

LA “VENTANA” DE TODOS LOS ASOMBROS EN LA POESÍA DE FRANCISCO AMIGHETTI

JORGE CHEN SHAM¹

El costarricense Francisco Amighetti, de quien Carlos Francisco Echeverría viene de plantear, en la RANLE 5, una semblanza de su pensamiento artístico, al trazar las líneas más conspicuas de su gama cromática y técnica con ese amor al ser humano y al paisaje tropical (298), es también un poeta sugerente y soñador. ¿Por dónde pasa su conciencia creadora?, debemos preguntarnos. ¿Domina en él su mirada de grabadista y de pintor cuando se enfrenta a la poesía?, o ¿se trata de la misma realidad perceptiva que se bifurca en cualquiera de los dominios creativos que acomete Amighetti? La respuesta pasa por observar la significación de que toda conciencia creadora debe expresarse, si es que se produce esta, en una objetivación de sus procedimientos semiótico/perceptivos utilizados para modelar su experiencia, en este caso, la poética. El yo lírico experimenta esa sensación de profundidad y de vivir un acto extraordinario gracias a esa capacidad cognoscitiva y estética ofrecida por la Poesía. De esta manera, no nos extraña que, en la sección “Dibujos” de la poesía reunida en 1974, haya un poema, clave a mi modo de ver, en donde Amighetti

¹ ANLE y ASALE. Catedrático de la Universidad de Costa Rica, en donde enseña teoría literaria, literatura española y centroamericana; es también miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Su investigación se centra en la literatura centroamericana, los siglos XVIII español e hispanoamericano, la recepción cervantina, la poesía hispánica y la Generación del 98. <http://www.anle.us/499/>

privilegia la mirada y la impone en tanto régimen de descodificación de los signos; veamos el inicio de “La ventana”²:

Con la ventana los arquitectos se volvieron pintores,
hay casas en que la ventana
es el único cuadro colgado en la pared.

Nos ahogáramos, no seríamos hombres
sin la ventana del color del viento,
hasta a los seres reclusos en las cárceles
se les concede un pedazo de cielo y una ración de luz. (85)

Las relaciones entre la literatura y las demás artes tienen una larga tradición en nuestra literatura occidental y han recibido también un extenso análisis desde Platón y Aristóteles. En el pensamiento griego, la mimesis literaria en cuanto *TEKJNE* se emparejaba con las otras artes por su carácter delectable y por los efectos sugestivos del lenguaje. Debido a que la asociación de la palabra poética con la música está en el origen mismo de la poesía, el ritmo y el metro despliegan el recurso de la armonía fundante del verso. Ahora bien, desde el clásico *Ut Pictura Poesis*, que la tradición griega aprehende como esa manera de transponer los sentidos y conseguir un lenguaje poético convirtiéndolo en pintura verbal, también los poetas han intentado acercar la Poesía a la representación escultórica y arquitectónica, entre otras artes (Wellek y Warren 150). Amighetti parte de la equivalencia entre Arquitectura y Pintura, cuando desde adentro, la ventana enmarca las posibilidades de percepción de lo exterior y es ella “el único cuadro colgado de la pared”. Lo vuelve a subrayar en la estrofa siguiente, cuando con la dicotomía reclusión/ libertad propia del espacio carceral, enfatiza esa sensación de ahogo con la necesidad tan humana de respirar y no sofocarse entre cuatro paredes; por ello, tres sinécdoques son las que nos interesan aquí:

² El poema aparece primeramente en el *Repertorio Americano*, tomo 32, núm.13, 1936, pág. 202, con otra disposición estrófica.

