

Lo poético

Josep
SOU

1. INTRODUCCIÓN

Lo poético es un rasgo o concepto, diferencial en esencia, de la poesía, o que concierne a la poesía. Un matiz particular que define la poesía misma y que distingue el arte poético del resto de las artes. Una especie de toque de gracia procurado por la perfecta conjunción de palabras y de formas que alientan detrás de la metáfora precisa. Lo poético se encuentra en el mismo núcleo de la estructura para rozar, en todas las dimensiones, la esfera de la composición literaria que la sostiene. Una especie de *alma mater* que inunda la materia para ganar la posición de privilegio dentro del universo posible de la creatividad artística y literaria.

A veces, lo poético, se encuentra en oposición a lo prosaico, universos distintos que conviven con dificultad, no sólo en el plano de la literatura, también en cualquier circunstancia de la vida cotidiana que emerja las diferentes sensibilidades a la hora de abordar los hechos más sencillos de la convivencia humana¹.

Y podremos convenir en que lo más elevado, o lo sublime por extensión, a que puede hacer referencia, siempre, lo poético, es una cuestión de lenguaje². Del

¹ «Y había cosas poéticas y cosas prosaicas: una rosa sobre un muro viejo, era algo singularmente poético; pero una zanahoria sobre el mismo muro, venía a ser detestablemente prosaica. Una pálida muchacha asomada por la tarde a la ventana, constituía la imagen más poética; pero no lo era, por ejemplo, un hombre con paraguas. Era bello decir: “la vaca de los ojos claros”, pero no lo era decir: “esa vaca tiene las orejas grandes”. Y había también actitudes poéticas y actitudes prosaicas; estar con los ojos torcidos hacia arriba, el cabello arremolinado y la mano sobre el corazón, era extraordinariamente poético; pero no lo era, y sí muy prosaico, estar caído de bruces en una zanja» (Luis Tejada, *Libro de crónicas*, Grupo Editorial Norma, Santafé de Bogotá, 1997).

² «El lenguaje presupone códigos compartidos, entre emisor y receptor, y una gama de resemantizaciones del propio

lenguaje se infieren, tanto formas de decir como de aprehender. El lenguaje universaliza las imágenes posibles y distingue las que anidan en el alma, pura esencia de las cosas, o del universo. Aunque la literatura (la poesía), cruza fronteras, y se universaliza en la contienda de explicarse el mundo y las cosas que acontecen, cada día, emparentándose con las demás artes cuando inauguran la voluntad de razonar sobre la realidad del mundo que nos cobija³. Tal vez sea una cuestión de método, o de adscripción científica, pero lo cierto es que la transversalidad de las artes refiere la misma posibilidad de acceder al conocimiento último de la sensibilidad, hurgando en la misma carne de su materia abstracta.

Existe una voluntad de transferir, seguramente con la intención de maximizar el rendimiento de las utopías, el valor poético de la poesía a todas las artes que participan en el crecimiento de lo humano⁴. Una cuestión, tal vez intrínseca a la literatura lírica, sirve para dar naturaleza de excepcionalidad a todas las artes. Así decimos: lo poético que vive en una pieza música, en el aura poética de una pintura, en el volumen y la atmósfera poética de una escultura, y, en los rasgos poéticos que visten la secuencia de un film. Naturalezas claramente distintas, o no tanto, reclaman el rigor de una autenticidad que, aunque ciertamente lejana en esencia, puede cohabitar sin menoscabo de ninguna de las partes integrantes en el todo. Arte, estructura y forma también, requieren una atención calificativa para demostrar la belleza, tocada siempre por la «varita mágica» de los cuentos de hadas. La transformación en estrella es cuestión de segundos: la contemplación advierte de los encantamientos y de las transformaciones que hacen posible la concordia y la atribución: se trata de lo **poético**.

En nuestro trabajo querríamos apuntar hacia este aspecto fundamental, el de la convergencia en la utilización del concepto poético en las diferentes artes. Un uso frecuente que encontramos incluso en aspectos de la vida cotidiana, y que

lenguaje, motivadas por experiencias internas o usos del mismo, y tiene como fin crear conocimientos o vivencias estéticas(belleza, asombro deleite)» (Silvestre Hernández, «Jaime Sabines: Lo poético de las cosas», http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eIV_num26_27_50_55.pdf [última consulta: 27/08/2013]).

