos artísticos.

II. LECTURAS DE LO VISIBLE/SUBVISIBLE EN RELACIÓN CON LO LEGIBLE/SUBLEGIBLE

A. “La meta-poética”

En el poema “El espectro de René Magritte” —o primer “texto escrito”— con el cual comienza el libro, el referente que contiene los signos iniciales de la comunicación es el cuadro —o “texto pictórico”— de la portada del libro; en este último, para resumirlo brevemente, aparece la figura de una mujer desnuda con la mano derecha apoyada sobre un peñasco, roca, o pedazo de mármol, y una rosa “de carne” abierta en la mano izquierda. Si nos detenemos a mirar la cabeza de la figura, nos damos cuenta de que las órbitas de los ojos están en blanco, como era la usanza en las estatuas griegas, según el canon del periodo clásico, pero el tratamiento del pelo y del cuerpo son de una figura mucho más moderna. Es más, nos preguntamos si es verdaderamente ésta una estatua, cuando vemos las diferencias de calidades pictóricas entre el cuerpo de la estatua y la roca sobre la cual ésta tiene apoyada la mano; por lo tanto, desde el comienzo, queda esta ambivalencia de significan-

tes pictóricos —debido a los signos abiertos— irresuelta e irresoluble a su vez ante los ojos del receptor: ambivalencia que implica inestabilidad, duda, misterio, acerca de la realidad signica inicial. El cuarto donde está la figura de mujer está enmarcado entre cortinas y en el fondo vemos el cielo y el mar que se unen en el horizonte en la distancia.

Una visión general de la estructura del libro muestra que consta éste de trece poemas; el primero es, como ya se dijo, “El espectro de René Magritte”, el último, “La vida feliz”. Las figuras en estos dos “textos pictóricos” que sirvieron de referentes al poeta tienen como característica en común el no ver el mundo exterior: la primera —ya descrita— no tiene ojos; la última, los tiene cerrados porque está durmiendo. La ausencia de ojos o de visión exterior implica su opuesto, la presencia de ojos, los ojos abiertos, es decir, la visión interior. En los otros once poemas, sin embargo, todas las figuras tienen los ojos abiertos. Es decir que, los mundos textuales (ambos pictórico y escrito) se inician con los ojos cerrados, o negando la realidad referencial externa y, ya una vez dentro de ese otro mundo, se abren los ojos para ver y crear otra realidad anti-mimética pseudo-referencial: la realidad del mundo surrealista de los sueños y del subconsciente dentro de la cual queda pacíficamente apelotonada la figura del último cuadro: “La vida feliz” (“La vie heureuse”).

La imagen del ojo —vidente y creador— básica y clave en la pintura de Magritte —recordemos su otro cuadro “Faux miroir”— también lo fue para la literatura surrealista francesa de la época y, por extensión, para el Surrealismo chileno de la Mandrágora. El libro es, por lo tanto, una negación del mundo externo y un adentrarse en ese otro mundo más allá de lo real.

El texto pictórico de la portada está compuesto en base a la técnica de la yuxtaposición —de la estatua con la mujer real—, o del uno dentro del otro (“l’un dans l’autre”); dicha cualidad creativa del cuadro, a la vez que misteriosa, debido a la ambivalencia e indefinición de sus signos, hace que el lector/receptor interprete estos signos a dos niveles básicos al empezar su lectura y que se pregunte si está viendo, o una estatua o una mujer. Es más, debido a la cercanía visual de los dos niveles, la focalización del receptor está constantemente cambiando de un plano a otro sin lograr una definición. Esta focalización que llamaremos de “inter-cambio semántico/síquico simultáneo”, equivale a lo que es la yuxtaposición —lo mismo pictórica que textual— y se halla a la base del proceso creativo de metamorfosis que caracteriza a estas obras surrealistas. Es decir que, mientras estamos mirando el plano A estamos mirando el plano B casi completamente y viceversa; o sea que,

estando mentalmente en A estamos también en B y así sucesivamente; o, visto de otro modo, A niega a B, pero inmediatamente lo afirma 'ad infinitum'. Es este un movimiento que no cesa, puesto que el significado del signo nunca llega a resolverse. Ello le imparte a la obra de arte el sello de misterio que la caracteriza, como ya se dijo. En otros casos, la metamorfosis del signo se realiza más completamente, pues se lleva a cabo metafórica o metonímicamente —y no por yuxtaposición— de manera que A se convierte en B, y los dos planos se separan; es un "inter-cambio semántico/síquico transformativo".

Hay, además de esta yuxtaposición antinómica de lo no humano/lo humano, otras antinomias de realidades referenciales yuxtapuestas: lo interno/lo externo, el mundo no real/el mundo real. Como ya vimos, las antinomias —ambas en el texto pictórico y en el texto escrito— no se hallan superpuestas en el mismo plano solamente, sino que se resuelven en una mezcla signica de realidad y sueño que no podemos deslindar y que nos mantiene caminando en un terreno inseguro, resbaladizo, en el que no sabemos dónde estamos y si nos hallamos ya en una realidad, ya en otra, porque es visualmente, un mundo en constante movimiento interno y en proceso de metamorfosis de seres y objetos. Es un mundo de magia, de lo desconocido, que nos insta a querer seguir penetrando en esta obra abierta.

Análisis textual del primer poema

En el poema inicial encontramos dos planos: el del mundo real/externo y el del mundo surreal/interno. El texto escrito consta de siete estrofas; en la primera se establece inmediatamente el perspectivismo del texto poético, el "yo" (escritor/emisor) habla de "él" (el espectro de René Magritte, o agente del poema y del libro). Desde el primer verso ocurre la entrada del plano real al plano subvisible y surreal, al percatarnos de la existencia de lo que se esconde a nuestros ojos, en una especie de trasrealidad que, de repente, sale y se afirma en toda su esencia: "la huella inefable de la luciérnaga". Es el descubrimiento de esta trasrealidad lo que llevará al poema un paso más allá hacia la surrealidad.

