

FRUTOS ETERNOS DEL PINCEL Y EL OJO

EN EL LIBRO *REFLEJOS*, DE 1926, EL ENTONCES MUY JOVEN POETA capitalino Xavier Villaurrutia (1903-1950) publicó un poema dedicado a su amigo tabasqueño Carlos Pellicer (1897-1977), titulado “Cézanne”:

Deshace julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel.

5

Junto a las naranjas de abiertos poros
las manzanas se pintan demasiado,
y a los duraznos, por su piel de quince años,
dan deseos de acariciarlos.
Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

10

¡Calor! Sin embargo, da pena
beberse la “naturaleza muerta”
que han dejado dentro del vaso.

15

Quince versos, como se ve, conforman el poema; un poema anterior de *Reflejos*, titulado “Interior”, prefigura o prepara este “Cézanne”. De entre ellos pueden entresacarse algunos al mismo tiempo clásicos y muy libres. Llama la atención, por ejemplo, la “anomalía” acentual de los dos primeros versos: endecasílabos con un acento en la séptima sílaba, no en la sexta sílaba “canónica”; anomalía aparente, sin embargo, que se explica cuando recuerda uno que el dechado italianizante clásico de nuestras letras, el mismísimo ilustre toledano Garcilaso de la Vega –autoridad práctica, no teórica, en estos asuntos–, incurrió en ese mismo acento en el que el pie poético se invierte: “Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?”, por ejemplo, verso 128 de su *Égloga primera*.¹

El acento en la sexta sílaba es o se ha vuelto “canónico” por la sencilla y no muy interesante razón de que aparece en la mayor parte de los poemas endecasílabos *modernos*, lo cual les da a éstos una cierta monotonía o monorritmia, si así puede decirse. Pero esa inversión del pie y el consiguiente desplazamiento del énfasis del primer hemistiquio al segundo, le proporciona

al poema –y a algunos de sus versos– una peculiar andadura rítmica, por lo menos en las zonas en las que aparecen esos módulos clásicos, heptasílabos o endecasílabos.

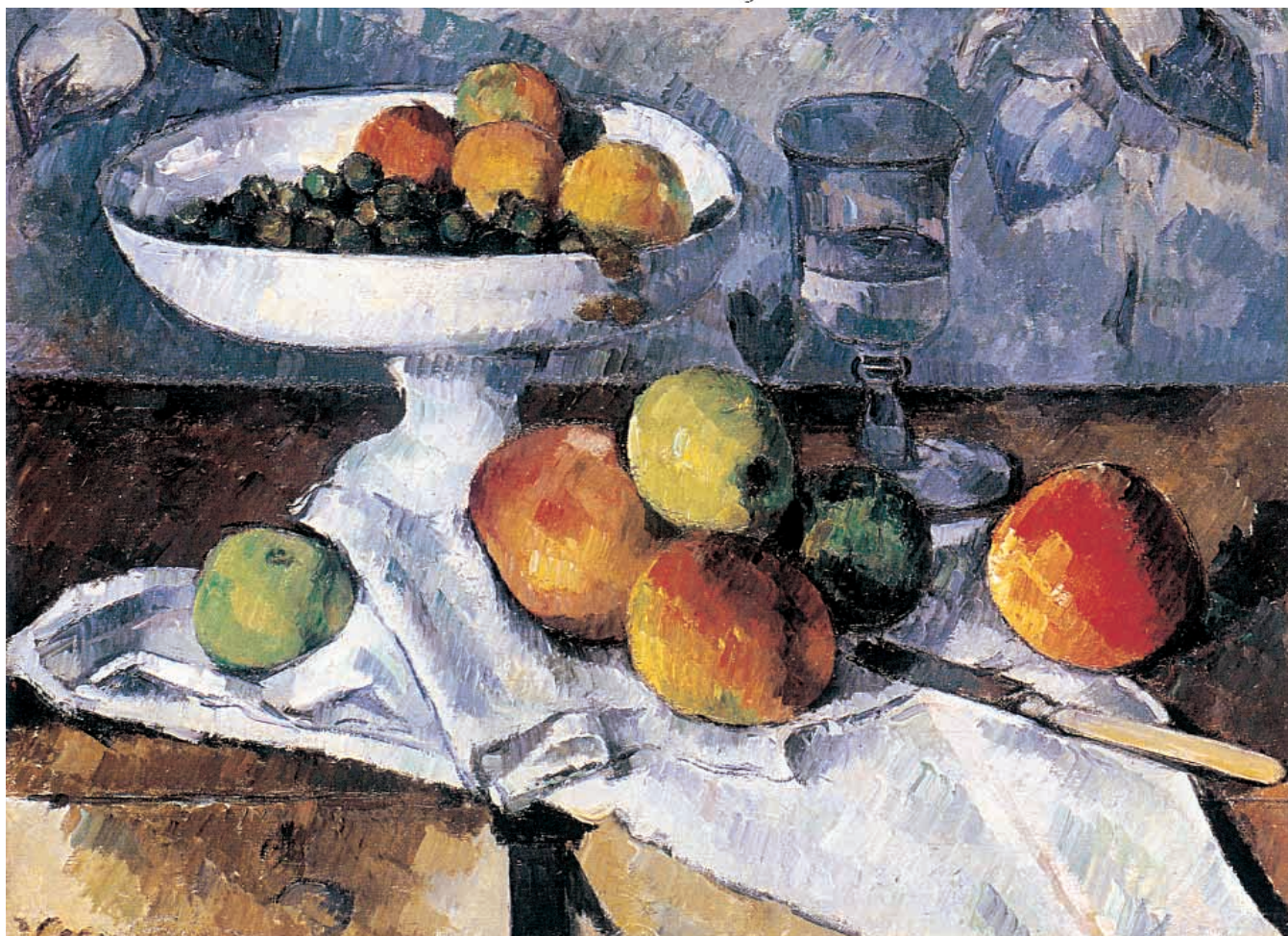
Villaurrutia no podía ignorar estos temas –de práctica poética, digamos; o de versatilidad prosódica–, que formaban parte del ambiente intelectual de la época: la década de los años veinte en cuya mitad se escribió *Reflejos*. Su amigo Pellicer y los otros futuros Contemporáneos sabían lo suyo de preceptiva, o por lo menos –ese “menos” es en realidad un “más”– habían leído con suprema atención y admiración a los clásicos españoles del Siglo de Oro. Son prueba de ello la quevediana sonetística de Salvador Novo y la silva moderna de José Gorostiza, *Muerte sin fin* (1939).