³«Se ha dicho, y es oportuno recordarlo en este caso, que la literatura no es más que lo excesivo, aquello que desborda recurrentemente los límites materiales y conceptuales que querrían acotarla: los límites de las lenguas, las culturas, los pueblos, los territorios, los estados y -sobre todo- los límites de los pensamientos como el de la ciencia o el de la filosofía, que desearían reducirla en el ámbito privilegiado de la inteligibilidad racional. Y sin embargo, y a pesar de esa capacidad inagotable de atravesar todas las fronteras que desearían limitarla, la literatura no deja de ser un decir articulado en un aquí y un ahora: se trata sin duda de un hecho paradójico, pero es precisamente sobre lo paradójico sobre lo que la literatura se construye, para unirlo en el principio mismo donde se sostiene su lenguaje» (Roberto Retamoso, «Ubicuidad y situación de lo poético», <http://www.bibliele.com/CILHT/Hispamer/Roberto/ubicuo.htm> [última consulta: 27/08/2013]).

⁴ Ciro E. Schmidt, «Sentido de lo poético en las memorias de Pablo Neruda». «Lo propio del arte es revelar lo humano, pero de la misma manera que el hombre habla de lo humano en lo real después de haberlo humanizado son su praxis, el arte encuentra lo humano en esta iniciativa humana de transformación de la naturaleza» (Ciro E. Schmidt, «Sentido de lo poético en las memorias de Pablo Neruda», <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/56-57/CiroESchmidtSentidodelopoeticoenlasmemorias.pdf> (última consulta: 27/08/2013)).

tratan de formalizar, con el lenguaje, una muy especial forma del ser de las cosas. Siempre con el ánimo de auparlas a la excelencia, a la cima de la consideración, teniendo en cuenta, por otro lado, el menoscabo que del arte poético se viene haciendo en este mundo que nos afecta. Una especie de paradoja que yuxtapone belleza y dignidad a utilitarismo y conveniencia mediocres. Y para alcanzar este propósito que nos hemos marcado, recurriremos a ejemplos que nos faciliten la labor comunicativa de traslación de lo poético a otros mundos afines: el cine de Luchino Visconti, la música romántica de Robert Schumann, la pintura de Mark Rothko, la escultura de Giambologna, y, finalmente, por aprovechar los contactos existentes entre el cine viscontiano y la imaginería gil-albertiana, establcere-mos alguna referencia con respecto a la poética en la prosa de Juan Gil-Albert.

Tal vez, y para concluir este apartado introductorio de nuestro trabajo, merezca la pena comentar algunas características que ilustran o definen el término poético. Referencias que acompañan, casi siempre con afán aproximativo, la voluntad de concentrar aquello que supone el epíteto poético acompañando a cualquier manifestación artística. En primer término la búsqueda de lo originario, de todo lo que vive en la raíz misma de las cosas, y como exponente de la esencia. También la búsqueda de lo bello establece toda suerte de prioridades a la hora de insinuar alguna cosa como poética. En tercer lugar tal vez lo mítico, y lo primitivo, introduzcan variables a considerar fuera de la anécdota. Seguidamente, lo pasional frente a lo racional, se inmiscuye en el verdadero contenido del valor adjetival de lo poético. Así como la licencia frente a la regla: la libertad creadora, incorpora toda suerte de apuestas que trasladan un nuevo valor al adjetivo. O tal vez sea, finalmente, el gusto exclusivo del arte por el arte quien intervenga en la denominación de algo como bello, como poético, con la estricta voluntad de acercar su valor a la excelencia, que aunque siempre arbitraria, obedece a razón psicológica de quien la confiere.

2. LOS EJEMPLOS

2.1. EL CINE DE LUCHINO VISCONTI

No será en este trabajo el espacio, ni el momento, de establecer una consideración pormenorizada del cine de L. Visconti, puesto que no se trata de llevar a cabo una exégesis de su labor como cineasta. Tan solo necesitamos argumentar acerca del delicado resultado de su creación, del aura que se desprende de su obra *Muerte en Venecia*, para que merezca la consideración de obra, aunque cinematográfica, eminentemente poética.

Seguramente nadie como Platón, en su Fedro, explica lo que significa el amor a la perfección, a la belleza inalcanzable, y en esta película, consecuencia de la

novela homónima del escritor Thomas Mann⁵, se manifiestan del mismo modo, y con generosidad, a través de la actitud enamorada de Gustav Aschenbach del joven Tadzio.

Pero no solo la actitud enamorada del protagonista interviene de forma decisiva en la consideración poética de esta obra singular. También Venecia, su magnetismo y belleza artística barroca por excelencia, teje la red precisa del reconocimiento de esta obra como poética. En este caso concreto que nos ocupa, lo bello, lo sutil, la armonía de movimientos de la cámara, que se queda prendida, todo hay que decirlo, del joven Tadzio, desde el primer instante en que aparece en escena, contribuyen a definir como poética esta cinta. Los ropajes, la ambientación, los largos silencios, la música de Gustav Mahler, el romanticismo melancólico, los planos largos que soportan el movimiento en la mirada del espectador, etc., constituyen suficientes resortes argumentales para definir la película, la obra de Visconti, como ciertamente poética. O transitada por el halo de la belleza, toda vez que recurre a su esencia poética. Y el silencio de Tadzio, nada más la mirada habla por él, incrementa la razón poética del personaje, puesto que el mutismo confiere ese valor de deseo inalcanzable que perdería toda fascinación si entrase con pie firme en el territorio de lo humano. El silencio de Tadzio duele, pero enamora. Lo sitúa un escalón por encima del amador, y por tanto el deseo inalcanzable contribuye a la elevación del personaje a mito.