Gracias a esta apertura visual súbita hacia el mundo trasreal, el espectro se halla repentinamente ante otros seres no reales e "identificables con la furia" (v. 2) y ya, en el mundo surreal; este verso nos presenta el código de la destrucción que se desarrollará más adelante y que está estrechamente relacionado a otros cuatro códigos: el de la magia o creación, el de la luz o revelación, el del amor, el del deseo. Estos cinco códigos que, a su vez, son los de la pintura de Magritte,

suscitan en el lector (receptor) reacciones sensoriales y/o sensuales. En el tercer verso de la primera estrofa, nos percatamos de que hemos entrado en un mundo secreto, pero animado, donde el "sonido guardaba silencio" (v. 3), donde se nos invita a penetrar detrás de la realidad, buscando sus misterios "al fondo del mar al fondo del cielo" (v. 4), a adentrarnos en los objetos mediante el proceso socavador de la "tormenta de los objetos" (v. 5). Su contraparte en el texto pictórico es el movimiento indagador acerca del significado del trasfondo del cuadro donde están el cielo y el mar, en segundo plano, unidos en el horizonte, así como también la indagación sobre la estatua y el objeto sobre el que ella está apoyada, en primer plano, y su propósito como signo visual en referencia a la realidad o surrealidad.

A partir de la segunda estrofa, hasta la sexta, el "yo" (emisor) le habla al "tú" = Magritte (receptor meta-textual). En la segunda estrofa, los significantes de los códigos del deseo y de la magia están entremezclados. Comienza la estrofa siguiendo el proceso de metamorfosis creativa, mediante el cual Magritte se convierte en su espectro: "Y tú René Magritte paseabas con tu espectro a cuestas" (v. 1). Al buscar el agente de la metamorfosis de un mundo real en un "mundo desconocido" (v. 2), nos referimos al código del deseo ("Con tu mundo desconocido forjado en la fragua del deseo"-v. 2) que ya se encuentra relacionado al código de la creación en el mismo verso, y que se transforma totalmente en el código de la magia o creación (v. 3-4), gracias a la siguiente metáfora continuada:

v. 2 Con tu mundo desconocido forjado en la fragua del deseo.

v. 3 En el anillo de la imaginación.

v. 4 Que en tu dedo era el dedo del fantasma.

La metáfora continuada que produce la metamorfosis se logra aquí mediante la concatenación de complementos circunstanciales y frases relativas con "que". El vocablo "fragua" (v. 2) con su sinonimia parcial en otro vocablo, "yunque", forma parte del código de la creación y tiene su referente pictórico en lo que antes se había dicho ser la roca sobre la cual está apoyada la figura de mujer, la cual, al ser un signo pictóricamente ambivalente, puede también significar "fragua" o "yunque" de donde ha surgido el espectro (fantasma), o creador meta-poético, que es la figura de la mujer.

En los versos 3 y 4, de la segunda estrofa, se ha pasado a una comparación metonímica de Magritte con el fantasma, mediante el dedo, y la unión totalizante se realiza, además, mediante la mezcla de los códigos del amor y de la magia, en "el anillo" en "el dedo" de Magritte que se transforma en el "dedo" del fantasma ("Que en tu dedo

era el dedo del fantasma"-v. 4), y queda, así, implicado que, cuando Magritte crea, el que está creando es el fantasma que ha surgido del "yunque" del deseo.

En la tercera estrofa continúan las metamorfosis de Magritte con otros seres y objetos circundantes ("ángel", "árbol", "la tortura de la ventana frente al infinito"), las cuales se llevan a cabo mediante la reiteración anafórica "te reconocías en...", y el uso del símil ("...era la más perfecta estatua de carne y hueso"-v. 4). A su vez, el código de la magia entra a formar parte, con la animación del "árbol" = Magritte, el cual cobra poderes mágicos con el "golpe de rayo" (v. 2) del "ángel" (v. 1), y es entonces capaz de convertir a una estatua en un ser de carne y hueso tan sólo con la mirada: "Te reconocías en el árbol/A cuya mirada era la más perfecta estatua de carne y hueso" (v. 3, 4). La imagen del árbol, vidente y creador de la surrealidad —código de la luz o revelación: "mirada" del árbol (v. 4), a la vez que código de la creación, unidos mediante el símil, ya mencionado, se repetirá en "Alice au pays des merveilles", cuadro y poema centrales en el libro. Así, los últimos versos (3 y 4) hallan su contrapartida pictórica en el objeto o signo ambivalente, que había sido designado anteriormente como "roca", o "yunque", y el cual podría también ser el tronco cortado de un "árbol" —es decir, del árbol arriba citado—; estos tres significados se hallan relacionados por el sema de la creación, de la nueva vida, y pasan a formar parte del código de la creación o magia.

En la cuarta estrofa —estrofa central— tenemos la repetición anafórica obsesiva del "fuego" y el código de la destrucción, ya visto en "la tormenta de los objetos" (estr. 1, v. 5) y en la "tortura de la ventana" (estr. 3, v. 5), con sus connotaciones positivas y negativas y, por lo tanto, complementario del de la magia o creación, se apodera de la acción del poema: "Fuego del vendaval que parte de la cabeza a los pies" (v. 1), y es equiparado por medio de la metonimia con el propio Magritte: "Fuego próximo a lo que eres tú con tu ojo de fuego" (v. 3), dándosele así a Magritte el atributo destructivo a la vez que purificador del fuego, destructor de la realidad.

Recapitulando el uso de la metonimia en este poema, vemos que se centra en dos imágenes, la del "ojo" y la del "dedo", las cuales forman parte simultáneamente de los códigos de la destrucción y de la creación, que se reiterarán en otros vocablos, imágenes o símbolos. En esta cuarta estrofa vienen estos códigos a repetirse en la alternancia entre los signos negativos y positivos: "Fuego para llorar fuego para reír" (v. 2).

