



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Correspondencias Arte - Literatura: una visión panorámica en el siglo XX

Proyecto Final de Máster

Presentado por:

Ana Vanessa Urvina Savelli

Dirigido por:

Dr. Dn. José Saborit

Valencia, Noviembre del 2008

ÍNDICE

Pág.

Dedicatoria.....	
.....IV	
Agradecimientos.....	
.....V	
Introducción.....	
.....VI	

Capítulo I: TRES EPISODIOS DE LAS ARTES HERMANAS EN LA HISTORIA

I. 1.- Homero y Horacio: poesía y pintura en la Antigüedad grecolatina.....	
..... 1	
I. 2.- De Ludovico a Lessing o de la <i>excesiva interpretación de las artes hermanas</i>	6
I.3.- Del siglo XIX al XX. <i>Signos de la crisis, signos de una nueva sensibilidad</i>	
... ..10	

Capítulo II:

MECANISMOS DE ARTICULACIÓN: LETRAS E IMÁGENES

II. 1.- Neus Galí: tres argumentos contra poesía y pintura en Platón.....	19
II.1.1.- <i>Tekhnê y mimêsis</i>	19
II.1.2.- <i>Poesía y pintura</i>	21

II.1.3.- <i>Ontología, gnoseología y psicología</i>	23
II. 2.- Leonardo Da Vinci, <i>defensor de la pintura</i>	28
II. 3.- Mario Praz y Antonio Russi, <i>de la unidad y la memoria estética</i>	31
II. 4.- Tatarkiewicz y <i>la inclinación intelectual de las artes verbales</i>	35
II. 5.- A. García Berrio y T. Hernández Fernández: <i>ut pictura poesis vs. ut poesis picture</i>	37
II. 6.- Alberto Carrere y José Saborit: <i>La pintura como lenguaje</i>	42
II. 7.- Christian Metz y los <i>tránsitos intercódigos</i>	46
II. 8.- Todo depende del punto de vista: <i>texto o pintura</i>	48

Capítulo III: PINTURA Y LITERATURA EN EL SIGLO XX: UNA VISIÓN PANORÁMICA

III. 1.- Vanguardias y vacío: <i>construyendo un nuevo siglo</i>	51
III. 2.- El nombrar moderno o <i>el título en las vanguardias</i>	55
III. 3.- Futuristas: <i>velocidad y simultaneidad en el espacio</i>	59
III. 4.- Dos paralelismos en Picasso.....	61
III. 4. 1.- Joyce: <i>miles de piezas engranando</i>	61

III. 4. 2.- Ramón Gómez de la Serna: <i> cubismo y greguerías</i>	63
III. 5.- La Abstracción y sus paralelismos: <i> poesía visual</i>	66
III. 6.- La palabra de Stein en tres espacios de la pintura.....	70
III. 6. 1.- Matisse: <i> viendo como niños</i>	70
III. 6. 2.- Gris: <i> en busca de la exactitud</i>	71
III. 6. 3.- Mondrian y <i> el significado de una rosa</i>	73
III. 7.- Klee y Rilke: <i> metafísica pura en un mundo hecho de símbolos</i>	74
III.8.- Surrealismo. Dalí y Joyce desde el <i> Finnegans Wake</i>	77
III.9.- Mirada final o alguna consideración sobre las correspondencias en el arte.....	80
CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFÍA.....	91
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	94

A Ricardo, gracias
por tu apoyo incondicional.

A Gaby y Anaira, a quienes
debo mi amor por la
literatura.

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que, directa o indirectamente, hicieron posible la realización de esta tesis. Agradezco especialmente el apoyo de la Beca Alban, ya que gracias a ellos tuve la oportunidad de estudiar en la Universidad Politécnica de Valencia y participar en el Máster en Producción Artística.

A mi tutor y principal guía, el profesor José Saborit, quien me suministró libros esenciales y el apoyo necesario para poder finalizar esta investigación. A las profesoras Gabriella Kizer y Anaira Vásquez, por brindarme sus opiniones y asesoría; por estar siempre allí, a la espera de cualquier duda o pregunta.