Ahora bien, la belleza como concepto ha tenido una clara evolución a través de los tiempos. No siempre, ni del mismo modo, lo bello ha significado lo mismo, ni siquiera la apreciación objetiva, si es que existe como tal la posibilidad, guarda reciprocidad con las maneras de interrogarse acerca de lo hermoso, y de los alcances posibles. Por tanto la manera de mirar, de mirarse los personajes a través del objetivo de la cámara, y la naturaleza de su devolución a través de la pantalla hacia los receptores, repercute de forma directa en la poeticidad del encuentro⁶. Tal vez lo bello sea la consideración primera de lo poético. Alcanzar un alto grado de consideración en el uso terminológico.

⁵ Thomas Mann, *Muerte en Venecia*, Editorial Pocket Edhasa, «LUGAR DE EDICIÓN», 21986.

⁶ Daniel Gerber, «La belleza como límite», disponible en: [¿PÁGINA WEB O REVISTA?]. En este artículo, su autor nos refiere que la belleza es alguno completamente subjetivo y arbitrario, y que su definición, u observación se debe al individuo que contempla el objeto, y también a las pautas que la sociedad del momento marca, asegurando a su vez un canon de belleza que refiere el gusto general del momento. A su vez, el autor mantiene que los parámetros de la belleza se refieren, también, a los del arte, aunque del arte no se infiere, necesariamente, la belleza. El autor recuerda que en esta novela, *Muerte en venecia*, la belleza se emparenta con los cánones de la belleza grecorromana.

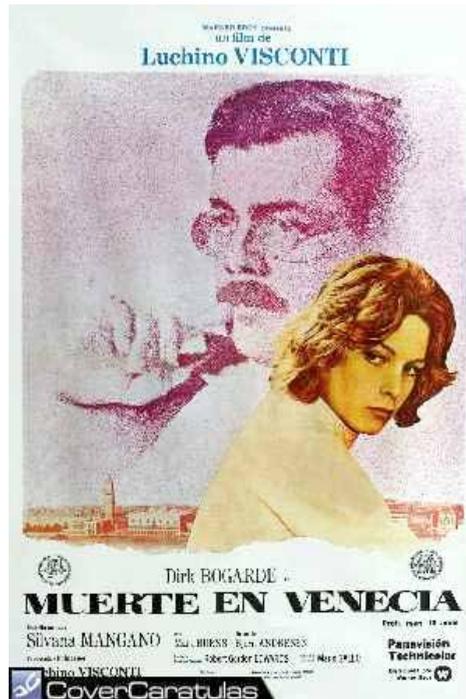


Figura 1. Luchino Visconti, *Muerte en Venecia* (1971)

¿Y cómo vive lo poético, tanto en la novela como en la película? Entendemos que todo se nos muestra a través de una cierta luz crepuscular, que facilita el encuentro de los sentidos con la necesidad de guardar el orden social establecido. Deseo, muerte y juventud (belleza), suman, con generosidad, los ingredientes que traspasan toda la obra, en el marco incomparable de la ciudad romántica por excelencia. Un universo de contradicciones entre lo que cabe resolverse, sin trasiegos de la oportunidad, la necesidad de saborear la esperanza en un mundo que carece de ella. Podríamos decir, no sin cierta imprecisión, que el músico (en la película), se incendia de deseo por el muchacho, pero sería totalmente insuficiente asegurarlo. Lo que realmente ocurre, a lo que asistimos, es a un cambio de visión de la vida y del hombre, de la cultura y del arte. Las ideas se ven desplazadas por los sentimientos, y el cuerpo emerge como una nueva realidad que todo lo puede y somete.

Así pues, encontramos una puerta abierta a nuestra interpretación de lo poético, en el caso de *Muerte en Venecia*, precisamente en el deseo inalcanzable de posesión de la belleza, como una metáfora del caballero que no puede alcanzar el amor de la amada, y pena eternamente su desgracia. Platón, nuevamente, en el mundo contemporáneo. Lo poético en el deseo inalcanzable, en la belleza, en

la armonía de los sentimientos en la edad crepuscular⁷, cuando ya casi no queda esperanza. Y si no existe la voz poética, sí hallamos las consecuencias del poema en las imágenes que nos advierten de la belleza sin fin. Lo poético, aquí, es lo bello, la locura de la armonía, también en la belleza veneciana.