La quinta estrofa continúa el código de la destrucción de lo real mediante el uso anafórico de "tanto(a)", que introduce el concepto de

la inutilidad, ambos de la realidad (v. 1 y v. 4) de la mimesis de ésta, simbolizada por el "espejo" (v. 2), el cual se halla en oposición a la realidad puesto que representará la no mimesis, cuando éste es "sacrificado a instancias del círculo mágico" (v. 2); es decir, de los poderes de la creación. El "yo" (emisor) indaga acerca de la inutilidad de recordar la vida (v. 4), con la consecuente respuesta que, preconcebida por el "yo", daría Magritte; lo cual apunta a una identificación del "yo" con Magritte:

Y tú lo sabes René Magritte

Lo sabes en el relámpago lo sabes en tu amor

Lo sabes en la más pervertida de las nubes. (v. 5, 6, 7)

Según el poeta, el único que tiene la respuesta, el único que puede ver más allá de las apariencias (código de la luz o revelación), es Magritte, el artista.

La sexta estrofa, también ejemplificadora del código de la magia o creación, está basada en una serie de tensiones antitéticas que, estilísticamente, son una de las formas de lograr la yuxtaposición de realidades, y que continúan el proceso anterior de metamorfosis de la realidad.

Andas y desandas el camino que ya no es el mismo

A tu habitación llegan objetos conocidos y desconocidos (v. 1, 2)

Igualmente, se utilizan la animación y la personificación como agentes de la metamorfosis creativa:

Y tú los invitas a cenar

Tú conversas tú les das la palabra (v. 3, 4)

Por último, se lleva a cabo una metamorfosis final al equiparar a Magritte con los objetos: "tú eres enigmático como ellos" (v. 5), de manera que, no sólo ha sido el medio ambiente metamorfoseado por Magritte, en su texto pictórico, al cual se refiere Gómez-Correa directamente en el segundo verso arriba citado, sino que, ahora Magritte es identificado con éstos. Además, el código de la revelación se pone en juego otra vez al adquirir los objetos o signos pictóricos el poder de comunicación con el artista.

La séptima y última estrofa está escrita, al igual que la primera, desde la perspectiva del "yo" y dominada por éste. Una primera lectura de dicha estrofa —que continúa dentro del código de la creación— nos revela claramente la intención meta-poética del poema en su totalidad. El "yo" termina su actitud contemplativa del espectro de Magritte y de las metamorfosis que han ocurrido a su alrededor, y sitúa al lector dentro de la realidad del momento actual de la creación del "texto

escrito": "Pero yo vuelto hacia mí" (v. 1), "Temblando en la página en que te escribo" (v. 2). El tercer verso, que viene a ser el más concretamente referencial de los tres anteriores, retoma el código del deseo y preparación para el acto amoroso, y lo yuxtapone al de la creación:

Con mi vestón que he olvidado con displicencia te digo
Pasad espectro de carne y hueso
Pasad. (v. 3, 4, 5)

Es entonces cuando, en los versos cuarto y quinto, el poeta le hace un llamado al espectro para que se funda en unión total con él y, así, se yuxtaponen una vez más los planos real y surreal bajo el deseo amoroso creativo. Será mediante esta unión que el libro será concebido, durante este instante pre-creativo del libro, que se refleja en este primer poema.

CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo el proceso meta-poético se ha llevado a cabo en este primer poema mediante la dinámica generada por las metamorfosis realizadas: 1) a nivel lingüístico por: yuxtaposición, metáforas, metonimias, símiles, personificación o animación; 2) a nivel semántico por el entretejimiento de los cinco códigos diferentes —ambos intra e intertextualmente—, con el predominio del código de la creación; 3) a nivel intertextual, por el intercambio signico entre el emisor de signos del "texto pictórico" (Magritte) y su receptor (Gómez-Correa), a la vez emisor del "texto escrito", y nosotros receptores de ambos textos y emisores de nuestro "texto crítico".

B. *La pluri meta-poética y/o meta-arte.*

El segundo poema, "Las flores del mal", cuyo subtítulo es "Estatua de CARNE sosteniendo una rosa de CARNE en la mano", tiene como referente pictórico el cuadro "Les fleurs du mal", referente del primer "texto escrito", ya visto anteriormente. Dicho "texto pictórico", a su vez, es el producto de una relación intertextual previa con el libro de Charles Baudelaire titulado *Les fleurs du mal* y tres poemas⁴ de éste, en particular; el cuadro de Magritte resulta ser, pues, una lectura y comentario del libro de Baudelaire, de manera que, el "texto escrito" de Gómez-Correa es una segunda lectura, clarificación y comentario del

⁴Los poemas del libro de Baudelaire, cuyo contenido es referencial para la composición pictórica del cuadro de Magritte, "Les fleurs du mal", son: "Hymne à la Beauté", "Un fantôme" y "Lola de Valence".

“texto pictórico”, a la vez que del libro de Baudelaire; por lo tanto, tiene este segundo “texto escrito” un valor doblemente intertextual, meta-poético y meta-artístico. (Aclaremos que esta doble relación intertextual no ocurre con el primer “texto escrito” ya analizado, puesto que aquél no tenía de referente el libro del poeta simbolista).

Análisis del segundo poema

Desde el subtítulo del poema se enfatiza la importancia signica de la rosa y, al cualificarla intencionalmente como “de CARNE”, entra la doble significación a hacer juego. (Nótese que el subtítulo aclaratorio es de Magritte —en francés— y que Gómez-Correa lo utiliza también ahora en español).

Si miramos el “texto pictórico”, “Lola de Valence”⁵ precursor del cuadro “Les fleurs du mal”—, en el cual aparecen torsos femeninos como fondo a la figura de carne de la mujer, podemos entender el proceso de yuxtaposición de la estatua sobre la mujer real en la última versión del cuadro —que fue la obsequiada a Gómez-Correa por Magritte— y el consecuente subtítulo aclaratorio: “statue de CHAIR tenant une rose de CHAIR à la main”. (Entre los cuadros precursores de esta última versión, solamente éste, “Lola de Valence”, tiene la rosa en la mano; además, ya la figura ha perdido la sensualidad obvia de los primeros cuadros precursores, volviéndose mucho más abstracta).