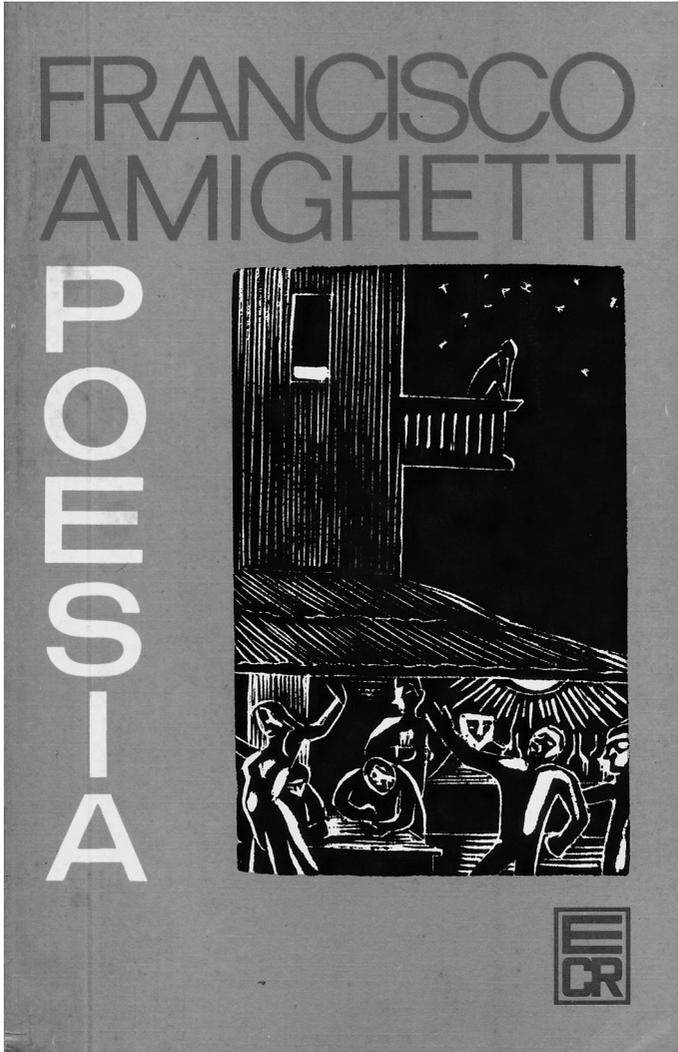
- “el único cuadro colgado de la pared”, la comparación entre “cuadro” y “ventana” se realiza por su forma y su enmarque;
- “la ventana del color del viento”, la mirada se dirige hacia las alturas para que se refuerce el dinamismo y el cromatismo de la naturaleza en tanto paisaje;
- “un pedazo de cielo y una ración de luz”, se completa la comparación con el “cuadro” azul y el movimiento ascendente, que la ventana permite contemplar.

Todo ello obedece a un privilegio de la mirada encuadrada, eso sí, por la ventana; pero es también propio de un dinamismo en el que los motivos del “viento” y del “cielo” permiten plantear el punto de llegada de la mirada, hacia la inmensidad y el horizonte. Pero esa “ventana”, que intensifica todo para abarcar “un pedazo de cielo y una ración de luz”, no es nueva en nuestra poesía en lengua española; ya la planteaba antes y con una gran maestría el poeta nicaragüense Alfonso Cortés en uno de sus más conocidos poemas, “Un detalle” (de la Segunda Parte de “Almas Sucias”, *Poesías*, Managua, 1931):

Un trozo de azul tiene mayor
intensidad que todo el cielo,
yo siento que allí vive, a flor
de éxtasis feliz, mi anhelo.

Un viento de espíritus, pasa
muy lejos, desde mi ventana,
dando un aire en que despedaza
su carne una angélica diana. (68)

Tiene razón José Varela-Ibarra en su fundamental *La poesía de Alfonso Cortés*, en plantear la importancia del “inmenso cielo reducido a un trozo azul [del] rectángulo celeste enmarcado en la ventana” (61), pues la concentración de la percepción obliga a significar el marco óptico, el lente personal desde el cual se mira (“desde mi ventana”). Se trata de un punto de vista interior que se desborda hacia el exterior y lo inunda proporcionándole sentido a la existencia (“mi anhelo”) y a su



trabajo poético (“flor”). Toda percepción se inicia y tiene su origen en la visión íntima y personal, se trata de la “individualización subjetiva de lo expresado [en tanto percibido]” (Jenny 46); de ahí que se subraye la “ventana” como sinécdoque de la conciencia integradora. El horizonte y la ascensión se transforman gracias a la conciencia que se eleva; se traza el punto de llegada en la dinámica del aire en (“Un viento de espíritus”) y el yo lírico atisba en cuanto visión resplandeciente al espíritu alado que le muestra la trascendencia (“una angélica diana”). Así, la oposición semiótica entre espacio cerrado (“mi ventana”) y espacio abierto (“el cielo”) permite observar el proceso mental en el que Alfonso Cortés proyecta y se traslada a la “individualización subjetiva”, realizada por el artista, con lo cual él advierte la necesidad de que, en su conciencia, se proyecte esa posibilidad de salir de la “carne” y ver la forma inmaterial del espíritu en el ángel. En la retícula de Alfonso Cortés triunfa la individualización subjetiva, de manera que la realidad visible y palpable por el poeta se encuentra, de hecho, en el interior de la ventana. Lo mismo sucede en Amighetti pero con una salvedad, porque esta se transforma en posibilidad de libertad; vuelve de nuevo sobre este espacio cerrado que representa la “cárcel” y que ella neutraliza:

Con la ventana no estaríamos del todo presos,
y podremos ver el sol y la luna
porque todos los hombres son poetas
aunque maldigan de ello.