2.2. LA MÚSICA DE ROBERT SCHMANN

Tampoco, en esta ocasión, claro está, hablaremos de los pormenores en la composición de Robert Schumann. No es este nuestro propósito. Nos interesaremos por aquellos aspectos que de alguna manera contribuyan a identificar los rasgos poéticos en la música del compositor. Y en este caso, gozamos de un privilegio claro, puesto que Robert Schumann, aparte de ser un genial compositor de reconocido prestigio internacional, su obra participa, también, del vector literario, cultivando durante gran parte de su vida la poesía, tanto como el ensayo crítico y musical.

Robert Schumann tomó como propios los ideales promulgados por Jean Paul Richter (1804), lo de ser al mismo tiempo poético, pictórico y musical. La introspectiva, el estudio y la búsqueda, tanto interior como exterior, eran para él los objetivos fundamentales de la creación literaria y musical⁸. Schumann basa su romanticismo, de forma esencial, en la verdadera naturaleza del corazón para impulsar la generación de la creatividad como eje vertebrador de la causa de la escritura, tanto musical como literaria. La pasión se resuelve como un motor primordial a la hora de llevar a cabo una composición, y esta desemboca con singular potencia en sus composiciones literarias⁹. Para Brahms, «la música de Schumann es una revelación», y según Granados, «pocos músicos han tenido un concepto tan poético de la música como Schumann». Apreciaciones ambas que sugieren el enorme aprecio que la obra de este ilustre compositor y poeta suscita entre los profesionales de la música.

Y es este sentido poético al que deseamos referirnos en este trabajo, de forma muy principal. Valorar la posible disfunción real que se produce a la hora de calificar una composición musical como poética. Es decir, por qué se produce la traslación significativa de un epíteto (poético), a la enjundia de una composición musical. Y tomaremos como modelo, ya hemos comentado que no íbamos a tratar de una exégesis musical del compositor Schumann, la Sinfonía nº 3 en Mi bemol «Renana», Op. 97.

En esta obra asistimos a un cierto cambio en la composición, puesto que si en casi todas las sinfonías de Schumann su introducción viene enmarcada por un lento, en esta, el autor, con un *allegro*, da rienda suelta a sus impulsos y a su imaginación. Esta sinfonía es como una obra pictórica, asistimos a una nueva traslación

⁷ *Historia de la literatura alemana*, Cátedra, Madrid, 1991.

⁸ *Grandes Épocas de la Música Clásica*, fascículo 13, *Revista Bohemia*, Caracas, 1995.

⁹ *El Mundo de la Música. Grandes Autores y Grandes Obras*, Océano, Barcelona, 1980.

en la percepción, puesto que música es abstracción y no plasmación pictórica, en la cual se ilustran el paisaje, las leyendas del Rhin y sus gentes. También, y en el segundo movimiento, *Scherzo*, pausado a pesar de su título, podemos observar un cierto recuerdo hacia la música popular austríaca. Recuerdo que evidencia la voluntad de aproximación hacia todo aquello que comporta sugerencias de belleza al propio compositor. Recuerdo que establece otra forma de mirar el paisaje reconocible y que se transmuta en belleza poética. Una belleza que alberga un componente adjetival próximo a lo poético, es decir, a esa otra forma de expresión que el compositor Schumann llevaba a efecto cuando el interés creativo se deslizaba hacia la poesía, hacia la literatura en definitiva. En el tercer movimiento *Intermezzo*, el artista mira hacia su intimidad, como lo haría un poeta, rescatando de su interior las formas abiertas de comunicación con el paisaje. En el cuarto, *Andante*, la música religiosa preside la escena, con la contundencia de los trombones. Y por último, en el *Finale*, una especie de coda parece buscar el enlace de todo cuanto ha acontecido con anterioridad en el conjunto de la obra.

Tal vez el aspecto poético de la obra de Schumann, muy especialmente en la Tercera Sinfonía a la que hemos aludido, se encuentre en la vertiente romántica que tan bien lo define. Un romanticismo, muchas veces exasperado, que inunda no sólo su ser, enfermizo y frágil, sino también su inteligencia desbocada. Una poeticidad vinculada, generalmente, con su frecuente incursión en el mundo de la poesía, y que se enhebra con frecuencia en el ámbito poético¹⁰.