No sólo capta Gómez-Correa el simbolismo de los signos del “texto pictórico”, sino que también, aparte de compenetrarse y de estar bien empapado de las preocupaciones y temas del Surrealismo internacional, capta el autor chileno las preocupaciones filosóficas y sobre el arte de Magritte⁶, ejemplificadas en sus cuadros, así como también las

⁵Puesto que acabamos de referirnos a un antecedente pictórico del cuadro final, deseamos citar los otros: “La magie noire” (1934), “La magie noire” (1935) y, el ya citado “Lola de Valence” (1948).

⁶La pintura de Magritte es en su mayor parte meta-pictórica; es decir que comenta sobre el arte en sus propios cuadros.

Entre sus preocupaciones principales estaba la de la representación de la realidad en el cuadro; por una parte mostraba la imposibilidad del arte de ser la realidad (ej. “Ceci n'est pas une pipe”) y, a su vez, afirmaba todas las potencialidades del arte para crear algo nuevo que valiera por sí mismo. Los surrealistas estaban de acuerdo con la noción de Hegel de que la copia de la naturaleza es una “labor superflua” y de ninguna manera la verdadera función del arte.

En otras pinturas, tales como “L'usage de la parole” hay metalenguaje puesto que apunta a la arbitrariedad del signo lingüístico, el cual es un artificio construido por el hombre para representar la realidad.

preocupaciones artísticas de la época; o sea que, se adentra en lo que es meta-arte dentro de la meta-poesía.

Si en la última estrofa del primer poema el código de la creación se hizo patente, ya en este segundo poema es el mismo código de la creación el que rige el "texto escrito" habiendo tomado esta cualidad creativa de la ambivalencia signica del "texto pictórico".

Referente al concepto del código de la creación, en la primera estrofa hallamos dos signos muy abiertos y, por lo tanto, polivalentes, en el primer verso: "mar endurecido" e "indolencia" ("De espaldas a un mar endurecido, gracias a la indolencia" -v. 1). El proceso creativo se realiza en el receptor cuando éste tiene que tratar de hallar significación(es) para este verso.

Al analizar los posibles significados de "indolencia" nos preguntamos ¿de quién?; algunas de las posibles respuestas serían: 1) de otros hacia la estatua; 2) de la propia estatua puesto que, porque es estatua no le importa el mundo exterior, por eso le vira la espalda; 3) se relaciona a la noción de "abulia" —el "spleen" o "ennui"— del intertexto *Les fleurs du mal*, tan importante para el Simbolismo. Además, si pensamos en los posibles significados del sintagma "mar endurecido", tendríamos: 1) no movimiento; 2) el mar es indolente a ella, por eso se ha endurecido; 3) la estatua con su indolencia ha endurecido al mar, y quiere ser más que el mar, por eso la posición de majestad de la estatua.

Otro momento en el que el código de la creación opera es en los versos 3 y 4: "Que unió pensaría en el punto preciso en que la luz / Se hace carne y hueso". Ahora el código opera intertextualmente, puesto que el referente es la técnica pictórica del cuadro, cuando gracias a la luz del cuadro, la forma de la estatua pintada parece real. El vocablo "pensar" connota "mente", e indica el momento de la transformación de lo no real en lo aparentemente real, o la "génesis" de las cosas lo cual, a su vez, nos apunta al versículo de la Biblia, "y el Verbo se hizo carne". Así, mediante las palabras/toques de luz, la estatua ha comenzado a hacerse de carne: creación simultánea intertextual llevada a cabo entre emisor y receptor de los textos.

Otro concepto que utilizaba era el de "l'un dans l'autre" ("lo uno dentro de lo otro"). En "Le plagiat", por ejemplo, dentro de la pintura que es representación de la realidad, hay otra pintura diferente que apunta a la ficción dentro de la ficción.

Otro concepto que preocupó a Magritte y comentó en sus cuadros (ej. "Le bon sens" muestra esta crisis) fue el de la contradicción entre el espacio tridimensional que los objetos ocupan en la realidad y el espacio bidimensional del lienzo que se usa para representarlos; esto lo llevó a devaluar la imitación de la naturaleza, o mimesis.

Constantemente, estaba formulando la tensión entre realidad e ilusión y explorándola en su obra; lo cual no era un problema nuevo para la filosofía o para el arte.

En la segunda estrofa, el diálogo entre los dos textos —el visual y el escrito— continúa, al igual que se enlaza con el tema principal del libro de Baudelaire: la antinomia Bien/Mal. Refiriéndose a su libro *Les fleurs du mal*, había aclarado el poeta francés, en un proyecto de prefacio que, “la tâche était plus difficile, d’extraire la beauté du Mal” (“la tarea más difícil de todas había sido la de extraerle la belleza al Mal”); en su libro, Baudelaire quería mostrar que era posible hacer arte basándose en la noción del mal, a la vez que mostraba la situación social de su época⁷. En uno de los poemas —“Hymne à la Beauté”— de dicho libro, se alude a la doble cualidad antinómica de la Belleza, la cual puede venir del infierno o del cielo⁸; es éste el primer referente —legible— para el primer verso de la segunda estrofa: “Pura a pesar del grisú que ha resbalado a través de sus cabellos” el cual, a su vez, tiene un segundo referente —el visible— al mirar el rostro de la estatua el cual tiene una parte en sombra —técnica pictórica para dar el volumen— la cual, aquí en el texto poético se vuelve un símbolo del mal = mujer contaminada por la sociedad, que se esconde detrás de lo blanco, símbolo del bien = estatua. De manera que ambos signos nos envían un mensaje del misterio latente en esta figura ambivalente que está parte en luz y parte en sombra. Los códigos del deseo y del amor entran ahora a hacer juego junto al código de la creación:

En su pensamiento se anudan mis deseos

En su garganta se desplaza mi voz

Abro mi corazón frente a la infinitud del océano (v. 3, 4, 5)

Los versos anteriores expresan, además, la compenetración del poeta con la estatua/mujer, al igual que con la naturaleza; “el océano” —textual/visual— en este caso tiene un signo bisémico, puesto que puede ser un océano exterior —el mar—, o interior —en la mujer—. Una vez más, queda el signo abierto a la creatividad del receptor. Es más, la compenetración física se torna en compenetración psíquica (“en su pensamiento” -v. 3), a la vez que creativa, al unirse las dos voces en el verso cuarto. Así continúa el proceso de humanización de la estatua.

