

Pictura et poiesis: la transcodificación en la poesía de Medardo Ángel Silva **MARCELO BÁEZ**

*Bardo
sutil en cuya estrofa, trina el trino
con que saluda el pájaro al divino
sol, a la estrella rubia, al blanco nardo;
hijo de Leonardo
—el príncipe fastuoso de mágicos pinceles—¹*

INTRODUCCIÓN

PICTURA ET POIESIS. La poesía es una extensión de la pintura, dice el viejo adagio en latín, y nada más cierto puesto que se trata de un arte cuyo vehículo máximo de expresión es la imagen. Y, al igual que la pintura, la poesía usa colores, traza líneas y formas a través de las más diversas figuras retóricas.

El propósito de este trabajo será comprobar que la poesía de Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919) es una extensión de algunas corrientes pictóricas de la historia del arte.

-
1. Medardo Ángel Silva, «Velada de invierno», prosa poética publicada, en diario *El Telégrafo* de Guayaquil, el 20 de marzo de 1919, en *Obras completas* de Medardo Ángel Silva, Edición de Melvin Hoyos y Javier Vásconez, Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad, Guayaquil, 2004, p. 393.

Como dice Claude Gilbert Dubois:

Las artes de la representación tienen muchas vinculaciones con el arte literario. En efecto, el texto puede presentarse como la traducción de las palabras de un cuadro: la literatura posee un valor representativo y su papel muy a menudo consiste en llevar a cabo una transcodificación. Lo literario (el poema) es el traductor de un reproductor (la pintura).²

A partir de este presupuesto teórico propongo un acercamiento a la poesía de Silva para comprobar cómo él ha transcodificado la pintura en su poesía. Un código (cuadros) cifrado en otro código (poemas).

Una advertencia: No estamos ante el primer poeta ni el último que utiliza referencias pictóricas. Hubo muchos coterráneos y contemporáneos como Arturo Borja y Rubén Darío que transcodificaron la pintura en la poesía. Lo que nos interesa es este poeta ecuatoriano en particular que ha cobrado vigencia en nuestro medio en los últimos años.

La propuesta de este trabajo es demostrar el afán globalizador de este poeta al intentar estar al día en lo referente a las corrientes culturales de su época. Este poeta bilingüe (se sabe que dominaba el francés) absorbía material europeo: periódicos, revistas, libros y litografías en las que se reproducían ilustraciones de la historia de la pintura, ora esculturas, ora cuadros.

Silva cabe perfectamente en el concepto de *glocalización*, una corriente de la teoría de la globalización que postula que hay actos locales que logran ser globales. Esta corriente bien sirve para analizar la apertura de las fronteras en la literatura. Los elementos globales de un escritor local como Silva serían estas referencias al rococó, al romanticismo, al neoclasicismo y al impresionismo, corrientes pictóricas de gran importancia en la historia del arte. Este trabajo pretende rastrear esas influencias, esa transcodificación.

UN OJO DE PINTOR

Todo poeta es un visionario, es decir, un creador de visiones. Es por esto que Silva ve la realidad como si fuera un gran lienzo y ve a sus objetos como si fueran parte del mismo. Cuando poetiza su lugar natal titula los poe-

2. Claude Gilbert Dubois, *El manierismo*, Barcelona, Península, 1980.

mas «Aguafuertes y óleos de la ciudad de Santiago de Guayaquil» y cuando su poesía adquiere un color románticamente visual o visualmente romántico (vale el retruécano) nos entrega «Estampas».³ A la manera de un pintor pone especial énfasis en los colores, matices, tonalidades de paisajes, atmósferas, ambientes. Al igual que sus contemporáneos, los pintores impresionistas, se dedica a registrar *impresiones ópticas*, o sea, poemas dedicados al alba, al atardecer, a la noche. Sus poemas parecen lienzos de Monet, verdaderos cuadros *plein air* (al aire libre).

EL POETA IMPRESIONISTA

Se puede catalogar a Silva como un poeta impresionista puesto que los miembros de esa escuela francesa que rigió entre 1874 y 1886 estaban muy interesados en la captación de los momentos fugaces, en la naturaleza.

