

*EL GRITO DE MUNCH EN VERSOS LATINOAMERICANOS*¹

Hernández, Biviana

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

bihernandez@udec.cl

ORCID: 0000-0003-4453-7005

Si, de acuerdo con Mario Montalbetti, en el poema “lo que se dice / está desfasado / de lo que se ve” (118), esto implicaría un “desfase entre lo que se dice / y lo que no se ve” (119). El aserto del escritor y lingüista peruano me lleva a pensar en la écfrasis como un tropo literario que dice lo que no se ve en una imagen, pues, por más que un texto visual actúe de fuente o modelo para la escritura o reescritura de un poema, este activará resonancias que escapan de la literalidad de la imagen, y en ese desfase producirá una lectura/mirada otra acerca de aquella. Así, lo que no es decible por medio de la imagen lo sería, potencialmente, gracias a los recursos expresivos de la palabra; tesis a partir de la cual deseo acercarme a los poemas de Miguel Ángel Zapata, “El grito de Munch”; Juan Manuel Roca, “Exorcismos ante El grito de Munch”; Ígor Barreto, “Contemplando el cuadro: El grito, de Edward Munch”; José Watanabe, “El grito [Edvard Munch]”; y Raúl Bueno, “El grito”, que recurren al cuadro del pintor noruego para dialogar en clave interartística con su obra

¹ Este trabajo forma parte del proyecto ANID/Fondecyt regular/1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas”, del cual soy investigadora responsable.

El grito (1893). En todos estos poemas, escritos y publicados entre los años ochenta del siglo pasado y la actualidad, la escritura propicia una mirada hacia fenómenos artísticos y sociales, propios de nuestro presente, además de un pensamiento poético en torno a cómo producir el diálogo entre pintura y poesía, y de qué manera este revelaría ese desfase entre ver y decir, condición *sine qua non* del lenguaje del poema.

En estos textos el tratamiento poético de la imagen decanta en una forma de especulación crítica sobre la propia escritura y el rol del artista contemporáneo, que permite leer no solo la estética relacional que está en la base de la composición, sino también una serie de hechos que trascienden el referente visual para situar la contingencia sociohistórica, concerniente a sus particulares contextos de producción. De forma que la mirada de un mismo objeto visual activa percepciones y puntos de vista diversos sobre el cuadro; mientras unos se centran en el entorno o paisaje, en la imagen del puente, en el simbolismo del color, otros lo hacen en la inespecificidad de la figura central o en su identificación con el hablante, habida cuenta de que existen a lo menos cuatro versiones plásticas de *El grito*².

Frente al cuadro, los poetas plantean distintas lecturas del modelo que usan como punto de referencia para una interpretación cultural del arte de escribir. En sus poemas, aluden directamente a una obra clásica del expresionismo alemán, basándose en el análisis formal, sin que la écfrasis se limite a ser una simple lectura verbal de un objeto visual. Por el contrario, el procedimiento retórico concita un ejercicio más complejo que el de transcribir en palabras una obra plástica. Se trata de elaborar una lectura poética que, desde el referente visual, acicatea las grandes preguntas sobre la existencia humana, de las sociedades que habitamos y, por cierto, de la propia naturaleza afectiva y sensorial del objeto y experiencia estéticas. De suerte que, si bien en los poemas se hace explícita la fuente pictórica principal, pueden ser leídos de modo

² Entre ellas, el *Boceto para El grito* (1893), ténpera sobre cartón, 91 × 73,5 cm, Galería Nacional Noruega; *El grito* (1893), pastel sobre cartón, 74 × 56 cm, Museo Munch de Oslo; *El grito* (1895), pastel sobre cartón, 79 × 59 cm, colección particular y la versión litográfica del cuadro aparecida en *La Revue Blanche* en 1895.

relativamente autónomo como versiones o variaciones, cuya lectura excede la base intertextual o interartística que reescriben y con la que interactúan los poetas.

Veamos entonces bajo qué coordenadas acontece el diálogo entre pintura y poesía, y qué conjeturas sobre la cultura y la literatura se esboza en cada caso. Teniendo presente que estos textos, en su singular percepción sintáctica y semántica de la obra, producen un *desfase* entre ver y decir la imagen.