Un especial agradecimiento al diseñador Juan Carlos Brutus, por su invaluable ayuda en la diagramación y montaje de las imágenes que conforman este trabajo de máster.

A Vivianne, Ana Raquel, Luis Andrés y la familia Valladares, porque en todo momento han colaborado y ayudado para la culminación de este Proyecto Final de Máster.

A mi incondicional colega, Kelly Martínez, y a mis amigos, quienes me dieron ánimo y siempre estuvieron atentos al desenvolvimiento paulatino de este proceso.

INTRODUCCIÓN

El presente Proyecto Final de Máster, intenta ser una guía para cualquier interesado en la temática de los paralelismos entre las artes visuales y las artes literarias. De esta forma, abarca una visión panorámica de las correspondencias pintura / literatura, a través de ocho posibles comparaciones dentro de lo que sería la primera mitad del siglo XX. Por este camino, temas como las vanguardias artísticas, el nombrar moderno o el título, los ideales futuristas, Picasso junto a Joyce y Gómez de la Serna, la Abstracción y la poesía visual, las palabras de Gertrude Stein a partir de Matisse, Juan Gris y Piet Mondrian, Rilke pensado desde los mundos de Paul Klee y el Surrealismo en Dalí y Joyce, serían los enunciados principales de estos ocho espacios a través de los que se piensan palabras e imágenes.

Descubrir la literatura desde la vocación plástica, despertó el interés fundamental para esta investigación. Entender más sobre el cómo y porqué de fenómenos tan aparentemente contrarios, como literatura y pintura, es el motivo principal con el que se abordó esta temática.

Cabría mencionar, algunos de los retos con lo que hubo que lidiar. El primero de ellos, tuvo que ver con la necesidad de delimitar y escoger dentro de numerosas fuentes de información; sobre todo en un primer capítulo donde más que nada, se invita al lector a pasearse sobre una serie de datos y referencias históricas, en torno al desenvolvimiento del arte y la literatura. Para lograr esta delimitación, se establecieron tres momentos históricos puntuales: la Antigüedad grecolatina, del Renacimiento al Barroco y la Modernidad.

La siguiente dificultad, fue la de armar un cuerpo teórico donde se agruparan ideas puntuales y esclarecedoras, que fuera lo suficientemente fuerte como para darle coherencia a los mecanismos de articulación de las palabras y las imágenes. Lograr esta coherencia, significó tomar en cuenta diferentes enfoques metodológicos: filosofía, estética, semiología y

retórica, participaron de dichos enfoques, sin embargo, la premisa de utilizar todo tipo de fuentes también se empleó a lo largo de la investigación. Participaron las reflexiones e ideas de Neus Galí, Leonardo Da Vinci, Mario Praz, W. Tatarkiewicz, Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, Alberto Carrere, José Saborit y Christian Metz.

Sin embargo, el mayor reto consistió en el tercer capítulo y principal objetivo de estas líneas, ya que fue necesario tomar con pinzas diferentes posibles visiones del arte y a su vez, encontrar otros textos que logaran dar más apoyo y profundidad a lo que se intentaba explicar. En esta búsqueda, el lector encontrará fragmentos de textos literarios junto a las pinturas a las que se hace referencia.

La idea principal, es que ciertas preguntas sean respondidas o al menos se esclarezcan lo más posible... ¿Cómo se dan ciertos paralelismos en el arte? ¿Cómo se establecen dichas nociones? ¿Cómo se crea una correspondencia que permita afirmar la posibilidad de un paralelismo? Y finalmente, ¿cómo la estética de una obra literaria encuentra su parangón en una pintura?

Así pues, se desea que el lector amplíe la percepción con la que hasta ahora ha comprendido las líneas limítrofes entre lo visual y lo escrito. Que se permita ampliar los alcances de la obra de arte, y los mecanismos y recursos que ésta posee para enriquecer a otras disciplinas que le rodean. Es por esto, que metodológicamente se recurre a un andamio de libres conjeturas, para que el interesado también realice sus propias relaciones y asociaciones, basadas en la posibilidad de una conciencia más libre sobre los paralelismos en el arte.