Para entender esta corriente es preciso anotar que en el pasado existía la pintura de taller; gracias a los impresionistas la pintura salió de las cuatro paredes y permitió que el lienzo fuere transportable hacia lugares abiertos. Para ellos sólo es real la relación pintor-luz.⁴ Utilizan colores claros, vivos y puros con una técnica de la pincelada yuxtapuesta, que va a hacer que el pintor golpee el lienzo creando a menudo una pastosidad sobre la tela. El equivalente de la pincelada yuxtapuesta en Medardo Ángel Silva sería la forma en que sobrepone una imagen poética sobre otra. Imaginemos que cada palabra, cada verso, con su métrica exacta, es un pincelazo que golpea el lienzo de la hoja que estamos leyendo.

El alba nace de luz perla
vestida y de rosados velos,
y el mar se empina para verla.⁵

Tonalidades como *rosados velos* también son imprescindibles en la paleta impresionista. Hay un texto, «Fiesta cromática en el mar», que parece un

3. Medardo Ángel Silva, «Estampas románticas» (1915) y «Otras estampas románticas» (1916), en *El árbol del bien y del mal*, en *Obras completas*, pp. 139-155.

4. Ernst Gombrich, *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1995.

5. Medardo Ángel Silva, «La aurora», en *Obras completas*, p. 222.

Monet por su precisión en la descripción del color y un Debussy (ese gran músico impresionista) por la vaivenes sensoriales que causa en el lector.

Desgranamiento de rubíes
y crujidos de seda rosa,
romper de gasas carmesíes
y de púrpura temblorosa.

(...)

El mar, al áureo mediodía,
es un tapiz de reina asiática;
en él vibra la sinfonía,
la gran sinfonía cromática

(...)

Ya el rojo es pálido... Las olas
toman un tinte de turquí...
y ya son mustias amapolas
las que eran rosas de rubí...⁶

UNA DIGRESIÓN NECESARIA

Aunque el tema medular de este trabajo es la pintura, es necesaria una digresión en vista de que hay una afirmación que necesita de sustento. Vamos a intentar argumentar el por qué hemos vinculado a Silva con Claude Debussy (1862-1918).

En la obra de Silva hay muchas referencias que vinculan a la poesía con la música. Tenemos, por ejemplo, «El vals de las hojas»⁷ o el célebre texto «Danse d'Anitra» en las que hay un tratamiento del lenguaje como si fuera música.

Las obras de Debussy evocan imágenes descriptivas a través de la sugestión, lo cual también hace Silva. En las obras de los dos artistas contemporáneos las melancólicas impresiones visuales son transcodificadas a la obra de arte, ya sea al poema o a la obra musical.

6. *Ibidem*, pp. 179-180.

7. *Ibidem*, p. 388.

Al alimentarse de la cultura francesa, es obvio que Silva logró empaparse de todo tipo de productos culturales de ese país en música, literatura y pintura. Tampoco es gratuito que Silva tenga poemas titulados «Estampas» tal y como Debussy denominó a un conjunto de sus piezas impresionistas en 1903. De hecho, en la narración lírica *María Jesús* la voz narrativa confiesa:

Yo, que he cantado en áureos versos las decadentes fantasías de Dukas y Debussy.⁸

Esta afirmación refrenda la intencionalidad de Silva de convertirse en un reproductor poético de la obra de un impresionista, en este caso un músico.