Si observamos de cerca el primer verso del poema villaurrutiano, advertimos que los acentos caen en vocales diferentes: *u*, *o*, *a*, con un acento secundario en la *a* de “deshace”, que resuena en la *a* de “cristales”, palabra final, y cuyo eco se prolonga en las *aes* del segundo verso (“ventanas”, “agua”, “aire”). El hecho de deshacerse en vapor los cristales queda registrado con exactitud, así, en la textura sonora del principio del poema: en el primer verso hay variedad, la de los cristales; mientras que en el segundo, el predominio de las *aes* y sus correspondientes acentos corresponde al vapor único en el que se han convertido aquéllos. El primer verso, por lo demás, es una buena ilustración de lo que Alfonso Méndez Plancarte llamaba “heterotonía” en su ensayo sobre los artificios poéticos de Salvador Díaz Mirón. El color vocálico del verso –eso, ese “color sonoro”, es la heterotonía, la variedad acentual– resulta evidente en cuanto lo examinamos con un poco de atención.

Los dos primeros versos trazan una escena atmosférica e íntima: las ventanas domésticas hacen un contrapunto con las presencias “elementales”: el agua y el aire. En los versos 3-5 los frutos son mencionados en general: “los frutos toman posturas eternas”, otro endecasílabo con acento en la séptima sílaba. Con esos tres versos puede hacerse una breve estampa, otro poema (*combinatoria villaurrutiana*) a manera de viñeta:

Deshace julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.
Los frutos toman posturas eternas.

¹ Véase “Elogio del endecasílabo”, artículo de Dámaso Alonso incluido en *Ensayos sobre poesía española* (1944).



Paul Cézanne, *Frutero, vaso y manzanas*, 1879-1882.

Los siete versos del la tercera estancia del poema (6-12) precisan y singularizan a los frutos que se han colocado, en su *eternidad* —una eternidad que es presencia, presencia pura—, ante la mirada que los pintará con palabras, en una especie de evocación del pintor cuyo nombre le ha dado su título a la composición.

Son esos frutos los siguientes: naranjas, manzanas, duraznos, perones, peras y nueces: seis frutos en siete versos; el verso extra (el número 9) está dedicado a poner de resalto la sensualidad proverbial de la piel de los jóvenes duraznos, tan incitantes a la vista, el tacto y, en fin, a todos los sentidos, que “dan deseos de acariciarlos”.