⁷Baudelaire muestra una sociedad con todos sus vicios. En “Au lecteur” —el peor vicio de todos es la abulia (“l’Ennui”); también véase “Le crépuscule du soir”. Además, se refiere a los ideales humanos en: “Élévation” —donde trata sobre la libertad del espíritu, y también en “La Beauté”, “L’Idéal”, “Hymne à la Beauté”. En “Tableaux parisiens”, trata los diferentes tipos de personas. En “Correspondances” se refiere a la compenetración con la naturaleza llena de símbolos.

⁸“O Beauté! Ton regard, infernal et divin”

(...).

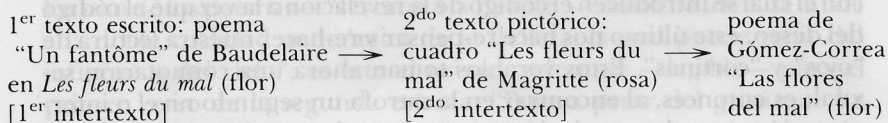
“Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?”

La tercera estrofa, de nuevo, opera intertextualmente y dentro del código de la creación; el segundo verso “Muchas veces he arrancado el ojo a viva fuerza del libertinaje”, se refiere a la falta de ojos de la estatua en el cuadro, cuyo significado continúa en el próximo verso, “Sin sospechar siquiera lo que me esperaba detrás de las cortinas” (v. 3), con referente también en las cortinas del cuadro; y así, a nivel metafórico, las “cortinas” se asocian por medio de la sinécdoque a “párpados” del ojo, mediante el verso cuarto: “Detrás de la mirada fortuita del placer” con el cual se introducen el código de la revelación a la vez que el código del deseo; este último nos hace re-pensar y re-hacer nuestra lectura de “ojos” y “cortinas”. Estos vocablos toman ahora una connotación sexual; es entonces, al encontrar en la estrofa un segundo nivel o interpretación sexual, cuando la estatua se vuelve totalmente de carne: proceso de metamorfosis creativa, ambos visual y poético, por parte del artista y del receptor; dicho proceso ya había comenzado desde la primera estrofa.

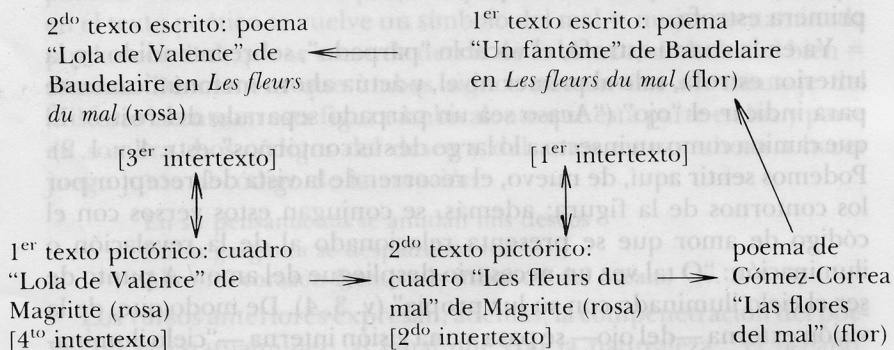
Ya en la cuarta estrofa, el vocablo “párpado”, sobreentendido en la anterior estrofa, sale al primer nivel, y actúa ahora metonímicamente para indicar el “ojo” (“Acaso sea un párpado separado del rostro/ El que camina como un insecto a lo largo de sus contornos”, estr. 4, v. 1, 2). Podemos sentir aquí, de nuevo, el recorrer de la vista del receptor por los contornos de la figura; además, se conjugan estos versos con el código de amor que se presenta relacionado al de la revelación o iluminación: “O tal vez un necesario despliegue del amor/ A punto de ser el cielo iluminado con su luz propia” (v. 3, 4). De modo que, de la visión externa —del ojo— se pasa a una visión interna —“cielo iluminado con su luz propia”—, que da paso entonces al código de la creación antimimética “Y nos hace despedirnos para siempre de los rigores de la memoria” (v. 6). Es la “flor”, signo central —visual y conceptual— del cuadro y del poema, al agente de la magia —que tiene la figura en la mano— la que opera la constante metamorfosis entre el mundo de la realidad y el de la imaginación, memoria, sueño; entre lo blanco y lo negro. El propio poeta utiliza el vocablo “transtorna” que, etimológicamente, significa “dar la vuelta” “a través”, para referirse a los poderes de la rosa: “Instigado por esa flor que me transtorna/ Y nos hace despedirnos para siempre de los rigores de la memoria” (v. 5, 6). Es decir que, la flor lo llevará a cruzar las fronteras de lo real y lo hará entrar en el mundo surreal donde no hay memoria de la realidad.

El intertexto de esta estrofa es doble, puesto que no sólo se refiere al signo visual de la rosa en el texto pictórico, sino que éste a su vez apunta al libro *Les fleurs du mal*. En dicho libro hay dos poemas en específico que son referenciales al cuadro, el primero, “Un fantôme”: “Le par-

fum', II⁹, trata del recuerdo del pasado traído al presente por el olor de la flor; en este caso, el olor de la flor está asociado al cuerpo humano. El segundo poema es el titulado "Lola de Valence"¹⁰, en donde ahora sí aparece la rosa, que también tiene el cuadro de Magritte del mismo título que el poema. Es muy posible que este poema de Baudelaire haya sido el referente para el cuadro de Magritte del mismo título, el cual, a su vez, es uno de los precursores del cuadro "Les fleurs du mal". De manera que no sólo hemos visto un doble intertexto:



sino que también hallamos un tercer y un cuarto intertextos, mucho más precisos, y que dependen a su vez el uno del otro:



cuyas interrelaciones signícas hacen pensar en un movimiento circular mediante el cual todos los signos de los diferentes textos se entretejen y se explican entre sí, re-creándose una y otra vez.