Con la ventana tendremos la fisonomía de Dios,
y al asomarnos a ella rezaremos
aunque tengamos amargos los labios y endurecido el corazón. (85)

A la luz de estos versos, comprendemos cómo mirar hacia el horizonte, hacia la inmensidad de las alturas (“ver el sol y la luna”) es un acto gracias al cual “los hombres” adquieren la capacidad de creación; la actividad demiúrgica de los “poetas” no solo se compara con la divina, sino también “[c]on la ventana”, en tanto instrumento y procedimiento, esa manifestación de lo trascendental se hace intrínseca al acto de la Poesía. Por otra parte, la sensación de profundidad reenvía de perspectiva en perspectiva al sujeto que contempla/se maravilla, bajo un horizonte en el que el mundo se propone como totalidad y

apertura (Collot 42) y, de este modo, se apresta a vivir lo inefable de la trascendencia (“la fisonomía de Dios”). Según el poema, rezar sería la acción más característica de quien se encuentra en tal situación comunicativa que conduce a una concentración de esta experiencia de la alteridad sobre el poeta, a pesar de que como indica el final del poema, haya seres humanos que se resistan a este intercambio; la praxémica del cuerpo humano revela la falta de receptividad y de apertura (“tengamos amargos los labios y endurecido el corazón”).

Así, el mundo y el cosmos se abren al poeta iluminado a través y “con” la ventana, según indica el poema que venimos de analizar; la atracción de la mirada se dirige hacia sus posibilidades intrínsecas para contemplar/crear en un doble juego en el que el mundo se construye y se representa como espectáculo de belleza. Se vuelve, entonces, la ventana en metáfora perfecta del ojo creador, así como sinécdoque por antonomasia de la conciencia integradora. Es lo que sucede en el poema “Madrugada”, de la sección “Retratos”, en donde Amighetti despliega el tiempo ideal para que la revelación diferencial y radical se imponga y se ejercite la ensoñación creadora:

Hay en mi casa unas ventanas,
cuando la noche pierde su luz negra,
y tiembla la madrugada con su plata lívida,
empiezo a existir.

Todavía no llega la mañana
con su oro rosa. (58)

En el inicio del poema Amighetti insiste en la deixis espacial con precisiones de carácter cromático-preciosistas (“cuando la noche pierde su luz negra/ y tiembla la madrugada con su plata lívida” o “no llega la mañana/ con su oro rosa”), para marcar el tiempo del crecimiento espiritual, el cual solamente es posible si dejamos esa realidad apariencial y se perfecciona la vida interior, restitutiva y reintegrativa por medio del movimiento interior de quien mira. Toda experiencia del horizonte conduce al observador poético hacia la percepción de la lejanía en tanto “aurora”, pues, como planteara Gaston Bachelard, “el poeta aéreo conoce una especie de *absoluto matutino*, está llamado a la pureza aérea” (1997: 208, las cursivas son del texto):

Es el momento en que no sé
 si es de día o de noche.
 Es el momento, dicen los que saben,
 en que los enfermos graves mueren.
 Para mí el amanecer
 es mi propio amanecer,
 el prelude del día
 con sonatas de pájaros.
 La montaña de Escazú
 se asoma a mi ventana,
 y nace alguna sonrisa
 sobre la dureza del mundo. (58)

Retomando lo que la sabiduría popular acredita a la madrugada como un tiempo de intensificación en el que los corredores del Cielo se abren para llevarse a los moribundos, Amighetti pondera la “madrugada”, pintada así en la primera parte del poema, desde la individuación subjetiva de quien no tiene temor ni se siente apabullado por su oscuridad. Más bien, en cuanto transición, el cuadro termina de pintarse cuando, del plano exterior, se pasa al desarrollo de la vida interior y al proceso de individuación. “Para mí el amanecer/ es mi propio amanecer”, reivindica la voz poética, con lo cual se subraya no solo la receptividad de quien aguarda la luz del día, sino también su disposición personal a recibir lo que le depara al ser humano. De esta manera, el poema traza, como si fuera una composición, los otros elementos que se despliegan en el cuadro-retrato (recordemos que se enmarca en esta sección del libro con el título de “Retratos”). Así, “[I] a montaña de Escazú” y “mi ventana” funcionan no solo como puntos de referencia que marcan la deixis espacial, sino también la dirección de la mirada que, absorta y maravillada, bendice y recibe con algarabía las bondades del nuevo amanecer; la prueba de ello es esa “sonrisa” con la que se cierra el poema, para que la correlación entre mecanismos poéticos y el perfeccionamiento de la vida psíquica del artista/poeta sea evidente en la noche o también en las transiciones del día a la noche (el crepúsculo) o viceversa (la madrugada). Así, se convierte en el tiempo ideal para llevar a cabo cualquier transformación del espíritu o de conciencia intensificada, porque “son precisamente el sueño y los demás estados ‘subjetivos’ los que nos hacen descender

en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que ‘es más nosotros mismos’ que nuestra misma conciencia” (Béguin 29).