Los tres versos finales (13-15) comienzan con una exclamación categórica: “¡Calor!”, evocadora de exclamaciones parecidas en la poesía juvenil de Pellicer; palabra sola de sentido fuerte —más fuerte aún por los signos de exclamación que la enmarcan: *mucho calor*—, gravitación de la temperatura ante la cual el vapor acuoso en que se han convertido los cristales de las ventanas incita a beber esa “naturaleza muerta” depositada en un vaso: el objeto cristalino dentro del que es posible ver, saborear, tocar y gustar (aun cuando sea a distancia) los frutos eternos en su presencia elemental. El oído no está mencionado en el poema, pero ¿no es éste por sí solo un objeto “aural”, un dispositivo de palabras ofrecidas a la escucha virtual?

Los cinco sentidos han sido conjuntados, concertados, en una composición llena de valores sensibles, de orden fonético y plástico. La precisa prosodia de Xavier Villaurrutia se permite incluso juegos curiosos con el sonido, como el de esas “peras pecosas” que deben haberle inspirado una simpatía inmediata a Pellicer, su dedicatario en esa ocasión.

Ut pictura poesis, dice el antiguo adagio horaciano que puede leerse en el *Arte poética* (verso 361): “Un poema es como una pintura”.² De ese precepto surgió la idea de la “poesía ecfrásica”, en la que los valores visuales del texto juegan el papel central: los poemas ecfrásicos son descripciones con palabras de una obra plástica. Puestos a buscar en la historia de la poesía los antecedentes de ese tipo de poesía, habría que remontarse al padre Homero y a su descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*. (Para que la frase de Horacio se convierta en *precepto*, hay que cambiar un poco la formulación: “Un poema *debe ser* como una pintura”, es decir, el poema tiene que trabajar con sus medios, las palabras, con la misma fidelidad que con los suyos trabajan los pintores; pero la cosa con la poesía ecfrásica va por otro lado.)

La poesía ecfrásica es el homenaje de las palabras a las imá-

² Un libro reciente de la clasicista Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla* (El Acanalado, 2002) se ocupa de trazar la historia del tópico. Galí se remonta a los griegos para dibujar las raíces del tema, y lo analiza de Simónides de Ceos a Platón. Es una lectura fascinante.

genes, de la poesía a la pintura, o a los valores plásticos, visuales. En este sentido, el poema “Cézanne” de Villaurrutia es *ecfrásico* en toda forma, con sus peculiaridades: es, al mismo tiempo, un homenaje a un pintor —el impresionista Paul Cézanne (1839-1906)— y un halago a un apasionado de la pintura, el poeta Carlos Pellicer, dedicatario de la composición.

El poema, además, forma parte de una conversación continua y entusiasta entre los dos poetas mexicanos, que podemos conjeturar a partir de sus propios poemas. Una conversación sobre pintura, entre otras cosas. En 1926, cuando se publicó el villaurrutiano *Reflejos*, Pellicer ya tenía en su haber algunos títulos que le habían dado nombre y prestigio: *Colores en el mar* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924), 6, 7 *poemas* (1924). Todavía no cumplía 30 años y ya era un poeta reconocido; Villaurrutia, seis años más joven, no podía menos que admirarlo. Y asombrarse ante ese poeta enérgico, vitalista, afirmativo; asombrarse, quiero decir, por el talante sensual y los ojos abiertos a la maravilla del mundo y frente a las obras de los hombres que con facilidad, gracia y precisión se expresaba en sus poemas, al tiempo que Pellicer se inventaba un personaje que se parecía tanto a él mismo, el tabasqueño formidable.

Si le preguntáramos a los buenos lectores de poesía mexicana sobre los colores que le asignarían a estos dos poetas, creo que a Pellicer le tocarían tonalidades calientes: rojo, amarillo; mientras que a Villaurrutia le corresponderían los fríos y degradados azules y grises que caracterizan tantos de sus poemas más citados. Pero en “Cézanne” no es del todo así, a pesar de que hay aquí, ya —a los 23 años de edad del poeta—, la típica colorística villaurrutiana: el “blanco azul” del mantel (*tornasol*, por añadidura), el “mármol transparente” de los perones.

