

Desde la ventana o naturaleza muerta con personaje

From the window or still life with character

Sergio Cueto
IECH-UNR / CONICET

Resumen: La lectura de un poema de Martín Prieto permitirá interrogarnos acerca de las condiciones de la representación poética, sus relaciones con las artes plásticas, particularmente con las formas del paisaje y la naturaleza muerta, y su irresuelta tensión entre imagen y subjetividad.

Palabras clave: Prieto – Paisaje – Naturaleza muerta – Imagen

Abstract: The reading of a poem by Martín Prieto will allow us to question about the conditions of poetic representation, its relations with the visual arts, particularly with the landscape and still life, and its unresolved tension between image and subjectivity.

Keywords: Prieto – Landscape – Still life – Image

DESDE LA VENTANA

El mundo es esta estación de trenes, casi invisible por la lluvia.
Hay, entre las vías, un resto:
una naranja brillante apoyada contra el riel.
El hombre tiende la mesa
y cree cambiar en algo las cosas.

El poema de Martín Prieto viene a inscribirse en una larga tradición que ha hecho de la ventana y del mirar por la ventana no solo un marco experimental y un principio compositivo sino también un motivo de reflexión. Si Eliot se asoma a la ventana a mirar las húmedas almas de las sirvientas salir a hacer los mandados y Baudelaire prefiere desde la calle atisbar en el crepúsculo o tarde en la noche las ventanas iluminadas para adivinar tras ellas una secreta leyenda o, en fin, Pessoa renuncia a abrir la ventana para evitar la decepción que lo real infaliblemente trae a lo posible, Rilke se queda con el vano y el cristal, con la transitiva intransitividad de la ventana. De un modo u otro, la ventana se expone como una cosa que está en el límite, como una cosa límite, se podría decir. Es la ventana la que distingue y distribuye el adentro y el afuera, y no solo, como se ha señalado, cuando empieza a servir, en el Renacimiento, para mirar hacia afuera sin salir, sino antes, cuando era el afuera el que se manifestaba adentro derramándose en forma de luz o en forma de viento. Adentro y afuera empiezan a existir por ese límite que es la ventana. Pero límite no es solo distinción y separación, es también relación de lo distinto. Abro la ventana y mi mirada sale a la calle, la ciudad llega hasta la mesa. El afuera y el adentro se relacionan, se interpenetran incluso, pero sin confusión, en la ventana, por la ventana. Tal vez esto es lo que quería dar a entender Rilke cuando escribía que la ventana es la medida más propia de nuestra existencia cotidiana. La ventana mide la relación del adentro con el afuera y entonces también el adentro y el afuera a partir de esa relación. Afuera está todo, pero es el todo desde el punto de vista del adentro, limitado por el marco de la ventana. Adentro estoy yo, pero yo no es sino aquel que se asoma a la ventana.

El poema de Prieto dice esto con extrema sencillez. Afuera está el mundo, pero el mundo es esa estación de trenes que el hombre ve por la ventana. Todo está ahí. Se ha dicho que la ventana es una fábrica de

imágenes, que por obra de la ventana comienza la época de la imagen del mundo, lo que quiere decir no tanto que el hombre finalmente puede hacerse una imagen del mundo sino, antes y más fundamentalmente, que el mundo se hace imagen, es decir, que el mundo es lo que vemos cuando miramos por la ventana. A través de la ventana vemos el mundo a la distancia, el mundo adquiere la lejanía que es propia de la imagen. Convirtiéndolo en imagen, la ventana distancia doblemente el mundo. En primer lugar lo distancia en el espacio, haciéndolo inalcanzable ahí, y por tanto deseable (o quizá temible), y en segundo lugar lo distancia en el tiempo, haciéndolo pasado en su mismo presente, y por tanto melancólico, objeto de nostalgia y añoranza. Así imaginado, convertido en imagen, el mundo se convierte en paisaje. No discutiremos ahora si hay o no paisaje urbano, si la locomotora entrando a la estación o la vieja casa junto a las vías pueden ser llamadas paisajes. Paisaje o no, la estación de trenes medio borrada por la lluvia vista a través de la ventana del poema de Prieto es una imagen. Como imagen, la estación está ahí en su lejanía, ella trae la lejanía ahí. Por supuesto, este hecho está subrayado en el poema por la estación misma. ¿Qué es una estación de trenes sino la pura promesa de partir? La ventana abre a lo posible, el mundo es toda posibilidad en la ventana. Una estación de tren es el mundo. Ciertamente, la estación resulta casi invisible en la lluvia, lo posible está casi borrado del paisaje, el punto de fuga ya no parece dirigir la vista hacia el infinito. Sin embargo, la lejanía está ahí, ella está en la lluvia misma, en esa lluvia que hace a la estación inalcanzable en el espacio y casi ya un recuerdo, un pasado en el tiempo. Borrándola, la lluvia hace que la estación sea esa lejanía ahí. La borradura del paisaje es la borradura como paisaje. Pero si la estación de tren es el mundo, hay que decir asimismo que el mundo es esta estación de trenes. Más allá de ella, fuera de ella, es decir, fuera del marco de la ventana, no hay, en efecto, nada. La ventana no solo determina el adentro y el afuera sino también el dentro y fuera de campo en el afuera. Es el principio del paisaje, de cualquier paisaje. Lo ilimitado solo se da en el límite.

