

“Malévich” de Jacques Dupin: Las relaciones poético-pictóricas de un estudio de poesía abstracta

DIEGO IBÁÑEZ PÉREZ

IPD.AIC@GMAIL.COM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen

El poema “Malévich” de Jacques Dupin pone de manifiesto la problemática de la representación en el lenguaje poético. Dicho poema crea lazos intertextuales con la pintura abstracta del artista ruso Kazimir Malévich. Esta investigación pretende indagar cómo el texto de Dupin se vale de algunos recursos de la pintura suprematista para cuestionarse acerca de la representación mediante el lenguaje poético.

Palabras clave

Poesía, pintura, literatura comparada, écfrasis, intertextualidad.

Conforme maduraba su obra, la poesía de Jacques Dupin se desprendía cada vez más de los paisajes anclados en el aquí y en el ahora que interesaban a sus coetáneos como Yves Bonnefoy o Philippe Jaccottet; la búsqueda poética del francés fue adentrándose cada vez más en reflexiones acerca del propio quehacer poético. Éstas se nutrieron muchas veces del diálogo interdisciplinario que Dupin estableció gracias a su labor de crítico de arte. Para el año de 1975, publicaría su poemario *Afuera (Dehors)*, el cual culmina con el texto intitulado “Malévich” (“Malévitch”), como el célebre pintor ruso de las primeras décadas del siglo XX, uno de los iniciadores del arte abstracto. Este poema que ocupa casi ocho páginas oscila, sin caer precisamente en una u otra categoría, entre el homenaje, la crítica de arte, la écfrasis y la reapropiación de una estética. Mediante versos fragmentados con diagonales y espacios en blanco, el texto desarticula la linealidad de la sintaxis y de la semántica. De manera similar, cuestiona la relación de la pintura, y quizá de la propia poesía, con la realidad y su necesidad de representarla.

Esta breve investigación pretende indagar acerca de la manera en la que un poema ecfrástico de la pintura suprematista conduce a una resignificación de los postulados de este tipo de pintura, dando pie a una poética de lo abstracto en Dupin; escritura abstracta que se propone, pero que no necesariamente se logra. Con este fin, se comentarán, en una primera instancia, algunos de los puntos clave de la pintura suprematista de Kazimir Malévich. Enseguida se analizarán algunas características visuales y lingüísticas del poema de Jacques Dupin, en particular el uso de las diagonales y de las palabras alrededor de ellas. Por último, se discutirá acerca de las posibles relaciones textuales que se forman entre el texto pictórico y el poético.

La estética suprematista, propuesta por el ruso Kazimir Malévich, tiene sus orígenes en las primeras décadas del siglo XX. Este tipo de pintura, radicalización del arte abstracto, se oponía a la representación de objetos provenientes de la realidad: “Sólo hay creación allí donde en los cuadros aparece la forma que no toma nada de lo que fue creado por la naturaleza, sino que resulta de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza” (Malévich 35). En este sentido, para el suprematista, la creación se encuentra, no en intentar representar objetos de la naturaleza, sino en plasmar un lenguaje meramente pictórico; un lenguaje reducido a elementos muy básicos: líneas rectas, algunas figuras geométricas (principalmente rectángulos y cuadrados) y una paleta de colores limitada prácticamente a los primarios (en particular blanco, negro y rojo).

De esta manera, el suprematismo constituyó una fuerte escisión con la tradición artística y se convirtió en una de las primeras vanguardias del siglo XX. Esta voluntad de ruptura, acorde al espíritu revolucionario de la época, fue otra de las características que definieron la propuesta estética de Malévich. A diferencia de otras corrientes de las que el suprematismo ruso se nutre, como el cubismo o el futurismo, ésta fue una de las pioneras en intentar deslindarse del arte figurativo, dando origen a uno de los primeros intentos de arte abstracto. “Los objetos, las cosas del mundo real han desaparecido como el humo por una nueva cultura del arte” (Malévich 41). De este modo, se percibe en la propuesta suprematista una inquietud por el propio lenguaje pictórico, más que una preocupación por establecer algún tipo de lazo con la realidad, ya sea para influir en ella o para usarla como punto de partida para la creación artística. Es decir que este movimiento pictórico pretendía eliminar de su creación todo tipo de mimesis, todo tipo de representación.