Lo ideal sería no quedarse sólo con el material que aquí se brinda, sino aprovechar la oportunidad dada para que cada quien tenga la alternativa de ser la tercera mirada; mirada capaz de encontrarse con las mínimas esencias del arte, con el gesto revelador que permita la apropiación de nuevas, variadas y renovadas formas de comprender el

acto creador y los mecanismos que se entretajan alrededor de ellas... Los juegos asociativos son tan infinitos como la creatividad misma.

Este Proyecto Final de Máster se piensa como una invitación a ver y a leer; a imaginarse el porqué de unas y otras obras; a que el lector revise los textos citados y las reproducciones de las obras y en estos ámbitos, juegue por medio de la libre asociación de ideas... Así pues, que el lector de esta investigación se convierta en la tercera mirada y descubra sus propias asociaciones.

Como todo trabajo de investigación, se considera que aún está en crecimiento y desarrollo. Se podría entender como el principio de un futuro trabajo doctoral, el cual se enfocaría en ampliar los paralelismos del arte desde un enfoque más contemporáneo.

**TRES EPISODIOS DE LAS ARTES
HERMANAS EN LA HISTORIA**

...tanto ha arraigado desde la remota Antigüedad la idea de la hermandad en las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativo a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza.

Mario Praz

En la Modernidad se produjo el capítulo más intenso de la interrelación entre las artes. En ese momento las razones son bien distintas: no se trata de ilustrar los conceptos retóricos como ocurriera en la Antigüedad; ni de la necesidad de mejorar la categoría de los artistas plásticos como en el Renacimiento; ni del deseo de afirmar, la superioridad de la pintura.

Enric Bou

I.- Tres episodios de las artes hermanas en la Historia

El primer capítulo de esta investigación, ofrece un breve recorrido histórico sobre algunos de los episodios más importantes de la interrelación pintura y literatura. Con el objetivo de ampliar, cómo y a partir de qué punto comenzó a existir conciencia sobre semejanzas y diferencias entre las artes. Pensando en dicha conciencia, Enric Bou, autor de *Pintura en el aire. Arte y literatura en Modernidad*, considera que en la cultura occidental hay momentos de especial intensidad para los paralelismos en el arte: la Antigüedad grecolatina, el Renacimiento, el Barroco y la Modernidad. Por estos caminos, el lector encontrará artes visuales y literarias en diferentes escenarios; desde Horacio, pasando por Lessing y Alciato, hasta culminar con una reflexión sobre el siglo XIX y las circunstancias de una época romántica.

I.1.- Homero y Horacio: poesía y pintura en la Antigüedad grecolatina

Se sabe que las asociaciones entre poesía y artes visuales, arrojan sus primeras evidencias en la antigua Grecia, donde encuentran una auténtica forma de estructurar y valorar las artes. A pesar de que los griegos no dividieron las disciplinas artísticas como hoy en día se conocen; de que el poeta era considerado superior al pintor y el pintor era visto como un simple artesano, es innegable que la entretrejida relación de la poesía con las artes visuales, existe desde los comienzos de la literatura.

Homero y Hesíodo, ya empleaban descripciones poéticas caracterizadas por parecer relatos de escenas pintadas. Por ejemplo, en el canto dieciocho de *La Ilíada*, donde se describe la elaboración del escudo de Aquiles, construido por Hefesto, el lector se encuentra ante unos versos cargados de un alto contenido estético que podrían ser la descripción de una pintura o un relieve. Homero describe el carácter sensorial de las escenas grabadas sobre la superficie del escudo. Lo cierto es que esta precisa descripción, que ocupa casi ciento cuarenta

hexámetros, es un modelo para los poetas que de ahora en adelante, quieran describir escenas pintadas, esculpidas o grabadas. Valdría comentar que Hesíodo, también utiliza un claro sentido visual en la descripción de su relato *El escudo de Heracles*, arma que también fue construida por Hefesto y sirvió al guerrero para combatir a Cicno, hijo de Ares. Alejandro Oliveros explica, que el poeta alejandrino Teócrito, fundador de la poesía pastoral, igualmente se vale del método que va de la imagen a la palabra escrita en uno de sus *Idilios*, donde describe una serie de personajes grabados sobre una copa inerte, casi como si fueran escenas de la vida real¹. Posteriormente, el romano Virgilio en el libro octavo de su *Eneida*, sigue el ejemplo de sus antecesores al describir con igual sentido visual, el escudo que Eneas recibe de su madre Venus.