“EL GRITO DE MUNCH”, MIGUEL ÁNGEL ZAPATA
De *Un árbol cruza la ciudad* (2019)³

Camino ensangrentado por el puente de Brooklyn.
Acabo de cometer un crimen imperdonable.
He escrito un poema bajo el cielo color sangre y
se han sanado todas mis heridas.
Es la primera vez que escribo confundido en un
puente de hierro partido por la mitad.
Se oye el lamento de los glaciares y el cielo tiembla.
Las palabras se sobrecogen en el vacío de la ciudad,
y el puente se quiebra ante la negrura de un fiordo.
Un árbol llora su soledad y yo busco mi remanso
en un glaciar sin fondo.
Estoy perdido en una calle gélida de Nueva York y
ningún rascacielos escucha mis lamentos.
La poesía tiene color sangre y el dolor retumba
tiernamente en el corazón de todos los puentes.

Este poema tiene la particularidad de estar escrito en primera persona, y situar a un yo gramatical como artífice de un “crimen imperdonable” en una ciudad plenamente reconocible: Nueva York, y el puente de

³ Miguel Ángel Zapata (Piura, 1955), poeta y ensayista peruano, codirector de la revista *Tabla de Poesía Actual* (Princeton, Nueva Jersey). Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Partida y ausencia* (1984), *Periplos de abandonado* (1986), *Imágenes los juegos* (1987) y *Poemas para violín y orquesta* (1996), entre otros.

Brooklyn. La anécdota homicida del sujeto protagonista sigue el curso de la narración, breve, contenida, a través de la progresión textual de los hechos que, sin llegar a revelar en qué consiste el crimen, destaca el mundo interior de su perpetrador.

El argumento es el siguiente: luego de presentarse caminando ensangrentado sobre el puente de Brooklyn, el yo poético, una vez consumado el crimen, escribe un poema en torno a lo sucedido a fin de redimirse. Después de escribir el poema declara sentirse mejor al liberarse de la culpa, pues la escritura, confiesa, es una terapia de sanación: “se han sanado todas mis heridas” (20). No obstante, ese proceso sanador ocurre en medio de la confusión experimentada en “un puente de fierro partido por la mitad” (20), en que la imagen de un puente quebrado expone la dificultad o imposibilidad de comunicación con el exterior. Probablemente, el sujeto homicida trata de escapar y hallar consuelo en algún interlocutor que pueda –y se disponga a– escuchar lo sucedido, pero esto no sucede en las escasas líneas del poema; antes bien, la única salida posible parece ser la de escribir unos versos sobre el crimen recién cometido. En este punto, la descripción del entorno se atiene a la materialidad del cuadro: “el cielo color sangre”, testigo fundamental del asesinato, y prueba inexpugnable que testifica para los lectores/espectadores que hubo sangre derramada en ese infausto encuentro con la muerte.

Desde el puente quebrado en medio de la ciudad, el hablante logra oír el lamento de los glaciares y el temblor del cielo –recordando el *Temblor de cielo* de Huidobro (1931) y, de igual modo, la personalidad del *Altazor* (1931), antipoeta y mago, cuando decía ser un “temblor de tierra”, “un pecho que grita y un cerebro que sangra” (32)–. Las claves altazorianas en el poema de Zapata se activan al momento de aludir al árbol que “llora su soledad” y al poeta que busca un “remanso / en un glaciar sin fondo” (20). La escena, sin duda melancólica, se ve reforzada por un vacío reinante que invade el paisaje y, asimismo, las palabras que intentan asirlo. Como el puente roto, el poema se quiebra ante la negrura de un fiordo, y el sujeto se pierde en una calle gélida de Nueva York, donde ningún rascacielos escucha sus lamentos.

Las imágenes de desolación se precipitan para cerrar el poema con un verso largo, que invita a leerse como un arte poética: una estimación sobre la escritura y su relación con la pintura. Así como el paisaje produce imágenes de vacío y tinieblas, la palabra, que es un grito de desesperación, se proyecta mediante el sonido estruendoso, pero mudo, del dolor. De allí surge la afirmación de que todo poema es un alarido, una queja, un lamento interminable e inútil que se profiere al vacío. El simbolismo del pigmento rojo insinúa, además, que la poesía representa los sentimientos y pasiones más enardecidos del artista, pero también la sangre que mana de una herida abierta; quizás, de ese cuerpo sangrante que ha sido víctima de un hecho oprobioso y, por qué no, del crimen imperdonable de escribir un poema. La gráfica del color estimula concebir la poesía como tormento, desgarró, herida mortal, que retumba tiernamente en el corazón de todos los puentes; lazos siempre frágiles y quebradizos. Porque, tal vez, en el presente de la enunciación esta sea otra forma de suscribir la oratoria del árbol de Huidobro. Otra forma de recordar que todo ser humano va por la vida pegado a su muerte.