EL IDEAL DE BELLEZA EN SILVA

Terminado el paréntesis es preciso seguir con la perspectiva pictórica de este trabajo. Todo pintor y todo poeta tienen un ideal de belleza, más que nada porque intenta recrear figuras femeninas. El de Silva corresponde, obviamente, a los cánones del siglo XIX, específicamente a la estética romántica. Ésta comprende dos modelos de belleza: el primero, de ascendencia neoplatónica, reivindica la belleza como un ideal de experiencia del placer más delicado; segundo, lo bello es un sentimiento del sujeto sensible. Aquí es válido el célebre axioma romántico que dice *The beauty is in the eye of the beholder*.⁹ A través de ambos modelos estéticos se puede decir que Silva no sólo reivindica la belleza como un placer sutil y sensual sino que ve al sujeto amoroso (la mujer) como una entidad presa de la mirada del esteta. Esto significa ver a la musa como una modelo pictórica y verse a sí mismo no como un poeta sino como un pintor. Veamos un ejemplo:

Mi opinión es la vuestra, señora mía. Yo pienso que vuestro pintor sería el celeste Boticelli¹⁰ o el beato Angélico:¹¹ ¡tan divinas son vuestras gracias humanas! Y que, en vez de la corona de brillantes que os ciñe la frente

8. *Ibidem*, p. 440.

9. «La belleza está en el ojo del que mira».

10. Alessandro Boticelli (1445-1510), autor de *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*.

11. Fra Angélico (1395-1455), autor de algunas de las madonnas más memorables del Renacimiento Toscano.

ebúrnea, confundiendo el oro mate de su engarce con el oro solar de vuestra cabellera, os sentaría mejor el diáfano halo que circunda los rostros de las vírgenes de los pintores del quattrocento...¹²

Es decir, Silva se pone en el lugar de un pintor renacentista (Botticelli, Fra Angélico), pero maneja modelos estéticos del siglo XIX. Por más que nombre a las madonnas renacentistas, él está escribiendo desde un lugar y una época: Ecuador, principios del siglo XX.

Pero hay un concepto que queda por revisar y es el de la gracia, concepto de la estética del *quattrocento* (siglo XV) que Silva lo usa de una manera romántica que implica una divinización de la mujer: «qué divinas son vuestras gracias humanas», dice el poema en prosa citado líneas atrás. Dicho texto es portador del ideal renacentista de la *grazia*, o sea, aquello que produce deleite en los sentidos en el acto contemplativo.

Debemos al poeta Petrarca (imaginémoslo contemplando embelesado a su musa Laura) la idea de la belleza como un *nescio quid* (un *no sé qué*), fórmula que implica la existencia de una *certera incertidumbre* en el objeto contemplado. Pero, ¿exactamente qué es el *nescio quid* petrarquista?

Bello es aquello que se deja ver con asombrosa riqueza de medios, formas y colores en el arte del Renacimiento italiano (...). Poco a poco se señala al sujeto como centro de esa experiencia de la belleza, aunque todavía en esta época no cabe hablar de algo verdaderamente estético. En la noción de un *no sé qué* se muestra a un individuo que siente, un sujeto intrigado por saber qué significa su sentimiento de Belleza.¹³

Silva es un poeta, como casi todos los de su época, constantemente intrigado por ese *nescio quid* que intenta definir poéticamente. Este concepto de belleza lo encontramos latente en gran parte de su obra, especialmente en *María Jesús. novela campesina*, donde el personaje femenino (desde el mismo nombre) es una divinización a la manera de una María renacentista.

12. Medardo Ángel Silva, «Velada de invierno», en *Obras completas*, p. 393.

13. Enrique Lynch, *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999.

EL NEOCLÁSICO

Pero no sólo la pintura es objeto de interés por parte de Silva. También le atrae la escultura y la cerámica clásica.

¡En el blanco jarrón, donde el buril selecto del artífice immortalizó (...).¹⁴

Esta pasión por el bajo relieve lo acerca a la cultura griega de la cual hay múltiples referencias como el escultor Praxíteles en el poema «Velada de invierno» en el cual se compara al poeta no sólo con el pintor (Leonardo da Vinci es el nombre en el que se apoya Silva) sino también con el escultor. Se hace alusión en este texto a Palas Atenea, una de las estatuas más célebres de Praxíteles.