El estado “subjetivo” de la madrugada transforma y lo es gracias a la ventana, abierta, receptiva y translúcida por la que deja entrar Amighetti la luz benefactora e irradia su trabajo y mirada de una manera exultante y pletórica. Laurent Jenny plantea con acierto que el encuadre de la ventana no es un mero decorado en la poesía francesa de finales del siglo XIX y, citando los casos de Mallarmé y Apollinaire, expone que “[e]s también una forma organizadora, es la figuración llena de imágenes de una división entre «interior» y «exterior»” (99-100). Por lo tanto, problematiza las posibilidades de la individualización subjetiva que realiza el poeta en la oposición exterioridad/interioridad. Se trata de captar el lugar auténtico en el que se desarrolla la conciencia creadora, es decir, la ventana por la cual la conciencia se abre al mundo, “en cuanto a lo que persigue por la ventana, se trata de un espectáculo que, de entrada, está transfigurado imaginariamente [...], de suerte que [...] ve por la ventana solo la imagen de su propio deseo” (Jenny 101).

A la luz de lo anterior, el poeta costarricense dará genuina madurez, con ese privilegio que tanto la contemplación de la naturaleza como el trabajo de la paleta cromática y tonalidades imponen, a una poesía de carácter plástico. En el punto neurálgico de su propuesta se encontrará, tal y como lo estamos proponiendo, la ventana; lo realiza en un poema de clara intencional metapoética, en donde su *ars poetica* se plantea en términos pictóricos; veamos “El poema” de la sección “De mí mismo”:

El poema es una línea
que rige las montañas, desdibuja las manos
y se hace río.
Es una bandera que el viento ha devorado
sobre el mar,
o lleva un niño en una fiesta patria.
El poema es una fruta,
se aspira como flor y se ve como cuadro.
Es la geometría metiéndose en el tallo
y organizando la dirección de las hojas
en proporciones áureas.
Y el poema es también
la noche de la ventana
en donde el ruiseñor de una constelación canta. (28)

En primer lugar, la construcción nominal del texto asegura la comparación *in praesentia*, porque Amighetti en tanto prestidigitador de la palabra dice y al enunciar el “poema” surge lo creado que se pone en escena ante el lector/espectador. En segundo lugar, la creación es un cuadro, como veremos a continuación; pero no es de trazos ordenados y continuos, sino de una energía provocadora y dinámica en esta primera unidad. El efecto perspectivístico y multiplicador de la escena se logra con el procedimiento de acercamiento gradual que realiza el yo poético en cuanto observador; comienza en la distancia panorámica con “una línea/ que rige las montañas” para dibujar los valles y el río (“desdibuja las manos/ y se hace río”), mientras yuxtapone dos planos asociados con una “bandera”, un barco que naufraga y del que solamente ya se ve en el horizonte la bandera (“que el viento ha devorado sobre el mar”) o la que lleva, patrióticamente, un niño “en una fiesta patria”.

Con ello, Amighetti sugiere la fuerza de evocación de la poesía y pasamos a un primer plano en donde la observación se focaliza en objetos que surgen con una fuerza exponencial a causa de las sensaciones olfativas y visuales que despiertan: “El poema es una fruta,/ se aspira como flor y se ve como cuadro”. La “fruta” y la “flor” son motivos vegetales que, remitiendo a lo telúrico, terminan en un objeto aparentemente inanimado, pero que desde la perspectiva de Amighetti constituye el último eslabón de esta cadena de lo que respira, por lo cual se convierten en metáforas de crecimiento de lo que tiene vida intrínseca (Chen 22), de los deseos más íntimos de que el “cuadro” tenga también existencia material y surja cobrando “carne” mediante las palabras mágicas del poeta. Por eso no nos extrañe la siguiente equivalencia en donde se va dibujando un *axis mundi* que, con “el tallo” y “las hojas”, orienta la aspiración de verticalidad y la exaltación de la belleza en sus formas más prístinas: “Es la geometría metiéndose en el tallo/ y organizando la dirección de las hojas/ en proporciones áureas”.