“EXORCISMOS ANTE EL GRITO DE MUNCH”,

JUAN MANUEL ROCA

De *La farmacia del ángel* (1995)⁴

Hombre o mujer, endriago o fantasma, deje ya de gritar en ese puente que puede desplomarse con sus podridas vigas.
Salga ya del cuadro y dese a caminar por los pasillos del museo, salga del museo y camine entre los hombres.
¿No le aburre el mismo gesto crispado, el mismo dolor al óleo, fijo, indefinido en el tiempo del pintor? ¿No es un castigo su grito

⁴ Juan Manuel Roca (Medellín, 1946), poeta y narrador colombiano. Entre sus poemarios se hallan *Luna de ciegos* (1976), *Señal de cuervos* (1979), *Fabulario real* (1980), *País secreto* (1987), *Pavana con el diablo* (1990), *Memoria de encuentros* (1995), *Tertulia de ausentes* (1998), *Lugar de apariciones* (2000), *Arenga del que sueña* (2002), *Un violín para Chagall* (2003), *Las hipótesis de Nadie* (2005), *Testamentos* (2008), *Pasaporte del apátrida* (2012) y *Tres caras de la luna* (2013).

congelado a través de las edades?
 Hombre o mujer, endriago o fantasma, su seco grito no logrará
 agrietar las paredes del museo. No llene de esos cantos –
 atronadores e inaudibles– mis oídos.

Acorde con el temple de ánimo de su libro *La farmacia del ángel*, el poema en prosa de Juan Manuel Roca sitúa una escena de factura onírica o surrealista, que permite vincularlo tanto con la tradición romántica como expresionista de la época. Por un lado, desde la palabra exorcismos, el título remite a la práctica de los conjuros para ahuyentar a los malos espíritus, extendida durante toda la Edad Media y vigente aún en rituales y tradiciones paganas de carácter popular. Por otro lado, los vocativos ‘hombre’, ‘mujer’, ‘endriago’ o ‘fantasma’, consignan la realidad saturniana de la tradición clásica y moderna poblada de seres fabulosos con poderes sobrenaturales, que recobran actualidad en el presente de la escritura. Pero ¿por qué el poeta debe exorcizar la imagen de *El grito* de Munch como si en ella hubiera algún remanente de vileza o maldad? ¿Acaso ve en la imagen a los monstruos de la razón que asedian su inconsciente o, a lo mejor, lo inquiete la indeterminación de la figura central del cuadro y esa confusión lo lleve a imaginar un mundo paralelo, acaso un inframundo, desconocido y oculto?

A partir de estas interrogantes, es posible sugerir un vínculo expreso entre el poema y el prerromanticismo de Goya desde su atmósfera surrealista de misterios, hechizos y nocturnidad, que dio vida a los *Asuntos de brujas* a fines del siglo XVIII, una serie de seis lienzos sobre brujería que el pintor y grabador español creó a petición de los duques de Osuna para ornato de su Palacio en las afueras de Madrid. En el texto del escritor colombiano, el hablante se dirige a las criaturas nocturnas para que dejen de gritar en ese puente que, en cualquier momento, puede desplomarse con sus podridas vigas –al igual que el puente en el poema de Zapata, en este encontramos una figura de enlace, otra vez, amenazada–. A ellas les pide salir del cuadro y “caminar por los pasillos del museo”, y aún más, salir del museo y desplazarse por la ciudad entre los hombres de carne y hueso. Pero trasladarse del cuadro al museo no constituye una acción

tan arriesgada como abandonar el cuadro para internarse en la calle, lugar donde el hombre, mujer, endriago o fantasma, debe actuar como uno más entre la multitud de seres humanos que atiborran el dominio público. Advierto en ello un reclamo dirigido hacia el concepto de museo como entidad fósil, monumental, sin vida propia y, sobre todo, sin vida actual. Al poeta parece incomodarle la fijación del dolor en el óleo del pintor, la idea de que ese dolor sea pura representación y no un dolor que punce sobre la carne del artista y su receptor, el poeta y su lector. El tiempo de esa congoja se percibe muy distante de aquel otro del presente, en que la melancolía invade la imaginación poética de un sujeto frente a la imagen (en) presente de una figura humano/animal que lo perturba profundamente.

Mas, si el problema de la pintura es el espacio y el de la escritura el tiempo ¿cómo hacer para que el tiempo del dolor, fijado en una imagen, se traslade al espacio/tiempo de las palabras, siempre volátiles y efímeras? El poeta se equipara con el pintor o, más bien, es el pintor de imágenes verbales. La écfrasis, en este sentido, es un recurso de trasposición que activa la dialéctica imagen-texto en relación con el tiempo del enunciado para decir algo distinto y, quizás, distante, del cuadro que obra de referente o hipotexto. Porque, probablemente, la palabra sea una forma de superar ese grito congelado en el tiempo, toda vez que, en ella —en oposición a la pintura donde la imagen se experimenta como un castigo *ad infinitum*—, existe la posibilidad de salir del cuadro, darle otra forma, otra vida, otro rictus, con el cual expresar el abatimiento de la época y así exorcizar los fantasmas del pasado, la historia.