La acción de describir con palabras, imágenes previamente representadas en pintura, relieve o escultura, recuerda dos definiciones esenciales para la historia de la pintura y la literatura. Se trata de dos antiguas figuras literarias: *ekphrasis* e *hipotiposis*. Geles Mit explica, que ambas aluden a *las dos vías invisibles que se establecen entre la imagen y las palabras en un recorrido de ida y vuelta*.

Los ejemplos antes mencionados sobre las descripciones de Homero, Hesíodo, Teócrito y Virgilio -descripciones que van del bajo relieve al texto, generando explicaciones e interpretaciones- son conocidas como *ekphrasis*. Desde la Antigüedad hasta la Edad Media, en siglos posteriores y con fuerza renovada en el siglo XX, la *ekphrasis*² se ha constituido como una herramienta fundamental, para crear vínculos con la obra de arte desde la palabra³. Por su parte, la *hipotiposis* se

¹ Revisar en Alejandro Oliveros, “De la imagen escrita a la palabra pintada”, *Revista Imagen*. Caracas, año 38, nº 2, febrero-abril del 2005, pp.65-76, p.67.

² En la poesía occidental, la *ekphrasis* es empleada por poetas como Jacoppo Sannazaro y Garcilaso de la Vega. Los prerrafaelitas ingleses y los parnasianistas franceses, utilizan una poesía que tiene claros referentes plásticos. El poeta Jhon Keats, sigue estas líneas en algunos de sus mejores poemas. Enric Bou comenta que en el siglo XX, Ruben Darío y algunos escritores españoles como Manuel Machado, profundizan en la experiencia visual desde la palabra.

³ Ampliar en Geles Mit, *El título en las artes plásticas (La imagen desvelada por el nombre) Colección Formes Plàstiques*. Castellón, Institució Alfons el Magnànim, 2002, p.44. *La autora explica que la *ekphrasis* también ofrece un vínculo respecto a la obra de arte y su título como fuente de explicación y descripción.

refiere al proceso inverso, es decir, el texto que se convierte en imagen. La idea es *hacer ver el texto* por medio de una descripción que bien se puede realizar desde la pintura o desde cualquier otra posibilidad expresiva. Lo importante es que sea capaz de describir de fiel manera hasta los detalles más ínfimos de un texto escrito. La aplicación de la *hipotiposis*, se puede ver en numerosos ejemplos a lo largo de los siglos, sin embargo, valdría la pena revisar el Renacimiento⁴, ya que muchas de las pinturas de este período estuvieron basadas en los grandes textos de la Antigüedad (Ovidio, Homero y Virgilio).

El destino de la pintura y la literatura, estuvo marcado durante siglos por dos frases lapidarias que determinaron la poética de muchos artistas. Ambas fueron el eje de discusiones y disputas conforme fueron pasando los siglos, e incluso, en algunas ocasiones, fueron objeto de interpretaciones exageradas.

La primera de ellas es atribuida por Plutarco al poeta griego Simónides de Ceos, con su famoso decir: *la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla*. Neus Galí explica que esta afirmación es el origen de las comparaciones entre poesía y pintura. Además, el poeta griego es un innovador de la actividad poética, a quien se le atribuye fama de codicioso, por ser el primero en pedir remuneración monetaria por sus poemas, lo cual era mal visto en una sociedad griega, acostumbrada a ver la poesía como un arte proveniente de la inspiración divina. Esta nueva actitud ante la poesía, más la afirmación del poeta griego: *...la palabra es la imagen de las cosas*⁵, constituyen el comienzo de una nueva consciencia sobre el quehacer artístico, es decir, al pensar que la poesía participa de la *imagen* o *eikôn*, se plantea un posible elemento común con la pintura y la escultura, ya que éstas también son *imágenes* cuando participan de su propia “representación visual”. La escritura es otro factor,

⁴El pintor florentino Sandro Boticelli emplea la *hipotiposis*; algunas de sus celebres obras se basan en textos que luego se traducen a la pintura. Se sabe que el artista prefería las versiones renacentistas de los grandes mitos a la de los escritores greco-latinos.