Este interés por lo clásico va acorde con el espíritu de los tiempos. No olvidemos que el siglo XIX se caracterizó por ese segundo renacimiento o *greek revival* que la teoría del arte denominó *neoclásico*. Este nuevo renacimiento o segundo retorno hacia lo clásico (arte griego) tuvo mucho influjo en la obra de Silva porque lo ayudó a soñar con una época idílica capaz de transportarlo a una utopía (el lugar mejor) en contraposición con la distopía (el lugar peor). Hay matices románticos en la obra de Silva cuando intenta escapar del lugar y el tiempo que le tocó vivir (la distopía) transportándose imaginariamente a otras épocas.

Pero hay un pintor neoclásico con el cual Silva se siente muy identificado y al cual le rinde homenaje.

Dulzuras maternas de la hora matutina...
bajo cielos que evocan los caprichos de Goya,
mueven los frescos árboles su ropa esmeraldina
que el sol de primavera fastuosamente enoja...¹⁵

En este poema, Silva evoca al pintor neoclásico Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Silva comparte la afición del pintor de Zaragoza por las estampas, grabados, pinturas y dibujos de temática histórica y religiosa. La alusión a los caprichos goyanos es importante no sólo en este poema sino también en el siguiente:

14. Medardo Ángel Silva, «Bajo relieve», prosa poética, en *Obras completas*, p. 382.

15. Medardo Ángel Silva, «Estancia VI», en *El árbol del Bien y del Mal*, p. 106.

A la luz del candil se proyecta en el muro¹⁶
una danza de sombras en impresión goyesca,
y, las frentes veladas de mechones oscuros,
disputan los matones amigos de la gresca.

Estos poemas son como cuadros goyescos, un mundo enigmático de extrañas imágenes que la historia del arte ha bautizado como *la etapa de las pinturas negras*. De hecho, no puede haber tema más oscuro que el poetizado en «La quinta Pareja», puesto que habla de las chinganas donde están «las mujeres cenicientas de chupadas mejillas / excitan los rigores de las bestias humanas», o sea, las prostitutas. La quinta Pareja, que existió realmente en los bajos del Cerro Santa Ana, es una alusión a la quinta del Sordo, una casa en la que Goya se refugió en 1819 para evitar el mundanal y escandaloso ruido de la ciudad de Madrid. Como se sabe, ese hipertexto que es la literatura permite que una obra de arte se comunique con otra, en este caso con el universo goyesco: oscuro, sórdido como es el caso de este poema por su temática, ¿sordo?, pintoresco.

Pero hay más elementos en la poesía de Silva que lo acercan al neoclasicismo, de hecho, en lo que tiene que ver con las alusiones a la cerámica de ese período. En una de las «Estampas románticas» (1915) se nombran a «esos vasos de Sévres con perfumes viejos». Sévres es una ciudad, cerca de París, situada a orillas del Sena, muy mentada en la historia del arte por ser una fábrica de cerámica y porcelana desde 1756. No es la única referencia a la cerámica neoclásica. En *La investidura* (1915) hay una alusión a «una ronda griega cincelada en un vaso».¹⁷

EL TAPIZ DE LA HIBRIDACIÓN

Hay un concepto que maneja la teoría de la *glocalización* que es el de la hibridación, esto es, el asimilar desde lo local elementos internacionales. Cuando Silva asimila todas estas influencias externas las pasa por su filtro viencial, emocional, cultural y estético. Según esta teoría el ser humano ya no vive en una sociedad cerrada y de identidades incluyentes; ahora vive en una

16. Medardo Ángel Silva, «La quinta Pareja», en *Trompetas de oro*, p. 246.

17. *Ibidem*, p. 81.

sociedad abierta y de identidades excluyentes. Esto significa que el fundamentalismo de *ser esto y no aquello* se ha cambiado por un concepto más abierto, aquel de *ser esto y también aquello*.¹⁸ En este sentido, Silva es *glocal*, puesto que al asimilar todo cuanto le llegaba a este puerto lo reelaboraba y lo volcaba en sus escritos. Su *glocalización* le permitía ser clásico, neoclásico, rococó, impresionista y hasta renacentista en sus textos. Era todo eso al mismo tiempo. Este mestizaje cultural, denominado por Néstor García Canclini¹⁹ como hibridación, se ve más acentuado en poemas como «Tapiz» en el que el abanico de referencias se vuelve más amplio alcanzando el medioevo y la escuela de los primitivos flamencos.