Sin embargo, el poema se cierra con una paradoja que invalida o deja sin efecto la petición de apertura a lo real: “Hombre o mujer, endriago o fantasma, su seco grito no logrará agrietar las paredes del museo. No llene de esos cantos —atronadores e inaudibles— mis oídos” (34). El hablante, dirigiéndose a la figura informe del cuadro, sentencia que su grito seguirá siendo eterno al no conseguir agrietar las paredes del museo, trascenderlas o derribarlas; y, por último, le pide no llenar de cantos atronadores e inaudibles sus oídos, pues sabe que dicho grito no será capaz de traspasar el umbral de la pintura y el intento del poeta, por

más que ponga oído, será en consecuencia un fracaso. El grito es y será inútil. Pero como la sordera de Goya que, aun sin capacidad auditiva pudo grabar en sus pinturas negras (1819-1823) las pesadillas de un mundo en descomposición, las palabras del poeta podrán ser escuchadas en los exorcismos de un canto mudo sobre el cual se hienda su estentórea voz.

“CONTEMPLANDO EL CUADRO: EL GRITO,
DE EDWARD MUNCH”, ÍGOR BARRETO
De *El muro de Mandelshtam* (2016)⁵

El grito de Edward Munch
es la ausencia de grito.
En el centro del cuadro
está el pequeño orificio
de una boca
donde no vemos dientes:
lo que deja al descubierto
a un ser vacío
que es mera silueta.
El puente y el riachuelo
viven
de la insinuación cromática.
Así como las ráfagas de aire
y el fiordo oscuro-azul
son meros trazos gestuales.
No existe ningún reclamo laboral
en esta imagen
por el supuesto ascensor que baja
directo al sótano de tantos años.
Ni tan siquiera una protesta
por la idiotez de las chisteras
y los sombreros de las damas.

⁵ Ígor Barreto (San Fernando de Apure, 1962, poeta, editor y catedrático venezolano). Ha publicado *¿Y si el amor no llega?* (1983), *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1987), *Crónicas llanas* (1989), *Tierranegra* (1993), *Carama* (2001), *Soul of Apure* (2006), *El llano ciego* (2006), *El Duelo* (2010), *Carreteras nocturnas* (2010), *Annapurna* (2012) y *La sombra del apostador* (2021), entre otras.

En fin, el gran tema
de *El grito* de Edward Munch
lo que ha quedado,
es el vaciamiento:
la materia que se escapa,
la que no quiere cuerpo,
la sin mí.

El poema del escritor venezolano Ígor Barreto parte aseverando que el grito es la ausencia de grito, puesto que desde la visualidad resulta imposible oír sensorialmente la articulación del sonido. El grito solo se ve en la imagen –y, por tanto, solo se dice–; no se oye en el ambiente. Por lo que, si en el cuadro las vibraciones descarnadas de la garganta humana son incompatibles con su medio, como lo demuestra la carencia de orejas del homúnculo representado (Jameson), en el poema será la falta de dientes en la boca lo que permitirá al hablante ver el vacío de la imagen.

Con un minimalismo expresivo y sugestivo corte versal, el hablante se ciñe a describir el cuadro de Munch: en el centro del lienzo observa el orificio de una boca sin dientes, que le hace deducir no ya a un ser antropomorfo o fabuloso como en el poema de Roca, sino a un sujeto vacío, que es pura silueta o perfil. A diferencia de este ser sin contenido, el paisaje cobra vida a través de los colores, el puente y el riachuelo, que viven “de la insinuación cromática” (48). Pero, nuevamente, se trata de representación: “Las ráfagas de aire / y el fiordo oscuro-azul / son meros trazos gestuales” (48). Por eso, “No existe ningún reclamo laboral en esta imagen”; “Ni tan siquiera una protesta / por la idiotez de las chisteras / y los sombreros de las damas” (48).