⁵Ampliar en Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. (De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico)*. Barcelona, El Acantilado, 1999, p.162.

que permite a la poesía ser leída como *imagen*. Sobre este punto, Galí comenta: *La palabra hablada es evento, suceso en el tiempo. La palabra escrita es imagen, objeto en el espacio*. Cuando Simónides descubre que la *palabra* es igual a la *imagen*, también la asume como un objeto; pintura y poesía se convierten en producto de una misma operación intelectual y producen objetos equiparables⁶.

La segunda frase fundamental para el destino de la palabra y la pintura, se le atribuye al poeta romano Horacio, a quien no sólo se le debe la intrigante frase: *ut pictura poesis* o *la poesía es como la pintura*, perteneciente a su *Ars poética*, sino que también define la pintura clásica; concepto que será asimilado por numerosos pintores del siglo XVII, quienes siguieron sus premisas sobre unidad, claridad y orden⁷. Sin embargo, habría que mencionar que Horacio realmente no se detiene a explicar el porqué de su ambigua frase; la consecuencia directa, es que el *ut pictura poesis* ha sido interpretada de falsas maneras y de forma inconsciente por parte de numerosos poetas, artistas y estudiosos a lo largo del tiempo. En un intento por aclarar el significado y valor de esta frase, W. Tatarkiewicz piensa que la única semejanza que Horacio encuentra entre ambas disciplinas, es la diversidad de reacciones que tanto pintura como poesía pueden generar en la gente⁸. Sea o no cuestionable la opinión de este autor, son innegables los aportes y reflexiones que esta frase ha generado; aportes que especialmente se verán a lo largo del siglo XVII y XVIII.

Se podría pensar que Horacio, pertenece a un contexto de artistas y escritores que instauran una nueva aproximación entre la poesía y el

⁶ Neus Galí comenta, que cuando Simónides afirma que la palabra es un *eikôn* o *imagen de las cosas*, y que *la poesía es una pintura que habla*, lo hace desde términos de definición, es decir, *la definición es un tipo de formulación propia de la escritura y de la mentalidad alfabética que la escritura origina*. Si bien estas frases pueden ser leídas desde otros significados, la autora piensa que este debió ser su significado real, ya que considera las frases demasiado sencillas como para que guarden otro sentido.

⁷ El más evidente de estos pintores fue Poussin, quien se considera un fielísimo seguidor de las premisas horacianas y por ende, de los grandes clásicos de la literatura universal. Esto lo convierte en el ejemplo ideal capaz de ilustrar las premisas del poeta romano.

⁸ En Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y estética)*. Madrid, Editorial Tecnos, 1992, p. 139.

arte; aproximación que responde a una época conocida como Helenismo. Si bien filósofos de la Grecia Clásica como Platón⁹ y Aristóteles¹⁰, también reflexionaron sobre los alcances y diferencias entre la poesía y la pintura, no es menos cierto que será hasta el período helénico, donde ambas disciplinas experimenten un novedoso acercamiento; uno completamente opuesto a cualquier visión racional con la que -en el pasado- se hubiese comprendido el arte.

Para Tatarkiewicz, el Helenismo plantea una *búsqueda febril de elementos espirituales, creativos y divinos*. Esta “febril búsqueda” entiende que el arte es un *trabajo espiritual, de naturaleza creativa, capaz de constituirse en la inspiración divina*, que, además, quiere llegar hasta la *esencia del ser* y no quedarse sólo en la experiencia sensorial. En este punto -en el creciente interés por la libertad y por la condición imaginativa- pintura y poesía se encuentran en un mismo terreno; en un espacio común donde se establecen nuevos vínculos con el espectador y el entorno.