No obstante, Roland Barthes menciona en la “Lección Inaugural” que “la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo” (128). Entonces, vale la pena preguntarse si la pintura tiene la posibilidad de escapar de lo real y de su representación. La respuesta que da Dupin a esta interrogante parece ser negativa:

salva de trazos / las representaciones a pesar
de ellas mismas /
y la figura / de la representación misma

Este par de versos¹ (Dupin 350) parece indicar que, a pesar de los intentos por escapar de la representatividad, incluso un lenguaje como el pictórico, que no remite necesariamente a un referente, mantiene cierto grado de representación de lo real. Es decir, que la búsqueda de Malévich de un lenguaje meramente pictórico, deslindado por completo de su relación con lo real y con la naturaleza, no se concretaría del todo. Después de este breve comentario acerca de los planteamientos generales del pintor ruso, pasemos al análisis del texto del poeta francés.

Al confrontarse con el poema del francés, lo primero que salta a la vista es el uso repetido de diagonales que interrumpen la fluidez lineal de los versos (Dupin 349):

Fatal / como en un arrastre puro violento /
Primer rostro diagona²

La interpretación conferida al empleo de estos signos tipográficos resulta un punto de partida ineludible para la lectura del poema. Por esta razón, el crítico Dominique Viart propone el siguiente análisis: “Sabemos en efecto que el uso de estas diagonales de puntuación corta en un texto en prosa los versos citados. Ahora bien, escribir directamente con estas diagonales,

es sugerir que el texto es la cita de otro texto *diferentemente dispuesto*.”³ (188). De este modo, Viart insinúa que el poema cita un texto con una disposición y un medio distintos, probablemente un texto pictórico. Si bien la posibilidad de una relación intertextual mediante la cita no se opone al poema, considerar el uso de las diagonales únicamente como el recurso mediante el cual se pone de manifiesto el lazo intertextual resulta muy probablemente insuficiente.

Ahora bien, ¿cuáles son otras posibles interpretaciones de estos signos de puntuación que constelan el poema de Dupin? En primer lugar, existe una alusión visual. Como ya se mencionó, la obra de Malévich recurre constantemente al uso de figuras geométricas que se acomodan en los lienzos con distintas inclinaciones; en varios de los cuadros de Malévich es posible observar delgados rectángulos que forman parte de la composición y se asemejan a las diagonales tipográficas⁴. Así, un lector atento identificará en el poema de Dupin una referencia visual a la obra pictórica del líder del suprematismo ruso y, por ende, podrá establecer una virtual correspondencia entre ambas propuestas estéticas. Aunque la interpretación anterior enriquece la lectura del texto, tampoco agota otras potenciales lecturas.

Por ejemplo, también, vale la pena considerar el uso de las diagonales como un indicador de cesuras rítmicas. Las separaciones entre una y otra palabra obligan al lector a pausar, a interrumpir su lectura, produciendo una ruptura, no solamente a nivel visual, sino también a nivel sonoro. De nuevo, un lector consciente de la voluntad de ruptura en la obra de Malévich, podrá establecer el paralelo entre la obra de este pintor y el texto del poeta y crítico de arte francés. El aislamiento de figuras geométricas y colores primarios, que en la obra del ruso se plantea como una búsqueda de la especificidad del signo pictórico, en el poema

1. Las traducciones son mías, los versos en francés serán colocados a pie de página :
salve de traits / les représentations malgré elles /
et la figure / de la représentation même

2. Fatal / comme en un glissement pur violent /
premier visage diagonale

3. On sait en effet que l’emploi de ces barres de ponctuation découpe dans un texte en prose les vers cités. Or écrire directement avec ces barres, c’est suggérer que le texte est la citation d’un autre texte *diffréremment disposé* (Viart 188).