La quinta estrofa comienza en el mundo de la ensoñación, todavía dentro de la realidad —en el cual ha estado situado el poeta durante todo el poema—: "Esta mañana yo había armado mi espíritu de tan

⁹"Dans le présent le passé restauré!

Ainsi l'amant sur un corps adoré

Du souvenir cueille la fleur exquise" (II, "Le parfum")

¹⁰Este poema consta sólo de cuatro versos:

Entre tant de beautés que partout on peut voir,

Je comprends bien, amis, que le désir balance,

Mais on voit scintiller en Lola de Valence

Le charme inattendu d'un bijou rose et noir. (*Les épaves*, "Épigraphes").

negras intenciones/ Había consentido en los caprichos del cerebro" (v. 1, 2), aunque el "yo" no está ahora interesado en las sensaciones y sentimientos suscitados por el mundo exterior, sino por el mundo interior y privado del "yo" poético: "Tenía el ojo prisionero del alma" (v. 4). Es así cómo mediante la unión de pensamientos del cerebro y de sentimientos en el alma del poeta, se pasa al mundo surreal de la pura creación, y la figura se anima: "Y tú bella desconocida de repente apareciste de entre la encrucijada/ Que es todo sueño" (v. 5,6) y, entonces, es ella quien le abre el sendero al poeta para que se adentre totalmente en este mundo: "Me llamabas/ Pero adónde me llamabas entonces" (v. 7, 8); contienen estos dos últimos versos toda el aura de misterio del mundo surreal. Al adentrarse en este mundo, el "yo" se llena de su sensación liberadora mediante un proceso de metamorfosis al tocar a la mujer: "Para que mi orgullo y mis duras intenciones al toque de tu bello rostro/ Se transformaran para siempre en un pájaro errante" (v. 9, 10). El vocablo "pájaro" es un signo ambivalente y polisémico; entre sus posibles significados tenemos la libertad, la creación y/o el deseo; hay además una sensación de indefinición, o no materialización de todo ello, puesto que es "errante", sin nido fijo, sin rumbo definido de hacia dónde se va dentro de este mundo surreal con una mujer que es real sólo dentro de este mundo de la creación. El referente doblemente intertextual es el poema de Baudelaire "Un fantôme"¹¹ en *Les fleurs du mal*, en el que se compara al fantasma (o espectro) con una mujer con cualidades antinómicas —ejemplificadoras— de la doble postulación cielo-infierno del libro de Baudelaire, a la vez que del cuadro de Magritte, en el cual la figura está parte en luz y parte en sombra. (Curiosamente este fantasma en "Un fantôme" tiene una flor). Nótese que es Gómez-Correa quien usa la palabra "espectro" para el título del libro y del primer poema de éste —cuyo referente es el cuadro en la portada del libro— *El espectro* (o fantasma) de René Magritte, y que dentro del poema usa "espectro" y "fantasma"; ello apunta a una posible lectura por parte del poeta chileno del poema de Baudelaire durante el proceso de escritura del primer poema del libro que ahora analizamos.

Ya en la sexta y última estrofa, el "yo" poético se ha adentrado en el mundo surreal, que es partícipe, ambos del código de la violencia ("Yo

¹¹"Un spectre fait de grâce et de splendeur".

(...)

"Quand il atteint sa totale grandeur,

Je reconnais ma belle visiteuse:

C'est Elle! noire et pourtant lumineuse" (I, "Les ténèbres").

no sé qué destino hace que camine sobre llamas" -v. 1), y del de la creación ("No sé de dónde han venido las lámparas que construyen tu frente" -v. 2), con su referente en las luces del cuadro. Los vocablos "llamas" (v. 1) y "lámparas" (v. 2) contienen en común los semas (+ calor) (+ luminosidad) que, a su vez, apuntan al código de la luz o revelación, estrechamente relacionado a los dos códigos anteriores. Así, pasamos al próximo verso, en el cual entra en juego el código del amor mediante la animación de los labios de la estatua por el recuerdo, convirtiéndose en todos los labios: "De dónde los labios que había visto en una vida anterior" (v. 3), y el propio poeta se siente metamorfoseado también, mediante el recuerdo, hasta el punto que parece ser como si tuviera la estatua dentro de él. ("De dónde tu nariz en este mismo día en que toco mi nariz" -v. 4). El mismo proceso creativo había ocurrido en el primer poema en el cual Magritte se había convertido en su espectro y el "yo" poético, a su vez, se había vuelto espectro.

El verso quinto se asocia al tercero mediante el concepto surrealista de que la mujer ideal es una y todas ("Pero yo sí te lo digo bella entre las bellas" -v. 5); igualmente, el verso sexto se asocia al cuarto —arriba citado—, mediante el concepto amado = amada, logrado por la metamorfosis ("Tú estarás en mí hoy que un sol generoso quema sobre mis hombros" -v. 6); dicha metamorfosis se extiende ahora del mundo real al ámbito sobrenatural al equipararse el "yo" poético mismo, al cielo ("Y a tan poca distancia de ese cielo que soy" -v. 7). Las propiedades semánticas en común (+ calor) (+ luminosidad) "un *sol* generoso "un *sol* generoso *quema*" (v. 6) y "cielo" (v. 7)

(+ calor) (+ calor)

(+ luminosidad) (+ luminosidad) (+ luminosidad)

(+ destrucción)

sirven de enlace entre los versos sexto y séptimo. La metamorfosis se extiende hacia los versos octavo y noveno ("Cuando los relámpagos desmenuzan/ El bosque inefable de la memoria" -v. 8, 9), mediante el vocablo "relámpago" que contiene los semas en común (+ calor) (+ luminosidad) (+ destrucción).