El nuevo interés por el artista, la inclusión de la pintura como parte de la educación y un arte que hurga en la verdad más profunda de las cosas, hacen pensar en el porqué tal cambio de mentalidad. Si bien la respuesta a esta pregunta requiere de un profundo análisis, parece que la aparición de las escuelas filosóficas tiene mucho que ver. Sin embargo, hay algo más que subyace en el espíritu helénico. *Estos nuevos sistemas (las escuelas filosóficas), al igual que las nuevas ideas estéticas, fueron el resultado de una nueva actitud psíquica¹¹.*

⁹ Revisar en el capítulo II del presente trabajo: *Mecanismos de articulación*, el apartado de *Neus Galí: tres argumentos contra poesía y pintura en Platón*, donde se plantea la relación del filósofo griego con ambas disciplinas, p. 19.

¹⁰ Aristóteles no cree en la poesía inspirada o vaticinadora. Para el filósofo, la poesía se trata de un asunto mimético. Así pues, considera que la condición mimética es común tanto para la poesía como para todo arte. De esta forma, las incluye en una clase única llamada “artes imitativas”. Bajo este precepto común, piensa en dos clasificaciones: *arte visual*, que comprende arquitectura, escultura y pintura y *arte acústico*, que comprende poesía, música y danza.

¹¹ Ampliar en W. Tatarkiewicz, *Ob.cit.*, p.141. *Fueron numerosos los pensadores y artistas de este período: Filostrato, Calístrato, Plotino, Pausanias, Plinio el Viejo, entre otros. Sin embargo, hubo otros pensadores que mantuvieron su postura conservadora: Cicerón, Séneca, Vitruvio.

I.2.- De Ludovico a Lessing o de la *excesiva interpretación de las artes hermanas*

Tanto en el Renacimiento como en el Manierismo y Barroco, las artes se hicieron hermanas. Críticos, artistas y poetas, llevaron al extremo las relaciones de esta hermandad. La poesía otorgaba temas a la pintura y la pintura se encargaba de ilustrarlos. En todo caso, es necesario revisar la postura de varios teóricos sobre el tema. Cabría empezar por la opinión de Mario Praz, sobre los breves periodos de renacimiento que hubo en el Medioevo; el escritor considera que a éstos *les faltó ese sentido de la perspectiva que tanto dominaban los hombres del Renacimiento, y que les permitió proyectar la antigüedad sobre una plano ideal y convertirla en objeto de apasionada nostalgia*¹².

Se sabe que la mayoría de los tratados sobre arte y literatura escritos entre el siglo XVI y mediados del XVIII, plantearon relaciones de profundo vínculo entre las artes, al menos así lo determina Rensselaer W. Lee en su libro *Ut pictura poesis*. Para comprender el trasfondo de estas relaciones, hay que recordar las palabras de Mario Praz sobre la *antigüedad convertida en objeto de apasionada nostalgia*, ya que ésta parece ser la clave en el pensamiento de los críticos de aquel tiempo. Dicha nostalgia se evidencia en frases como la de Simonides de Ceos, el *ut pictura poesis* de Horacio y la *Poética* de Aristóteles, textos y pensamientos que se hicieron fundamentales para los argumentos de la época.

Sin embargo, para Tatarkiewicz, el proceso renacentista no significó siempre “afinidad”; se trató de un proceso paulatino que fue transformándose desde una teoría tradicional que opone la poesía al arte,

¹² En Mario Praz, *Mnemosyne (El paralelismo entre la literatura y las artes visuales)*. Madrid, Editorial Taurus, 1981, p. 81.

bastante obvio en Petrarca y Bocaccio¹³, hasta una serie de teorías que terminan por generar dicho vínculo y afinidad. La premisa de estas teorías, plantea certeramente que tanto poesía como pintura imitan la realidad.

Este proceso de cambio, hace que las *bellas artes* escalen un nuevo puesto. Dejan de ser entendidas como *artes mecánicas*¹⁴ y pasan a convertirse en *artes liberales*. Esto significa que ahora provienen de un pensamiento consciente y no de un proceso de inspiración divina; se les coloca en un mismo terreno, entendido como el espacio de lo humano y no de lo divino. Mientras la pintura dejaba atrás la noción de *artes mecánicas*, la poesía dejaba de lado su origen divino. Entonces la pintura encontró fuertes defensores como Leonardo Da Vinci, quien además, es uno de los pocos renacentistas que establece diferencias entre ambas disciplinas¹⁵.