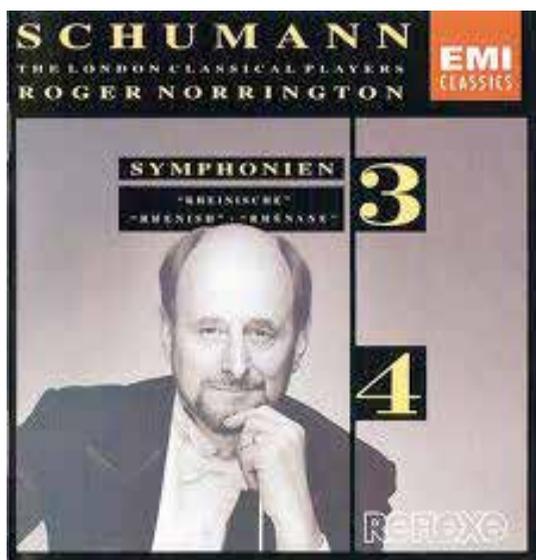


Figura 2. Edición de EMI de la Tercera Sinfonía de Robert Schumann

¹⁰ *Classical Plus*, Robert Schumann, «La cumbre del Romanticismo», Planeta DeAgostini, Barcelona 1997.

Y ya para finalizar el apartado de nuestro estudio dedicado a los aspectos poéticos en la obra de Robert Shumann (Sinfonía nº 3 en Mi bemol, Op. 97), citaremos los poetas que de alguna manera significaron un hito en la composición del artista. Así, Heine, con su alegría y también intensidad, Ruckert Eichendorff, y Johann Paul Richter, fueron poetas de quienes Shumann tomó obras para construir sus más famosos *lieder*. Lo poético reside, principalmente, en la manera de abordar las atmósferas generadas en los cuadros de costumbres románticos, cuando expresan la carga emotiva del compositor. No se conoce, por otra parte, que ninguno de sus propios poemas sirviese de base para ninguna de sus composiciones.

2.3. LA PINTURA DE MARK ROTHKO

La figura del artista Mark Rothko ha sido estudiada con profusión, y tratado el valor poético de su obra en el estudio que concierne a toda su obra por igual, es decir, el que recorre todas sus etapas creativas tanto como el valor enorme de su pensamiento. Y cuando hablamos del valor poético en la obra de Rothko, tal vez estamos pensando en el valor justo que la espiritualidad manifiesta en su obra de creación más allá de la etapa surrealista. Un mundo imaginario que transita por sus lienzos con la voluntad de ir mucho más allá de los confines marcados por la superficie de las telas. Un valor simbólico que recorre los cuadros y descubre, en su flotabilidad, la verdadera dimensión de su pensamiento.

También los campos de Oregón, en su inmensidad, manifiestan la pequeñez del artista; su insignificancia en contraposición con la naturaleza sublime del espacio que se descubre ante sus ojos. Poética de la reflexión, concentración en los valores que trascienden los límites de la propia humanidad, como diría Beuys. Los límites difusos en la obra plástica de Rothko, identifican la necesidad de asumir la transcendencia e ir, tal vez, en pos de la divinidad¹¹.

Los planos horizontales, las atmósferas cromáticas, y la pérdida de los contactos con la realidad, establecen una discursividad y una sintaxis¹² especialmente poética, fuera de toda referencia hacia el mundo concreto, aunque subyacente.

Pensamos que los cuadros de Rothko exigen un esfuerzo al receptor, en cuanto a su contemplación, pero a cambio el espectador recibe un enriquecimiento en el ámbito de la disciplina y de la meditación. Lo poético invade los límites de sus composiciones interpretando el pensamiento abstracto en las vertientes del color y de las masas de tonalidades constantes.

¹¹ William Fleming, *Arts & Ideas*, Thomson Wadsworth, Belmont (California), vol. 2, 2005.

¹² VV. AA., *Historia del Arte*, Salvat, Barcelona, vol. X, 1975.

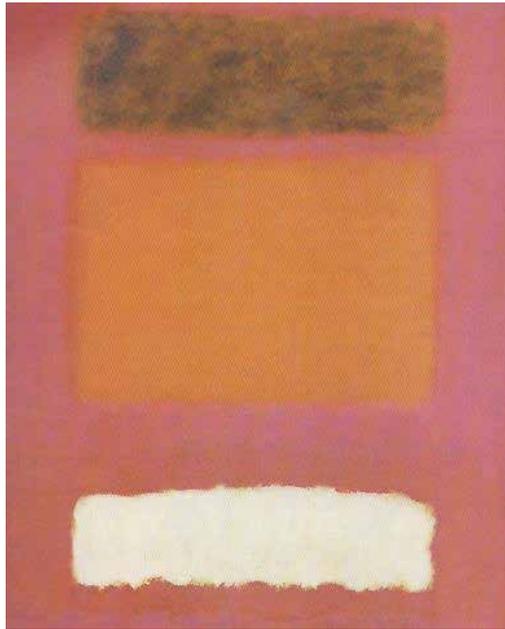


Figura 3. Mark Rothko, *Rojo, blanco y marrón* (1977)