Con palabras que intentan copiar ciertos elementos gráficos del cuadro, como las chisteras y los sombreros de *El grito*, el poeta afirma que el gran tema de esta obra es el vacío o, más precisamente, el vaciamiento de la materia; con lo cual revela, especulo, su pulsión deseante de mirada. En la medida en que las chisteras ostentan, prosopopeya mediante, el temperamento humano de porfiadez y los sombreros son objetos que llevan puestas sobre sus cabezas unas damas paseantes, de las que no

se tiene certeza en el cuadro, el objeto físico de la pintura deviene pura insinuación y trazos gestuales que sirven a la experiencia lingüística de la nada. De esta manera, lo que ha quedado o permanece del cuadro es la materia que se escapa: “la que no quiere cuerpo, / la sin mí” (48). La elipsis en el verso final –“la sin mí”– es prueba de esa inmaterialidad, que toca también al cuerpo del sujeto que escribe. Lo que está como presencia ausente en el cuadro desaparece en el poema (la palabra “materia”) para confirmar que la orgánica vitalidad de un cuerpo no es solo materia ni visión o representación; en lo que se expone el desfase entre ver y decir la imagen, pues, así como Roca le demanda al pintor salir del cuadro y del museo para experimentar el rigor de lo contingente, Barreto lanza un reclamo dirigido hacia el arte mismo como una experiencia de falla o fracaso de la mirada. Ver es aquí un desencuentro con la materia que escapa de la imagen y rehúye de la palabra: en la percepción del poeta, el trazo de lo informe dibuja una sombra o esbozo de un cuerpo en mutación.

Por último, valga reparar en que la actitud del poeta frente al cuadro es la de contemplación. Hay una mirada dirigida o intencionada por observar algún objeto específico que ocupa el órgano visual y motor del hablante: el ojo y la mano, pero la mirada de Barreto, despersonalizada, recusa todo afecto, emoción o identificación con el cuadro. La contemplación no es de carácter espiritual ni remite a una ascética primordial o a una erótica mística como suele suceder en la tradición humanista de la poesía religiosa, renacentista y barroca. El poeta se limita a una observación impersonal de la figura central del cuadro de Munch (su boca sin dientes) para formular desde ahí una lectura desafectada de la totalidad del lienzo. De allí su carácter mínimo, leve, anecdótico. Llama la atención, en la economía lingüística del poema, el último verso de “Contemplando el cuadro: *El grito*, de Edward Munch”, cuando la elisión que omite la palabra ‘materia’ acentúa el carácter de vacío/vaciamiento del sujeto como si a fin de cuentas la contemplación de la imagen externa fuese la autocontemplación de sí –¿una forma de autoanálisis?– que, próxima a la técnica de la transferencia psicoanalítica, hace posible el enfrentamiento

del sujeto con el trauma. Esto es, la verbalización de una experiencia terrible que se canaliza en la autopercepción de afecciones tristes como el duelo, la apatía, la angustia o la depresión.

“EL GRITO [EDVARD MUNCH]”,
 JOSÉ WATANABE EN REVISTA *LIENZO* (1989)⁶

Bajo el Puente de Chosica el río se embalsa
 y es de sangre,
 pero la sangre no me es creída.
 Los poetas hablan en lengua figurada, dicen.
 Y yo porfío: No es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,
 en el agua que hace de espejo.

Oyen el grito de la mujer
 que contemplaba el río desde la baranda
 pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique
 y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?
 Ella es mujer verdadera. Por su flacura
 no la sospechen metafísica.
 Su flacura se debe a la fisiología de su grito:
 Recoge sus carnes en su boca
 y en el grito
 las consume.
 El viento del atardecer quiere arrancarle la cabeza,
 miren cómo la defiende, cómo la sujeta
 con sus manos
 a sus hombros: Un gesto
 finalmente optimista en su desesperación.
 Viene gritando, gritando, desbordada gritando.
 Ella no está restringida a la lengua figurada:
 Hay matarifes
 y no cielos bermejos, grita.

⁶ José Watanabe (Trujillo, 1945-Lima, 2007), poeta peruano de la generación del setenta. Entre sus poemarios destacan *Album de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Habitó entre nosotros* (2002) y *Banderas detrás de la niebla* (2006).

Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
sólo me permito este poema silencioso

De los cinco poemas comentados en estas notas, el de José Watanabe es el más abierto y explícitamente político. En entrevista con Andrea Jeftanovic, comentaba el poeta peruano que este texto es el único de su obra que alude de manera expresa a la violencia política:

Ese poema lo escribí cuando el ejército asesinó a varios “terroristas” en Los Molinos, una comunidad campesina. En las fotos aparecían dispuestos los cuerpos inmóviles en fila sobre el piso y decidí ir hasta allá. Llegué al atardecer, se puso muy rojo, y ese rojo brillaba sobre el río de Chosica. Estaba en un puente, tal como está el personaje de Munch y entonces estaba teñido por el mismo atardecer y me vino la imagen de ese fondo sangriento que tiene el personaje que grita. Encontré algo para hablar de la violencia, pero el poema termina con mi propia limitación que me da el estilo. No puedo más. Pero quizá eso sea violento también. (74)

En “El grito [Edvard Munch]”, Watanabe se apropia del cuadro para hacer dialogar la escena retratada con otra que, en opinión de Chueca, evoca al Perú de los años ochenta y, específicamente, a la guerra interna (1980-1992). El poeta habría construido, sobre la base de la realidad específica del cuadro expresionista, una representación situada de la sociedad peruano-limeña, particularmente, por la referencia al río Rímac en el distrito de Chosica⁷ conforme los significantes léxicos y visuales de la muerte: el río, el puente, el cielo enrojecido, la mujer que grita.