Tapiz

Las húmedas miosotis de tus ojos
sugieren claros lienzos primitivos,
con arcángeles músicos de hinojos
y santas de los góticos motivos.

Copiaron esos místicos sonrojos
los ingenuos maestros primitivos
y dieron las miosotis de tus ojos
a sus Evangelistas pensativos...

Virgen de las policromas vidrieras,
de los sahumeros y los lampadarios:
velan tus sueños todas mis quimeras
y, ante el cortejo de tus primaveras,
dan su mirra y olor mis incensarios.²⁰

En el primer cuarteto hay una alusión a dos escuelas pictóricas: una medievales, que es la gótica, y otra flamenca. El epíteto *primitivos*, que también aparece en el segundo cuarteto, es característico del arte del condado de Flandes (Países Bajos) en el siglo XV, en lo que se ha denominado Renacimiento del Norte. El gran aporte de esta escuela a la historia del arte es la invención

18. Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998.

19. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas en América Latina: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Grijalbo, 1992.

20. «Tapiz», *op. cit.*, p. 127.

del óleo, esto es, la pintura cuyo aglutinante es el aceite de linaza. Esta invención permitió que la pintura ganara en vivacidad, brillantez, con una mejor ejecución en los trazos. La pintura primitiva flamenca aportó también mayor minuciosidad y realismo en los detalles. Podríamos decir entonces que las reproducciones de pintura flamenca que Silva vio durante su formación cultural influyeron en su forma de pintar con palabras. Ese realismo y esa escrupulosidad en los detalles hicieron mella en la mirada del poeta.

En el cuarto verso del primer cuarteto y en el primer verso del último cuarteto de «Tapiz» se alude a lo gótico, arte arquitectónico y pictórico renacentista. Este arte se caracteriza por su religiosidad. Nótese la referencia a las *policromas vidrieras* (los vitrales góticos de las iglesias) que elevan a la mujer amada a la categoría de divinidad.

Finalmente, no se puede dejar escapar el pertinente título del poema que alude a un formato fundamental en la historia del arte. El tapiz es «un paño grande con dibujos, tejidos con lana, seda o lino, y a veces con oro o plata. Se usa como adorno o abrigo de las paredes o como paramento de muebles y otros objetos».²¹ El tapiz como poema. El tapiz como obra de filigrana. El tapiz como ornamento retórico. Es la transcodificación de arte y poesía.

Como podemos apreciar, la hibridación de Silva es cada vez más extraordinaria, por su mezcla de elementos de las más variadas escuelas artísticas. Veamos ahora cómo se embarca en el prerrafaelismo, grupo británico que en 1848 postulaba que la pintura debía regresar a la época de Rafaello Sanzio, el artista del renacimiento italiano. William Michael Rosetti, hermano del célebre prerrafaelista Dante Gabriel, escribió un manifiesto que parece haber sido escrito por Silva. El primer mandamiento era: «Tener ideas sinceras para expresarlas» (ideal romántico). El segundo: «Estudiar atentamente la naturaleza» (ideal impresionista presente en gran parte de su poesía y que también usa en narraciones como *María Jesús*). El tercero: «Simpatizar con cuanto en el arte antiguo es serio, sincero y cordialmente sentido» (ideal neoclásico). El cuarto va sobre todo con Silva: «Lo más importante es crear buenas pinturas y bellas estatuas» (ideal renacentista). La hermandad prerrafaelista, como se conoce a este grupo, también trataba a la mujer como una entidad evanescente, o, si se quiere, como una bella estatua. Veamos un ejemplo.

21. *Enciclopedia Salvat*, Madrid, 2004.

III

Feuille d'Album²²

Tienes esa elegancia lánguida y exquisita
de las pálidas vírgenes que pintó Burne Jones;²³
y así pasas, como una visión prerrafaelita,
por los parques floridos de mis vagas canciones...