4. Véanse, por ejemplo, los cuadros *Supremus No. 50*, *Supremus No. 55* o *Supremus No. 58*.

se podría traducir al aislamiento rítmico y visual de las palabras, búsquedas propias del lenguaje poético. Finalmente, resulta pertinente añadir a esta serie de escisiones la fragmentación que ocurre a nivel semántico:

un intervalo de bloques desunidos /
 emparejados / los ojos abiertos / por su
 balística
 inocente⁵

En estos versos (Dupin 351), el lector se percata de cómo las diagonales adquieren un valor contradictorio, que pone en crisis el significado de los dos participios que acompañan al sustantivo “*blocs*”. Por un lado, los adjetivos se encuentran separados (“disjoints”), al igual que varias palabras en el poema se separan de otras con las que tienen una relación semántica o gramatical, debido a las diagonales. Sin embargo, éstas provocan, a la vez, que las palabras separadas estén emparejadas (“appareillés”) al yuxtaponerse unas con otras. En consecuencia, ambos adjetivos operan de manera paradójica, pues se encuentran separados y emparejados a la vez, desestabilizando su valor semántico gracias a la diagonal que los divide y relaciona. Se podría decir que las diagonales crean bloques (“*blocs*”) sintácticos cuyos componentes se encuentran enlazados y divididos simultáneamente. Por lo tanto, estos signos tipográficos son un elemento que separa al generar tensiones que disocian, al verso escrito en una línea de su lectura corrida, o a una palabra de su significado.

Tras haber analizado este elemento que traza algunas de las posibilidades de relación entre el texto de Dupin y la obra del suprematista ruso, ahora es preciso ampliar el análisis sobre las relaciones intertextuales que existen entre ambas creaciones. En primer lugar, podemos observar una inquietud formal en ambos textos, ya que cada

uno busca potenciar las cualidades del lenguaje que le es propio. Al comparar literatura y pintura, Wendy Steiner propone: “La verdadera⁶ manera de representar la realidad es no representarla en lo absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas.” (48). En este sentido, tanto el poema como la obra pictórica buscan aprovechar al máximo las características propias del lenguaje de cada disciplina. Por una parte, la pintura de Malévich pretende valerse de elementos meramente pictóricos, dejando de lado la representación de objetos de la naturaleza y recurriendo a las figuras geométricas y a los colores primarios. Por otro lado, el poema de Dupin explota recursos tipográficos, gramaticales y rítmicos propios de la poesía. Sin embargo, parecería paradójico que para reflexionar acerca de la propia poesía o proponer una poética de lo abstracto, Dupin se vea en la necesidad de representar un objeto pictórico. En ese sentido, cabe preguntarse, en primer lugar, si la poesía de Dupin tiene algo de abstracto y, por lo tanto, si tiene al centro de la reflexión el quehacer poético.

Con la finalidad de comprender cómo el poema de Dupin también tiene por objeto la propia poesía, vale la pena desplazar una noción proveniente de la narratología: “aquel personaje que caracteriza a otro se caracteriza más a sí mismo que al personaje sobre el que se pronuncia” (Pimentel 28). Si extrapolamos esta idea al poema de Dupin, podríamos decir que la voz poética revela más de su propia estética que lo que nos dice del pintor ruso. Esto se evidencia gracias al empleo de un campo semántico relativo a la escritura: escritura (“*écriture*”) (Dupin 351), relatos (“*écits*”) (Dupin 351), escritor (“*scripteur*”) (Dupin 352)... Así, el poema del también crítico de arte da cuenta de una reflexión

5. un intervalle de blocs disjoints /
 appareillés / les yeux ouverts / par sa balistique
 innocente

6. Estoy en desacuerdo con el empleo de un calificativo tan absoluto como verdadera, pero me parece que esta manera es, cuando menos, una posibilidad.

metapoética que se demuestra con mayor claridad en los siguientes versos (Dupin 351):

Su autoridad replegada / vacante / de un giro
absoluto la escritura se despoja
de todos los oripeles vividos⁷

Resulta evidente que en estas líneas se propone una escritura vacante, libre de ornamentos (*oripeaux*) que, al igual que la pintura de Malévich, se valdría únicamente de los recursos más elementales de la lengua. De esta manera, el lenguaje poético de Dupin se vuelca sobre sí mismo y se acerca a una propuesta estética de lo abstracto.