Por medio del diálogo entre imagen y palabra, el poema aludiría a prácticas comunes de la guerra sucia del Estado peruano contra los grupos armados, por lo que no resulta extraño enfrentarse a un replanteamiento de los referentes pictóricos de Munch o, mejor dicho, a una resemantización del intertexto visual para emplazar verbalmente

⁷ Lurigancho-Chosica es un distrito de la provincia de Lima, ubicado en el departamento homónimo, en el Perú. Se sitúa en la parte oriental de la provincia, en la cuenca media del río Rímac.

otro escenario de escritura y lectura. En este poema, el río del pintor ya no es un lejano río a la vera de un fiordo nórdico, es el río Rímac bajo el puente de Chosica lleno de sangre; y la figura que desesperadamente grita en el cuadro de Munch es una mujer que atestigua la sangre que solo el poeta parece ver gracias a la escritura. Es decir que lo que ha sido arrojado al río, aunque no se diga de modo explícito, “son (deben ser) cuerpos humanos cuya sangre ha teñido intensamente las aguas que, a su vez, detienen su cauce embalsándose en el lugar y amenazando a la antes tranquila y contemplativa paseante” (Chueca 187).

Respecto de la éfrasis, me interesa rescatar del poema de Watanabe la manera en que emplea este recurso para generar una reflexión metapoética que, desde su vínculo potencial con hechos históricos, aborda las limitaciones de la escritura como régimen estético y también como sistema de conocimiento y, por ende, de comunicación. En torno al río de sangre, dice el hablante: “pero la sangre no me es creída. // Los poetas hablan en lengua figurada, dicen” (217). Esa lengua figurada, abstrusa o poco transparente, que cuestiona el poeta, sostiene su crítica y hasta su rechazo, en la medida en que esa lengua figurada esconde o tergiversa los hechos y, en última instancia, no da cuenta de la realidad, sino que la opaca o desfigura. Por eso la sangre, encarnación de la violencia, es puesta en duda por el propio hablante del poema que tiene conciencia de la ficción que supone todo acto de habla y, más aún, cuando se trata de uno de carácter subjetivo como es el del verso.

El escritor intenta reescribir el trazo del pintor para volver a ver (decir) una realidad otra. Su anhelo, según apunta esta posibilidad de interpretación, es poder generar sentidos nuevos para una realidad ominosa de la que no se puede o debe decir nada. Por eso, en su porfía, pregunta implícitamente a toda la audiencia implicada en el acto de ver (decir) a la mujer gritando: “Oyen el grito de la mujer / que contemplaba el río desde la baranda / pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique / y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?” (217). La voz poética imagina a la mujer que grita desde la baranda del río, “pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique” (217), como una operación de puesta en abismo donde la imagen primera (la de la mujer en el puente) se refleja en otras anteriores,

más remotas, que llegan hasta la tradición del mundo antiguo para confirmar que el río, la vida y la muerte, forman parte de una gran y única serie de la experiencia humana. En el poema de Watanabe, este río de sangre, si bien por otros motivos, sigue formando parte de una experiencia política y estética del dolor universal: la guerra, y nada garantiza que esta no sea o conduzca al destino natural de todos los hombres.

En esta dirección, se sugiere que la destrucción es necesaria para el cambio y la transformación. El río metaforiza el permanente fluir del ser humano, que requiere de la crisis y el conflicto para el equilibrio de fuerzas como lo advierten, en su evocación poética, los nombres de Heráclito y Manrique. La mujer abstracta o genérica del poema, que piensa en las alegorías antiguas, es, a su vez, alegorizada por el poeta que piensa, igualmente, en el presente de la enunciación en las alegorías de la guerra (Chueca), como una espiral o ritual de iniciación/formación poética y vital. El efecto de simultaneidad que produce la imagen superpuesta de la mujer que piensa en el río en tanto cambio, ritmo, tiempo y transformación, y la mujer que “de pronto vio la sangre al natural fluyendo” (217), insinúa que, tal vez, esa mujer que vio el poeta en el cuadro de Munch —nótese que la del pintor se caracteriza por ser una figura andrógina—, es y no es la mujer que está ahí, en palabras, expuesta a la mirada del escritor y de todos los transeúntes cotidianos, que pueden ver las marcas de una nación amedrentada por los dispositivos de la violencia. Y, tal como le sucede a aquella, quedar pasmados ante la infamia.