Si seguimos la reflexión de Karl Rubrberg, acerca de las experiencias trascendentes de Rothko, y del alcance que las mismas han tenido para el devenir pictórico del artista, y su influjo sobre los pintores europeos, nos damos cuenta como, en lo poético, en lo inefable, se halla buena parte del interés que su obra despierta. Así:

Como los de Newman, sus iconos abstractos, con su apariencia velada que huye del ojo inquisitivo, que oculta más que revela, son contraimágenes de la realidad, el resultado de experiencias trascendentes. Con su estilo sereno y silencioso llevan al espectador a espacios que aparecen bañados por una luz procedente de alguna fuente oculta¹³.

Tenemos la impresión de que la poética de las imágenes, en este caso, se funde con la poética de la espiritualidad, con la imposibilidad de atrapar el sentido último de la mancha, como sucede con el mundo de las imágenes sustraídas al ámbito de las palabras, en la poesía. La pintura de Rothko, aquí, y en esta dirección, es un campo abierto para testimoniar el valor justo de la creatividad, más allá de los significados y de las formas. Un espíritu que comunica a través de la emoción de la mancha, de la experiencia personal y de la voz oculta del universo.

¹³ Karl Rubrberg, *Arte del siglo XX*, Taschen, Barcelona, 2001.

2.4. LA ESCULTURA DE GIAMBOLIGNA

Nos hemos interesado por la obra de este escultor que, aunque renacentista y profundo admirador de la obra de Miguel Ángel, se inclina hacia un manierismo revestido de fuertes tendencias personales. Efectivamente, Jean de Boulogne (1529-1608) en un principio, y después Giambologna, adquiere una clara relevancia por la especial manera que tiene de concebir la escultura. Agilidad, equilibrio, movimiento y un dinamismo refinado y elegante, confirman el buen hacer escultórico de Giambologna, y que, a su vez, le apartan de los modelos clásicos, que cifraban su trabajo en la presencia silenciosa del gran bloque de mármol, testimonio de la severidad y grandeza de la escultura en este periodo creativo¹⁴.

Y precisamente, en las características que definen en buena parte las obras escultóricas de Giambologna, podemos encontrar ese halo de poeticidad que nos aproxima a la fusión adjetival del paradigma. Poética es la concepción de su obra, evitando lo solemne y riguroso, y también el resultado, tanto en la labor de desbaste del mármol como en la fundición de algunas de sus piezas. La elegancia y el movimiento grácil son parte esencial de su trabajo. Las esculturas, aquellas que nos interesa hoy traer a colación: el Rapto de la Sabina¹⁵ y Mercurio Volando¹⁶, sig-

¹⁴ Gloria Fossi (ed.), *Italian Art*, Giunti Gruppo Editoriale, Florencia, 2000.

¹⁵ «*El Rapto de la Sabina*», punto culminante en la carrera artística de Juan de Bolonia, nos transmite la voluntad del escultor de innovar en el ámbito del movimiento. Antes que nada, crea un grupo en bronce que representa un rapto, enviado en 1579 a Octavio Farnesio, duque de Parma. La iconografía está ausente de la obra: no hay accesorios ni símbolos convencionales. Un hombre desnudo, con las piernas flexionadas por el esfuerzo, lleva en sus brazos a una mujer también desnuda que parece tomar a los dioses por testigos de su suerte. No hay lucha ni drama; ella no se resiste: es una danza en la que se oponen dos movimientos en contraste. Inspirándose en esta composición Juan de Bolonia talla el monumental mármol que se inaugurará en la *loggia* de los Lanzi en 1583. Para que el grupo disponga de un fundamento más amplio, ya que está limitado por la necesidad de conservar en su integridad la solidez del bloque de mármol, el escultor coloca una tercera figura curvada en dirección al suelo. En este caso hay tres cuerpos combinados en el espacio: el vencido en el suelo con los miembros encogidos; el romano que dibuja un arco de círculo, encorvado y fogoso, y la Sabina que intenta zafarse con un gesto de su espalda. La geometría de las líneas de fuerza, el juego de las miradas, el contraste entre las expresiones, la variedad de los volúmenes que se contraen en dirección descendente y luego se expanden, todo ello convierte al Rapto no sólo en un prodigio técnico sino también en un hito de la reflexión estética acerca de la relación entre las formas en el espacio. Los barrocos no se confundirán a este respecto: Bernini apela de nuevo a este esquema añadiendo el elemento de la violencia allí donde antes sólo había un movimiento intelectual. Por su parte los clásicos de Versalles, entre los que se cuenta el *Rapto de Proserpina* de Girardon, se limitan a aportar un equilibrio más sereno» (http://cv.uoc.edu/-04_999_01_u07/percepcions/perc67.html [última consulta: 27/08/2013]).