Y si el cielo azulado tu mirar extasía,
cuando el Poniente riega sus fantásticas flores,
eres como esos ángeles que, alabando a María,
se ven en los retablos de los viejos pintores.²⁴

Como se puede apreciar, la imaginación y la capacidad visual de Silva se ven constantemente alimentadas por cuadros que él se encarga de transcodificar poéticamente. Cuántas horas habrá pasado el joven artesano de la palabra embelesado mirando reproducciones en blanco y negro de *los viejos pintores*. Es importante notar la falta de policromía que debe haber manejado Silva en el material de revistas, libros y periódicos a los que tenía acceso. Es probable que su imaginación haya volado no solamente viendo las imágenes sino también leyendo textos de la teoría del arte y de la historia de la pintura. No de otra forma pudo haber sabido que las figuras femeninas de Burne-Jones eran pálidas.

Para terminar con la hibridez encontrada en el discurso de Silva no se puede dejar de nombrar al rococó, tendencia pictórica de carácter ornamental del siglo XVIII, que se concentraba en lugares exóticos como el Japón, la China y la India como puntos de inspiración. En una de las poesías dispersas del autor, tenemos la imagen de unas *geishas*.

Sobre trágicos fondos de ónices abismales,
de lotos desmayados y enormes crisantemas,
una luna de vidrio tiende sus blancos chales

22. Hoja o pliego de un álbum.

23. Sir Edward Burne-Jones (1833-1885). Gran admirador de la pintura renacentista italiana, fue uno de los más importantes prerrafaelistas junto a Dante Gabriel Rossetti. Entre sus obras destacan: *El caballero misericordioso* (1863) y *Escalera de oro* (1880).

24. Medardo Ángel Silva, «Estancia III», en *El árbol del Bien y del Mal*, p. 103.

y las brisas sollozan entre los arrozales,
donde Saigio y Yoshiki soñaron sus poemas.²⁵

Esta pasión por lo exótico también está presente en poemas como «Danza oriental»²⁶ que recomendamos leer completo, al igual que el poema que abre *El árbol del Bien y del Mal*, que tiene un título y una atmósfera rococó: «Jayadeva (El Gita-Govinda)».

La prosa poética «Sol de la tarde» es de mayor utilidad hermenéutica para nuestro trabajo, puesto que se nombran a dos pintores rococó como Fragonard y Watteau, y se cita un cuadro de este último en particular, *Las fiestas galantes*. No olvidemos que la galantería (el arte de cortejar a una mujer) como costumbre social es una invención de este período, galantería poética que copa la mayor parte del discurso de Silva.

CONCLUSIÓN

La actitud poética de Medardo Ángel Silva ilustra uno de los axiomas de la *glocalización* que reza *Think global, act local*. Silva actuó localmente (escribió sus tapices poéticos, creó sus estampas, óleos y aguafuertes sobre su lugar natal), pero pensó globalmente, o sea, se empapó de las tendencias pictóricamente nombradas en este trabajo. Silva, en su afán globalizador, universal, quiso empaparse de los conocimientos de Europa, de esa cultura ancestral, para transcódicarla en su obra. Lo interesante es que él nunca estuvo en el viejo continente, por lo que no tenía fuentes de primera mano de las obras de arte. Apenas unas cuantas litografías y fotos en blanco y negro publicadas en revistas fueron consumidas por su mirada ávida.

Como dice Ulrich Beck, «todo cosmopolitismo sin provincialismo es vacío, todo provincialismo sin cosmopolitismo es ciego».²⁷ Silva, al igual que tantos ejemplos en la historia de la literatura, fue «provincialmente cosmopolita». Esto se dio, en parte, gracias a sus referencias cultistas, especialmente de carácter pictórico. ❀

25. *Ibidem*, p. 333.

26. *Ibidem*, p. 170.

27. Ulrich Beck, «La cuestión de la identidad», en *El País*, 11 de noviembre de 2003.