Se establece, por medio de la conjunción sémica, una relación mucho más estrecha entre los versos de esta estrofa en sus diferentes niveles —referencial y metafórico— al igual que con sus distintos códigos, los cuales corresponden a los tres diferentes semas, ya citados: el de la creación = (+ calor), el de la revelación = (+ luminosidad), el de la violencia = (+ destrucción).

Terminan, por lo tanto, la estrofa y el poema en un estado destructivo → revelativo → creativo: los relámpagos destruyen o "desmenuzan"

(v. 8), para hallar la revelación —con su intertexto en el soneto “Correspondances” de Baudelaire— dentro de lo misterioso del “bosque inefable de la memoria” (v. 9) donde están todos los signos y, sobre todo, la mujer ideal (“bella entre las bellas” -v. 5). Es entonces, cuando se podrá crear, re-crear, o re-vivir la estatua y todo su mundo mágico, en la mente, en la obra de arte circularmente visible/legible.

C. Los otros poemas/cuadro en *El espectro de René Magritte* *El espectro de René Magritte*.

Mirando brevemente los otros textos del libro, éstos podrían agruparse bajo los siguientes códigos:

- 1) de la creación, puesto que se ocupan del meta-arte: “La mirada mental” (poema 2); “El buen sentido” (poema 4); “La vida privada” (poema 5); “Imagen en la ventana” (poema 6); “Alicia en el país de las maravillas” (poema 8).
- 2) de la revelación o luz: “El meteoro” (poema 3).
- 3) del deseo: “La mirada mental” (poema 2).
- 4) del amor: “La sonrisa” (poema 9); “Los encuentros naturales” (poema 12); “La vida feliz” (poema 13).
- 5) de la violencia: “La gorgona” (poema 7); “La tempestad” (poema 11).

Deseamos aclarar que, aun cuando hagamos esta separación de textos mediante códigos, en realidad los códigos se hallan entremezclados en todos los textos, en una forma u otra.

En específico, en “La vida privada”, el pintor (emisor) y el poeta (receptor/emisor) se ocupan del concepto/técnica de “l'un dans l'autre” (“lo uno dentro de lo otro”), ya mencionado. Otro poema, en particular, “El buen sentido”, comenta el problema pictórico de la tercera dimensión de la realidad vs. la representación falsa de esta tercera dimensión en el plano bidimensional del cuadro, y cuestiona el valor de la re-creación mimética por parte del artista. Este “buen sentido” de que se habla, es el rompimiento de todas las reglas pictóricas bidimensionales, como lo hace Magritte en su cuadro al poner a las figuras paradas saliéndose del plano bidimensional del cuadro acostado sobre la mesa; lo único es que este cuadro está dentro de otro cuadro bidimensional también el cual, sin embargo, en relación al cuadro acostado parece tener una tercera dimensión, es decir, ser la vida misma en la cual las figuras están paradas. Una vez más, ambivalencia signica, en conjunto con juego conceptual entre bidimensión y tridimensión; o sea, arte y vida —e indefinición del signo— al igual que con la estatua/mujer.

Con respecto a la intertextualidad literaria, Baudelaire sigue siendo el referente en la mayoría de los otros poemas. Igualmente, los procesos metonímico, metafórico y de yuxtaposición, que acompañan el proceso de la metamorfosis, y dan lugar al concepto de la magia se hallan en todos los textos pictóricos y escritos.

CONCLUSIÓN

Resumiendo este segundo análisis tenemos que, a nivel lingüístico, al igual que en el primer poema, las metamorfosis se llevaron a cabo utilizando yuxtaposiciones, metáforas, metonimias, símiles, y personificación o animación. Además, la pluralidad de intertextos de Baudelaire y de Magritte nos mostró el entretrejimiento y la interacción de códigos, en común entre textos —pictóricos y escritos. Hallamos también los mismos cinco códigos que operaron en el primer poema, con el predominio del código de la creación, haciéndose éste patente aún más debido a la mucho más activa participación del receptor: 1) con respecto a referentes (intertextuales), 2) con respecto a técnicas pictóricas en relación a las técnicas lingüísticas utilizadas, 3) con respecto a la interpretación de los signos, los cuales eran todavía más abiertos que los del primer poema. En fin, este segundo poema —debido a su abundante riqueza referencial— nos involucró a nosotros, receptores, mucho más que el primero en el proceso de la creación de la obra de arte, y ello, a su vez, nos hizo recibir, experimentar y emitir en este “texto crítico” el proceso por el cual la figura cobró vida en la página, gracias a las obras de arte las cuales, al dialogar incesantemente entre sí —meta-poesía y meta-arte—, culminaron en la creación de la vida nuevamente, en el mundo surreal del arte.

III. CONCLUSIONES ACERCA DE LAS DOS LECTURAS DE LO VISIBLE/SUBVISIBLE.

Una breve comparación intertextual entre los dos poemas de Gómez-Correa nos revela lo siguiente:

- | | |
|---|--|
| <i>1^{er} poema:</i> “El espectro de René Magritte” | <i>2^{do} poema:</i> “Las flores del mal” |
| 1. meta-poética que es comentario del momento pre-creativo del libro. | 1. pluri meta-poética y/o meta-arte que muestra el proceso creativo en acción, que hace de carne y hueso a la estatua. |
| 2. <u>espectro</u> (fantasma) como (mujer) agente de la creación. | 2. <u>flor</u> como agente de la (mujer) creación. |

3. un solo intertexto: el cuadro de Magritte en la portada del libro.
4. los signos no son tan abiertos.
5. no tiene referente en las ideas pictóricas y filosóficas de Magritte.
6. paso de la realidad a la surrealidad.
7. metamorfosis constante gracias a yuxtaposición, metonimia, sinécdoque, símil, metáfora, personificación o animación; ello da la idea de dinamismo.
8. tiene los otros códigos (amor, deseo, violencia, iluminación) interrelacionados; ello da la sensación de dinamismo.
3. muchos intertextos: cuadros de Magritte y poemas de Baudelaire.
4. los signos —debido a la riqueza intertextual— están más abiertos que en el primer poema.
5. las ideas de Magritte son importantes también —hay más alusiones a técnicas pictóricas que en el primer poema.
6. también.
7. también.
8. también.