¹⁶ «La obra más conocida de Juan de Bolonia es el Mercurio Volador (1565) realizado en bronce y ubicado en el Museo del Bargello florentino, aunque una réplica del mismo también se encuentra en el Museo del Louvre. El mensajero de los dioses está representado en una posición inestable, apoyado sobre la punta de un pie mientras que la otra pierna se lanza hacia atrás en diagonal con el brazo cuya mano señala los cielos que le envían. Con una inspiración en modelos antiguos, Juan de Bolonia expresa con su dinámica figura una apariencia de movimiento. Pero en verdad se trata de un movimiento congelado que se lanza en actitud vertical de fuerza y ligereza pese a su altura, cercana a los dos metros. La escultura, como característica propia del manierismo, adopta un infinito número de puntos de vista en función de su composición helicoidal. Todo el estudio de la figura en su trazo diagonal anticipa la escultura barroca y, en cierta manera, sirve de puente entre el clasicismo renacentista romano y el manierismo toscano» (<http://leiter.wordpress>).

nifican un momento muy especial de la escultura renacentista, ya en su trayecto hacia el manierismo, de quien Giambologna fue un ilustre adelantado europeo, dejando su creatividad una huella indeleble entre los escultores que le admiran y, a su vez, difunden.



Figura 4. Giambologna, *Rapto de la Sabina* (Loggia dei Lanzi, Florencia)



Figura 5. Giambologna, *Mercurio volando* (Museo Nacional del Bargello)

Así pues, en el movimiento, en la elasticidad de las figuras que conforman sus esculturas y en la dinámica de los trenzamientos, Giambologna encuentra el camino distintivo de su poética exclusiva. Un tratamiento que le diferencia de tantos otros escultores y que le inscribe en la Historia como gran precursor de la escultura barroca. Lo poético, aquí, fundamentalmente, se halla en la dinámica y en el movimiento.

com/2011/05/10/el-mercurio-volador-juan-de-bolonia/ [última consulta: 27/08/2013].

2.5. LA PROSA DE JUAN GIL-ALBERT

Claro está, no vamos a comentar en nuestro estudio cuestiones referentes a la poesía de Juan Gil-Albert, porque sería ocioso hablar de lo poético en relación con la poesía. Nos hemos decantado por escudriñar en ámbitos donde la prosa mece las ramas del huerto creativo, y, concretamente, en el *Concierto en «mi» menor*, cuyas páginas atesoran toda la fuerza que también resplandece en su poesía, aunque con claros matices diferenciales. En Juan Gil-Albert¹⁷ convergen los amplios referentes culturales grecolatinos. Su trabajo como escritor muestra una enorme sensibilidad epicúrea hacia la belleza; obra que se mueve entre la narración y la evocación, la reflexión y la crítica.

Tal vez lo poético en su prosa, también definida en numerosas ocasiones como «viscontiniana», se ciña al hecho del tratamiento pormenorizado de los espacios en donde se producen los acontecimientos. Una ilusión, a veces óptica, a través de la cual los sentimientos se despiertan y alargan los estímulos del deseo. La vida, las relaciones amorosas, la memoria, los objetos familiares, todo, se reciben en un envoltorio poético que acentúa la pasión por la existencia, aun confiando a la muerte la evidencia de la misma. Y *Concierto en «mi» menor*, recrea con entusiasmo el núcleo sagrado de su existencia¹⁸.

En esta obra de Gil-Albert asistimos a la poética de la memoria, del recuerdo y de la más absoluta introspección. El mundo gilalbertiano se muestra en todo su esplendor y gozo, toda vez que le duele la memoria porque es parte indisoluble de las ausencias devastadoras que comporta el hecho de la muerte¹⁹. Un mundo de recuerdos, de imágenes suspendidas en la atmósfera de la casa. Hablan los objetos, siempre dóciles, ocupando el lugar sagrado de la primera vez. Cada estancia, cada recuerdo, cada compromiso con la historia reciente, aunque perdida en los tejidos

¹⁷ «Un dato sobre la novedad parece digno de destacar: en 1974 cobró nueva dimensión un escritor que llevaba publicando desde casi cincuenta años antes, desde 1927. Juan tenía setenta años y recuperaban entonces su obra creadores que intentaban representar una nueva estética: Jaime Gil de Biedma, o Guillermo Carnero, o Jaime Siles, por citar casos diversos y extremos de aquella recuperación, apostaron decididamente por aquella voz que una historia lamentable —la nuestra— había mantenido en sordina muchos años: «Crónica general», «Los días están contados», y «Valentín plantearon en 1974» —como dos años antes lo había hecho la antología poética «Fuentes de la constancia»— la existencia de un escritor extraño, cuya estética, basada en la memoria, la cultura y la sensibilidad, era leída como actual en el marco de la transformación que se estaba operando en nuestra literatura» (José Carlos Rovira, *Diario Información*, 5 de julio de 1994).