“EL GRITO”, RAÚL BUENO

De Lección de anatomía (2023, inédito)⁸

Para encarar su inmemorial futuro
la mujer de Chachapoyas se recostó levemente
sobre sus propios puños contraídos

⁸ Raúl Bueno (Arequipa, 1944). Poeta y crítico peruano de la Generación del 68. Entre sus poemarios se encuentran *Viaje de Argos y otros poemas* (1964), *De la voz y el estío* (1966) y *Lengua de vigía & Memorando europeo* (1986).

o recostada fue por los suyos sobre
sus diligentes muslos y rodillas.

Abrió los ojos tanto como pudo
el hombre –o la mujer– de Chachapoyas
pero se los desvaneció una soledad de siglos.
Tal vez quiso decir algo
y se quedó para siempre con ese grito hueco.

Hasta que un día abren su vieja crisálida de trapos
y exponen lo que quiso gritar
en el museo del hombre, en Trocadero.

El joven poeta la ve con cercanía: es peruano como ella
aunque de tribus más al Sur
y está lejos también, casi perdido
–tal es el grito que quisiera heredar
a la inclemente oscuridad, o al fuego–.

Los visitantes pasan como láminas a color.
La señalan turistas que luego la rehúyen
¡la momia!
Las buenas señoras retiran a sus niños
que no despegan la mirada de esas cuencas sin ojos
de ese grito sin aire
mientras sigue su curso el tiovivo de las horas
de nueve a diecisiete.

Pasaron Edvard Munch y Paul Gauguin
conversando amigables: ¡Mira, es de la patria de tu abuela!
Es cierto. ¿Qué hace aquí?
Es un signo, una provocación, una llamada:
Habría que pintarla.

El poema de Raúl Bueno, en contraposición con los anteriores, plantea una relación más compleja y, al mismo tiempo, más conjetural con la pintura de Munch. El hablante lírico presta oído a los paseantes que visitan el Museo del Hombre de París, y que ven sin mayor detenimiento a la momia de Chachapoyas, desenterrada en 1877 de un sarcófago

antropomorfo por el horticultor Pierre Vidal-Senèze en la provincia amazónica de Luya (Ziemendorff).

El poema tiene cuatro momentos. Primero, la descripción física de la momia y cómo es observada por el hablante, tratando de interpretar sus gestos o por qué la ve con la expresión de espanto o terror: “Para encarar su inmemorial futuro / la mujer de Chachapoyas se recostó levemente sobre sus propios puños contraídos / o recostada fue por los suyos sobre / sus diligentes muslos y rodillas. / Abrió los ojos tanto como pudo / el hombre –o la mujer– de Chachapoyas / pero se los desvaneció una soledad de siglos”⁹. Para el poeta, que funge de crítico de arte, la figura andrógina de la momia quiso decir algo, pero el sonido no llegó a emitirse hacia el exterior, en circunstancias en que el texto visual carece de disposición sonora¹⁰; intento fallido del que se tiene, en presente, la expresión de un grito sin aire.

El segundo momento del poema se detiene en el día del hallazgo, cuando la momia es desterrada de su sarcófago sagrado y expuesta en un museo para curiosidad y morbo de los visitantes: “Hasta que un día abren su vieja crisálida de trapos / y exponen lo que quiso gritar en el museo del hombre, en Trocadero”. Inmediatamente, en el tercer momento, se expresa la correspondencia entre la voz enunciativa, distanciada del yo lírico de la primera persona singular, y el poeta que también se encuentra paseando por el museo de Trocadero, y es interpelado por la visión de la momia, que parece llamarlo personalmente. En un gesto de desdoblamiento, comenta: “El joven poeta la ve con cercanía: es peruano como ella / aunque de tribus más al Sur / y está lejos también, casi perdido / –tal es el grito que quisiera heredar / a la inclemente oscuridad, o al fuego–”. El poeta, lejos y perdido de su tierra y sus orígenes, se reconoce, al mirarla, en su identidad nacional: como ella, es también peruano, y como ella también está lejos de su tierra natal, “casi perdido”. A partir de este reconocimiento o identificación con la figura momificada sufre

⁹ No se consigna número de página al citar el poema de Raúl Bueno, pues está inédito a la fecha de esta publicación y me ha sido enviado por el autor, tras una conversación por ese medio correo electrónico en mayo de 2023.