Como vimos, al ser los signos visuales tan abiertos, ello permitió dos textos escritos o comentarios; el segundo “texto escrito” se hizo más claro y rico con los intertextos de poemas de Baudelaire y con el conocimiento de la evolución pictórica del cuadro de Magritte a través de los años.

Además, puesto que no había centro fijo en los textos —visual, literario— ello permitió una gran interrelación de códigos entre los diferentes textos y continuas metamorfosis intra e intertextuales, lo cual sirvió para subrayar las cualidades meta-poéticas y meta-artísticas de las obras. Finalmente, todo este proceso se relacionó a la dinámica del mundo surreal de los sueños, la imaginación y el inconsciente.

Quisimos, con nuestros análisis, echar a andar los goznes del proceso creativo y re-crear la experiencia de osmosis y simbiosis artística intertextual, entre creador (emisor) y receptor —emisor a su vez—, apuntando a los signos, los códigos, las técnicas más importantes de todo este proceso visible/legible.

A lo largo de nuestros análisis destacamos cómo para llevar a cabo ese proceso creativo había que pasar una y otra vez, en los poemas, por

la destrucción y la revelación, para llegar finalmente a la creación. Consecuentemente, tal proceso mediante el cual el arte habla del arte, 'ad infinitum', produjo como vimos, una nueva vida en la obra y en sus receptores; vida diferente de la anterior porque había sido tocada por el arte con sus "mágicas correspondencias" —sintagma de signo muy abierto— entre Magritte y Gómez-Correa, sin olvidar a Baudelaire: apasionante magia que sólo el Surrealismo supo crear, y que afirma rotundamente la originalidad y el magisterio artístico, y el alto calibre literario del Surrealismo chileno, así como también el de Enrique Gómez-Correa, uno de sus más dotados exponentes.

(Este artículo fue escrito en el verano de 1989 con una beca para profesores de la National Endowment for the Humanities).

EL ESPECTRO DE RENÉ MAGRITTE

*Cuando él descubrió la huella inefable de la luciérnaga
Había a su alrededor seres extraños identificables con la furia
Seres a cuyo paso el sonido guardaba silencio
Que os invitaban al fondo del mar al fondo del cielo
A la tormenta de los objetos.*

*Y tú René Magritte paseabas con tu espectro a cuestas
Con tu mundo desconocido forjado en la fragua del deseo
En el anillo de la imaginación
Que en tu dedo era el dedo del fantasma.*

*Te reconocías en el ángel
A cuyo golpe de rayo era el árbol despiadado
Te reconocías en el árbol
A cuya mirada era la más perfecta estatua de carne y hueso
Eras entonces la tortura de la ventana frente al infinito.*

*Fuego del vendaval que parte de la cabeza a los pies
Fuego para llorar fuego para reír
Fuego próximo a lo que eres tú con tu ojo de fuego
Fuego nostálgico.*

*Tanta vida inútil
Tanto espejo sacrificado a instancias del círculo mágico*

Tanto corazón al borde del abismo
 Por qué la vida —la tantas veces recordada vida— ha de ser inútil?
 Y tú lo sabes René Magritte
 Lo sabes en el relámpago lo sabes en tu amor
 Lo sabes en la más perversa de las nubes.
 Andas y desandas el camino que ya no es el mismo
 A tu habitación llegan objetos conocidos y desconocidos
 Y tú los invitas a cenar
 Tú conversas tú les das la palabra
 Tú les das el alcohol tú eres enigmático como ellos.
 Pero yo vuelto hacia mí
 Temblando en la página en que te escribo
 Con mi vestón que he olvidado con displicencia te digo
 Pasad espectro de carne y hueso
 Pasad.

LAS FLORES DEL MAL

(Estatua de CARNE
 sosteniendo una rosa de CARNE
 en la mano)

De espaldas a un mar endurecido gracias a la indolencia
 Muestra sus senos con tal majestad
 Que uno pensaría en el punto preciso en que la luz
 Se hace carne y hueso.
 Pura a pesar del grisú que ha resbalado a través de sus cabellos
 Transparente a pesar del aire que pesa sobre los hombros
 En su pensamiento se anudan mis deseos
 En su garganta se desplaza mi voz
 Abro mi corazón frente a la infinitud del océano
 Doy con la puerta en las narices al fastidio.
 Muchas veces me he sostenido en su dejadez
 Muchas veces he arrancado el ojo a viva fuerza del libertinaje
 Sin sospechar siquiera lo que me esperaba detrás de las cortinas
 Detrás de la mirada fortuita del placer.

Acaso sea un párpado separado del rostro
El que camina como un insecto a lo largo de sus contornos
O tal vez un necesario despliegue del amor
A punto de ser el cielo iluminado con su luz propia
Instigado por esa flor que me trastorna
Y nos hace despedirnos para siempre de los rigores de la memoria.
Esta mañana yo había armado mi espíritu de tan negras intenciones
Había consentido en los caprichos del cerebro
No pensaba sino en la belleza desatada del gavián
Tenía el ojo prisionero del alma
Y tú bella desconocida de repente apareciste de entre la encrucijada
Que es todo sueño
Me llamabas
Pero adónde me llamabas entonces
Para que mi orgullo y mis duras intenciones al toque de tu bello rostro
Se transformaran para siempre en un pájaro errante?
Yo no sé qué destino hace que camine sobre llamas
No sé de dónde han venido las lámparas que construyen tu frente
De dónde los labios que había visto en una vida anterior
De dónde tu nariz en este mismo día en que toco mi nariz
Pero yo sí te lo digo bella entre las bellas
Tú estarás en mí hoy que un sol generoso quema sobre mis hombros
Y a tan poca distancia de ese cielo que soy
Cuando los relámpagos desmenuzan
El bosque inefable de la memoria.