Los otros colores del poema son los que llevan dentro de sí las menciones de las frutas mismas: el amarillo de las naranjas y de los duraznos, el rojo de las manzanas, el verde de los perones, fruta de nombre mexicano. Esas manzanas que “se pintan demasiado” nos recuerdan, además, la “sandía pintada de prisa” —deca sílabo dactílico, a semejanza de los del himno nacional mexicano, como lo ha hecho ver Gabriel Zaid³—, de Carlos Pellicer.

En su prólogo a las *Obras* de Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero destacó en la generación a la que aquél pertenecía “una incisiva curiosidad por todo lo que se relacionara con la totalidad de las actividades artísticas”. Poesía, pintura, teatro, música, filosofía, ensayo, crítica, periodismo, “todo menos la ciencia —salvo el caso extraño de Jorge Cuesta— atrajo sus mentes ahítas de curiosidad”. El “Juego difícil, de ironía y de inteligencia” en que el propio Villaurrutia cifró la esencia de la poesía (revista *Ulises*, 1927) podía así beneficiarse con un amplio registro de estímulos intelectuales y artísticos. En 1937, en las páginas de la revista *Letras de México*, Rodolfo Usigli señalaba la “condición pictórica” de la poesía villaurrutiana y lo describía como “un dibujador de poemas”.⁴

No es el caso reseñar aquí la trayectoria fecunda de Villau-

rrutia como crítico de pintura, de la cual queda testimonio en varias decenas de páginas de sus obras. Vale la pena, no obstante, destacar su postura ante el tópico clásico *Ut pictura poesis*, del que se desprendió, como hemos visto, la idea renacentista de la poesía ecfrásica:

No hay duda que el primero que comparó la poesía con la pintura era un hombre de muy delicado gusto. Revivir en nuestros días el *ut pictura poesis* de Horacio no revelaría el mismo buen gusto ni la misma agudeza. Aquello que pudo ser posible entonces no lo es ahora. [...] No he pretendido, pues, comparar las dos finas artes ni menos aún aconsejar fundirlas sino únicamente decirlos que se relacionan entre sí y haceros ver que algunas de estas relaciones son invisibles. Sería necio que yo aspirara a haceros ver lo invisible. Al artista le toca hacerlo. La lectura de un poema o la contemplación de un cuadro vivientes os darán, mejor que nada, esa consciencia de lo impensable que el razonamiento no alcanza a producir, mucho menos a entregar. (“Pintura sin mancha”, 1932.)

Para Villaurrutia, Paul Cézanne es el “gran precursor de la pintura actual” por las “aportaciones” que de inmediato enlista:

Su lenguaje concreto, su simplicidad profunda, y el deseo de ordenar la realidad, y de captarla para devolverla estructurada, después de analizarla, recreándola en sus formas esenciales, son sus más claras aportaciones al continente de la pintura moderna... (“Lectura en una exposición”, 1942.)

Más adelante, en ese mismo texto, Villaurrutia precisa:

Unas manzanas eran modelo suficiente para Paul Cézanne. ¿Se conformaba Cézanne con transcribir y copiar este modelo, imparcial, fotográficamente? De ningún modo. Lo que Cézanne perseguía y lograba de tan extraordinario modo era algo más poético por más profundo: expresar la permanencia, la inmutabilidad de su *modelo exterior*. No la impresión fugitiva y momentánea. *Las frutas tomaban, ante Cézanne, posturas eternas*.

La cita concluye casi con las mismas palabras de un verso (el número 4) del poema de *Reflejos*: “los frutos toman posturas eternas”. Las he subrayado para destacar este hecho.

El año mismo de su muerte, 1950, Villaurrutia se despide para siempre de ese tema con otra autocita del mismo poema de 1927 sobre Paul Cézanne (y sobre Carlos Pellicer: *Ut pictura poesis*). En una página titulada “Los deliciosos bodegones mexicanos”, leemos lo siguiente:

En estos deliciosos bodegones, en estas naturalezas muertas en que “los frutos toman posturas eternas, para el ojo y para el pincel”... (“Los deliciosos bodegones mexicanos”, 1950.)

Es posible y legítimo utilizar las palabras del poeta que hemos transcrito para comentar su hermoso poema de *Reflejos*. —

3 Gabriel Zaid, *Tres poetas católicos* [“Siete poemas del paisaje”] (1997).

4 De aquí en adelante, todas las citas provienen de la edición de las *Obras* de Villaurrutia publicadas por el Fondo de Cultura Económica (segunda edición, aumentada; 1966).