Entonces, el poema de Dupin, aunque es hasta cierto punto efrástico y, por lo tanto, figurativo, se aproxima hacia la creación de una poesía abstracta. El poema muestra que hay detrás de su creación una alta conciencia del lenguaje que emplea y de sus limitaciones, tanto para reproducir fielmente, como para no representar o deslindarse de lo real. “En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la éfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor —o más bien del texto escrito sobre el texto visual.” (Riffaterre 174). Gracias a la concepción de Riffaterre, es factible comprender la éfrasis como un recurso mediante el cual es posible crear las porciones de realidad mencionadas por Wendy Steiner. Solamente mediante la alianza de ambas ideas, se puede desentrañar la compleja relación que existe entre los versos del poeta francés y la obra pictórica de Malévich; no se trata de una simple éfrasis que describe un objeto artístico, sino que se trata de una reflexión y puesta en práctica de una escritura poética que tiende hacia lo abstracto y que emplea la pintura de Malévich como un medio para dar cuenta de esta propuesta estética. Tampoco hay que olvidar

que finalmente se trata de un poema cuyo título proviene de un referente concreto de la realidad, por lo que la poesía abstracta no se concretiza del todo: “las representaciones a pesar de ellas mismas” (Dupin 351). Por ello es que, retomando el término **estudio**, empleado en pintura u otras artes plásticas para designar un boceto o trabajo preparatorio, podemos hablar del poema de Dupin como un estudio de poesía abstracta.

En conclusión, aunque se propone una poética de lo abstracto no se logra del todo. La poesía de Dupin, consciente de la necesidad de la literatura de representar algo emplea la éfrasis para poner de manifiesto la imposibilidad de la poesía de ser meramente abstracta y de cortar todos los lazos con la realidad. No obstante, el texto de Dupin consigue acercarse a lo abstracto al construir un texto metaliterario, que pretende volcarse sobre sí mismo y sobre las preocupaciones propias del lenguaje poético. El empleo de recursos tipográficos, semánticos y rítmicos pone de manifiesto esta búsqueda de un lenguaje, pretendidamente autosuficiente, abstraído de la realidad; no obstante, lo figurativo persiste. Resulta de sumo interés cómo la éfrasis en el poema consigue que la pintura quede, si no en un segundo plano, cuando menos en un plano alterno, consiguiendo que conviva con la reflexión poética que ocurre en estos versos sumamente ambivalentes, donde los recursos tipográficos potencian y desarticulan las lecturas del texto.

7. son autorité repleyée / vacante / d'un rebours
absolu l'écriture se dépouille
de tous les oripeaux vécus

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. “Lección inaugural”. *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Trad. Óscar Terán. México: Siglo XXI, 1993. 111-150. Impreso.

DUPIN, Jacques. “Malévitch”. *Le corps clairvoyant*. Paris: Gallimard, 2013. 347-356. Impreso.

MALÉVICH, Kasimir. *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Trad. Lya de Cardoza. México: Grijalbo, 1975. Impreso.

PIMENTEL, Luz Aurora. “Sobre el relato. Algunas consideraciones.” *Antología de textos literarios en francés*. Ed. Emilia Rébora Togno. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 15-35. Impreso.

RIFFATERRE, Michael. “La ilusión de écfrasis”. Trad. Carles Besa. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 161-183. Impreso.

STEINER, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”. Trad. Ana Romero. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000. 25-49. Impreso.

VIART, Dominique. *L'écriture seconde*. Paris: Éditions Galilée, 1982. Impreso.