¹⁰ Con referencia al fracaso de lo sonoro en el arte pictórico, véase Jameson 1995.

una especie de iluminación profana que lo lleva a confesar que, por ese estado de situación física, emocional, síquica, de lejanía y extravío, “tal es el grito que quisiera heredar / a la inclemente oscuridad, o al fuego”. Al contrario de los turistas que la observan como una curiosidad o excentricidad, apelando a mitos urbanos y a la cultura televisiva de las películas de terror, el poeta se compadece de la orfandad de la momia, tan sola y extraviada como él.

El cuarto y último momento del texto sitúa el diálogo de los pintores Gauguin y Munch en el mismo museo, antes de que la pintura existiera como tal: “Pasaron Edward Munch y Paul Gauguin / conversando amigables: / ¡Mira, es de la patria de tu madre! Es cierto, ¿qué hace aquí? / Es un signo, una provocación, una llamada: / Habría que pintarla”. En estas líneas, el poeta vuelve a incidir en una presunción estético-poética acerca del origen de la pintura¹¹. Valga decir de qué manera, identificándose con la pieza de museo en tanto que intérprete o crítico de arte, es capaz de ofrecer una lectura e interpretación situada conforme su propia experiencia y estado anímico respecto de la visión que ha tenido de la momia. Desde la actitud referencial, distanciada del objeto, el hablante lee en el encuentro casual o fortuito con la pieza de museo, un signo, una provocación, una llamada; y esto le sucede, dentro del poema, al pintor que ve la figura como fuera de él al poeta que escribe sobre ella. Estamos en presencia de una puesta en abismo, ya que en el fondo el poeta habla de sí mismo aparentando hablar de otro; como el pintor, acude a ese llamado de las señales que se encuentra espontáneamente y que le indican el camino de la creación. Este grito, por ende, puede ser entendido como un arte poética que aproxima el recurso de la écfrasis a una reflexión metaliteraria en torno al hecho estético: cómo o por qué motivos procede el artista antes de ejecutar su obra; o, dicho de otro modo, de qué manera el pintor/poeta se siente atraído e interpelado por los signos que halla, sin buscarlos, en el paisaje (realista o surrealista) que demarca su campo de visión y audición. En este caso, los ojos del

¹¹ Ziemendorff explica las influencias de Gauguin en la obra de Munch, principalmente en la composición de *El grito*, y cómo la Momia de Chachapoyas influyó, a su vez, en la estética de ambos artistas.

escritor fijan su mirada sobre los gestos y anatomía de la momia, y de esa visión extrae la potencia de un grito que no es silencio, sino elocución de la más honda precariedad y fragilidad humanas.

A modo de síntesis baste mencionar que, como recurso interartístico, la écfrasis se abre a posibilidades de sentido alegóricas que vinculan un referente pictórico con acontecimientos histórico-culturales del presente; posibilidades que advierten, con matices y escarceos varios, sobre las dinámicas vinculantes no solo entre palabra e imagen, pintura y poesía, sino también entre literatura, historia y memoria. A partir de estos cinco poemas, es posible reparar que el ejercicio relacional de los lenguajes plástico y poético promueve el desarrollo de lecturas otras de los textos visuales, movilizando la interpretación autónoma de los poemas respecto de las imágenes que operan como fuente o modelo para la escritura y reescritura poéticas. Tratándose de lecturas que, junto con enriquecer los sentidos de base de aquellas, amplían los acercamientos críticos de la palabra a la cultura visual, de acuerdo con los diferentes modos en que actúa la mirada en el acto desfasado de ver/decir la imagen, y en la propia consideración metapoética, ética o política, que emerge de ese desfase.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRETO, ÍGOR. *El muro de Mandelshtam*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2016.
- BUENO, RAÚL. *Lección de anatomía*. 2023. Poemario inédito.
- CHUECA, LUIS. *Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- ROCA, JUAN MANUEL. *La farmacia del ángel*. Bogotá: Presencia, 1995.
- MONTALBETTI, MARIO. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: FCE, 2018.
- JAMESON, FREDRIC. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.
- JEFTANOVIC, ANDREA. “El ojo de Watanabe”. *Casa de las Américas* 263 (2011): 65-75. Entrevista.
- WATANABE, JOSÉ. “El grito (Edvard Munch)”. *Lienzo* 9 (1989): 217.
- ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL. *Un árbol cruza la ciudad*. Lima: Máquina Purísima, 2019.
- ZIEMENDORFF, STEFAN. “Edvard Munch y la Momia de un sarcófago de la cultura Chachapoyas”. *Cátedra Villarreal* 2 (2015): 197-212.