El poema crece como un organismo vivo, la metáfora organista y biológica del poema acentúa las posibilidades de que la aventura del poeta sea una experiencia del movimiento y de la vitalidad, para que se imponga de nuevo, bajo el tópico de la melancolía romántica, el privilegio de la individuación ensoñadora: “Y el poema es también/ la noche de la ventana/ en donde el ruiseñor de una constelación canta”, en donde el sentimiento es lo que domina en el “ruise-

ñor” afligido. De esta manera, ojo, olfato y oído se superponen en esa atracción sensorial elevada, para que la creación poética así conjurada en el ensalmo de creación que el texto convoca, dé lugar a la plenitud suprasensorial (Díaz 109) de la actividad poética, la cual se intensifica cuando las capacidades del extasiado observador están al máximo. Ese es el poeta-demiurgo y el poema su creación más perfecta. Y todo ello se realiza insistiendo en la individuación subjetiva y creadora de quien nace con la vocación de poeta:

Si la poesía está fuera hecha paisaje
o hecha mujer
es porque la llevamos en la sangre.

El poema es un hilo de seda
que sale del corazón a sujetar las cosas,
y retenerlas en el instante
en que cruzan de la luz a las sombras. (28)

Al interpretarse en clave metapoética, Amighetti insiste en el vínculo íntimo y reintegrativo entre su “corazón” y las “cosas” así sujetadas para que sean iluminadas y tengan la vida; él se comporta como un poeta órfico; la individualización subjetiva que ocurre en el interior de poeta visionario “se dirige a discernir y promulgar un ser diferente y autónomo, consciente de sus cualidades espirituales y su capacidad de abstracción” (Díaz 107). Una última observación se impone, en este sentido, porque al exponer las equivalencias del “poema”, expresa que “se ve como cuadro”, mientras que más abajo destaca que “es también/ la noche de la ventana”. Por lo anterior, la equivalencia entre “cuadro” y “poema” con “ventana” es innegable, mientras que la correlación inicial (Pintura y Poesía) se asegura por esta objetivación metapoética que hace que el “poema blanco” funcione como si fuera un cuadro en donde las palabras hacen posible la percepción sensorial en su valor representativo (Markiewicz 71).

El viejo tópico de *Ut Pictura Poesis*, de larga tradición en la lírica Occidental, se reinventa en los procedimientos descriptivos del texto de Amighetti: no se trata de un instante retratado y estático; sino más bien se insiste en la acción creadora de la escritura poética. Ante nuestros ojos va apareciendo ese paisaje con colores, personas y objetos que tienen vitalidad, dando cuenta del valor performativo y, por

lo tanto, productivo del lenguaje, cuando las palabras hacen emerger “las cosas”. En efecto, permite comprender la correspondencia artística que desea Francisco Amighetti desarrollar para explicar su visión integral de la creación artística y, en conclusión, damos respuesta a las preguntas planteadas en el comienzo del trabajo, en cuanto a: 1) cómo la visión íntima y personal es producto de esa individualización subjetiva de lo que percibe el poeta en tanto artista sin que haya diferencia entre la pintura o la poesía, y 2) tal percepción pertenece al régimen de la contemplación del paisaje, la cual obliga a encuadrarla bajo la “ventana” de la conciencia.

Referencias bibliográficas

- Amighetti, Francisco. *Poesías*. San José: Editorial Costa Rica, 1974.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 7ª reimpresión, 1997.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2a. reimpresión, 1993.
- Chen Sham, Jorge. *Del sosiego luminoso y la serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*. León: Editorial Universitaria UNAN-León, 2007.
- Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. París: Presses Universitaires de France, 1989.
- Cortés, Alfonso. *Poesías*. Managua: Imprenta Nacional, 1931.
- Díaz Cárcamo, Addis. *Existencialismo y metafísica en la poesía del Alfonso Cortés (Estudio temático, estructural y semiótico)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2009.
- Echeverría, Carlos Francisco. “La humildad de los grandes, Francisco Amighetti”. *RANLE* 3.5 (2014): 287.
- Jenny, Laurent. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis, 2003.
- Markiewicz, Henryk. “‘Ut Pictura Poesis’: Historia del topos y del problema”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (Comp.). Madrid: Arco Libros, 2000. 51-86.
- Varela-Ibarra, José. *La poesía de Alfonso Cortés*. León: Editorial Universitaria de la UNAN, 1976.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 3ª reimpresión. Madrid: Editorial Gredos, 1979.