¹⁸ «La ordenación de todo su mundo que se cierra en parábola en *Concierto en «mi» menor*. Alcoy será el tema de su sinfonía interior. Su etapa de español itinerante tenía que acabar entre nosotros. (Al borde del camino, en rumoroso silencio, frente a su rincón de "El Salt")» (Francisco Bernácer Valor, «Juan Gil-Albert: encuentro entre el presente y sus recuerdos», *La casa del pavo. Suplemento literario y cultural del periódico Ciudad de Alcoy* (Orbe de Gil-Albert), p. 48).

¹⁹ «*Concierto en "mi" menor* es un homenaje a Proust. Y aunque el libro es pura y sabrosa intimidad, tiene el atractivo de una novela. Se lee ávidamente y las evocaciones de tipos, familias, fiestas, calles, primaveras, inviernos, casas de campo, son de mano maestra, Gil-Albert rescusa su tiempo y le encuentra sentido "en ese momento en que... parecía como llegada la hora de decirnos adiós...". Alcoy puede estar orgullosa de su poeta y de su libro» (Medardo Fraile, Prólogo a la ed. de 1982).

de la memoria compleja, significan la caricia al ayer, y a la vida que significa revivirlos.

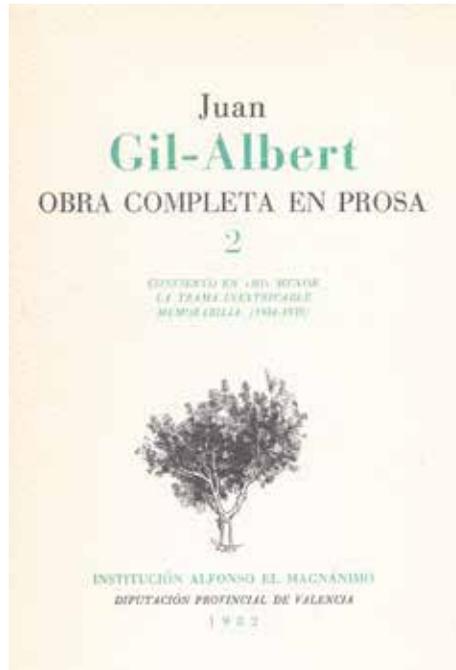


Figura 5. Juan Bil-Albert, *Obras completas en prosa*, Diputación de Valencia, 1982, vol. 2

Se dice de la prosa de Gil-Albert que se parece, o que tiene mucho que ver con la obra de Visconti. Esta apreciación tal vez sea muy cierta, si atendemos al lujo de detalles, a los colores y estampados que la vida aporta, tanto en el cine de Visconti como en los textos de Gil-Albert. Son los reinos de la memoria. Es la poética de la existencia, aupada siempre por el color y la forma de la fantasía, que se proyecta en las raíces de la materia cordial. Gil-Albert acaricia con la palabra, siempre llena de entendimiento amoroso matizado por la suave luz del crepúsculo. Una especie de lujo para transformar lo mínimo de la vida en lo máximo del deseo y de la belleza. Así, pensamos, que en Gil-Albert, también, lo poético se acerca a lo bello. Como otra forma de decir, o tal vez de contemplar los rasgos principales de la existencia.

3. A MODO DE CODA

Hemos ensayado la voluntad de poner de manifiesto que, un epíteto no pertinente, **poético**, en los campos de las artes diversas: cine, pintura, escultura o música, así como en la prosa, tal vez se refiera a la belleza. Lo bello es considerado

poético. También lo ligero, lo grácil, lo armónico, las atmósferas elevadas de la pintura abstracta, las referencias a la narrativa intimidad, y un largo etcétera, se consideran, de alguna manera, y en convergencias muy dispares, estrategias poéticas. Y claro está, sería un epíteto redundante considerar la poesía como algo poético. En su esencia se encuentra, precisamente la condición poética. De tal manera que un uso común para definir lo inefable, o los matices especiales que iluminan la creatividad, es acudir al adjetivo poético, trasladando su substancia informativa y compleja, a las necesidades de elevar a la categoría de la excelencia cualquier manifestación en el ámbito creativo.

Artículo publicado en el *Archivo de arte valenciano* (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia), XCIV (2013), pp. 213-223.