Estamos en el primer verso. El paso al segundo comporta un cambio abrupto, inexplicable. Ya no es la estación lo que vemos sino algo en la estación. Las vías. Y en las vías, todavía, una brillante naranja apoyada contra el riel. Mediante un procedimiento que solo puede ser llamado cinematográfico,

lo que se llama *zoom in*, la distancia se acorta repentinamente, y en lugar de la estación, a la que antes casi no veíamos, veíamos más bien su borradura en el gris de la lluvia, vemos ahora, nítida, casi se diría a todo color, una naranja en las vías. A lo lejano sucede lo próximo, al plano general el primer plano, a lo borroso lo nítido, al blanco y negro el color, a la ventana la cámara. Sin embargo, el procedimiento cinematográfico es nada más que un operador, el operador de un cambio de género estrictamente pictórico. Del paisaje se pasa a la naturaleza muerta. Si la estación se fundía con el fondo, si ella era la lejanía misma, la llegada misma de lo posible, la naranja contra el riel (entre paréntesis, habría que notar que el participio “apoyada”, en lugar, por ejemplo, de “tirada”, sugiere una disposición artística, una escenificación espectacular), la naranja, decíamos, es sin horizonte, sin fondo, puro primer plano en medio de nada. La naturaleza muerta presenta cosas que tienen lugar en un lugar absoluto, abstraído de cualquier entorno y que no existe sino para que ellas tengan lugar ahí, solo ellas y nada más. Pero por otra parte, si en su quietud la estación era la lejanía ahí, la promesa de una posibilidad invulnerable, aunque fuera la posibilidad de lo pasado, de manera que el observador estaba ante ella en la ventana como *colui che va col cuore e col corpo dimora*, la naranja en cambio no solo permanece inmóvil sino que inmoviliza la vida, suspende el tiempo de un instante y afirma ese instante como si fuese un siempre, de manera que el espectador, que ya no encuentra adónde ir, ya no puede desleírse en la *Stimmung* del paisaje, se encuentra ante una cosa inmutable, imparable, irrevocable, obligado a quedarse él también con esa eternidad vana, caduca, muerta. Es lo que el poema llama un resto. La naranja es un resto de lo posible, lo que queda del paisaje cuando lo posible está agotado, del mundo cuando el mundo ya no tiene horizonte.

En el primer verso, la ventana abría a un paisaje casi borrado, a la borradura como paisaje —la estación bajo la lluvia—. En los dos siguientes, después del acercamiento, del zoom cinematográfico, la ventana abrió a una naturaleza muerta, a un resto del paisaje o del mundo —la naranja contra el riel—. Pero el poema se reserva todavía otro giro inesperado. Si la vista desde la ventana supone el retraimiento del observador, si lo que está excluido de la vista es el punto de vista que la ordena, en la segunda parte del poema, por un repentino cambio de perspectiva, vemos lo que antes permanecía fuera de

campo, lo que estaba de este lado de la ventana, es precisamente al observador al que vemos. Tras desentenderse de lo que pasa afuera, o porque afuera no pasa nada y esta nada le resulta ya intolerable, el hombre se vuelve hacia el interior, vuelve a los hábitos que lo definen y que son su último refugio; se dedica a poner la mesa. Así el poema vuelve al hombre desde el paisaje y a la acción desde la naturaleza muerta. Más acá, de este lado de la ventana, el hombre hace el mundo, hace un mundo. Sin embargo, dice el poema, este hacer es ilusorio. Al disponer los platos, las copas, el hombre cree que cambia las cosas, que las cambia aunque sea de lugar, y de ese modo cambia algo en el mundo, modifica siquiera modestamente, ínfimamente el mundo. Pero el mundo que está ahí sobre la mesa tiene el mismo estatuto que aquel que se dispone más allá de los vidrios; las copas y los platos sobre el mantel tienen el mismo estatuto que la naranja entre los rieles. Se trata siempre de la misma intangible, impasible naturaleza muerta. El hombre hace, pero el mundo es. Que el hacer intervenga, pueda intervenir en el ser, esta es la ilusión del hombre. En el orden del ser, el hacer del hombre es ilusorio, aparente, irreal, igual que el vuelo de la flecha en el aire o el momento en que Aquiles se adelanta a la tortuga. Se equivocaba también aquel otro hombre, tal vez el mismo, que ante la misma mesa ovalada con los mismos vasos llenos de vino tinto y las mismas palabras intercambiadas por encima de ellos, recurría al expediente de que ese año sin embargo los comensales eran otros y de ese modo creía haber refutado a Parménides. No. Son los comensales los ilusorios, figuras aparentes que repiten gestos olvidados en la misma naturaleza muerta de mesa, mantel, vasos. No hay refugio del ser. Pero el ser no es la plenitud. El ser es la intemperie, el mundo, si se quiere, o lo que queda de él: una naranja contra la vía, una estación vana, una lluvia gris. La cosa de la lírica.

Bibliografía

Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005.

Calabrese, Omar. "Naturaleza muerta". *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994. 17-27.

Gombrich, Ernst Hans. “Tradición y expresión en la ‘naturaleza muerta’ occidental”. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968. 125-142.

Prieto, Martín. *Verde y blanco*. Buenos Aires: Libros de tierra firme, 1988.

Wajcman, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004.