El máximo sentido de estas relaciones, se da a mediados del siglo XVI con escritores como Ludovico Dolce, quien sostiene en *Dialogo della pittura intitolato l' Aretino*, que *no sólo los poetas, sino todos los escritores, son pintores; que la poesía, la historia y, en suma, toda composición de los hombres cultos es pintura*¹⁶. Otros autores que mantienen este tipo de posturas son, por ejemplo, Lomazzo y Sir Joshua Reynolds. Lo cierto, es que los críticos de aquel entonces, forzaron demasiado las pocas referencias de comparaciones entre poesía y pintura, que había en obras como el *Ars poetica* de Horacio y la *Poetica* de Aristóteles. Para W. Lee, la consecuencia directa fue que los críticos impusieron a la pintura una *teoría poética remodelada*, lo cual, finalmente,

¹³ Ampliar en W. Tatarkiewicz, *Ob.cit.*, p.146. *Petrarca y Bocaccio hicieron referencia a las ideas de Cicerón, en tanto piensan que la poesía se genera en una inspiración sobrenatural y el arte sólo se refiere a una técnica.

¹⁴ Cuando la pintura deja de pensarse como *arte mecánica*, quiere decir que el artista ya no es entendido como un *operario*; ahora se le sitúa junto al erudito. Además, el hecho de que ahora el arte es producto de un pensamiento consciente, quiere decir que se puede incluir al mismo nivel que la lógica, la aritmética y la música.

¹⁵ Ampliar en el capítulo II del presente trabajo: *Mecanismos de articulación*, en el apartado de *Leonardo Da Vinci, defensor de la pintura*, p.28.

¹⁶ En Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis (La teoría humanística de la pintura)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, p.14.

no es más que la aplicación a la pintura de unas herramientas que correspondían a una *estética prestada*. Así pues, los aportes más esclarecedores de aquel momento, fueron logrados por críticos que en vez de buscar semejanzas, se enfocaban en las diferencias de las artes, como bien serían John Dryden, J.B Du Bos, G. E. Lessing o Da Vinci.

Manteniendo el ritmo de las afinidades, el Barroco incluyó la poesía a otras artes. Instaurando así, un sistema de clasificación donde pintura y escultura quedaron adheridas a la poesía en una sola estructura de catalogaciones; esta fue creada por Charles Batteux en 1747. En el ensayo de Ana Lía Gabrieloni, *Ut pictura poesis*, la autora piensa que esta obra de Batteux fue la que provocó la reacción definitiva de Lessing, teórico que se promulgó *contra el entusiasmo por la migración de cualidades y poderes, tanto estéticos como pedagógicos entre dominios artísticos distintos*¹⁷.

Antes que Lessing, la confusión reinante intentó ser aclarada en el siglo XVII por John Dryden en su ensayo *Paralelo entre la pintura y la poesía*. Ya en el siglo XVIII, J.B Du Bos hizo lo mismo en sus *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, sin embargo, no será hasta finales de este siglo cuando el trabajo de Lessing, conocido como el *Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía*, cuestione y ponga en perspectiva una tradición de comparaciones que ya había llegado hasta sus últimas consecuencias. En dicho trabajo, el escritor critica duramente al teórico Johann Joachim Winckelmann y a las supuestas relaciones que éste encuentra entre la tragedia griega el *Filoctetes* de Sófocles y la imponente escultura del *Laocoonte*. En líneas generales, este autor propone límites y campos de acción para las artes visuales y escritas; considera que ambas tienen un carácter diverso, ya que la *pintura es un arte espacial* y la *poesía un arte temporal*. Por otro lado, la naturaleza de la pintura no

¹⁷Ampliar en Ana Lía Gabrieloni, “Ut pictura poesis” en <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>

puede representar un curso de acontecimientos, como bien lo hace la poesía, ya que ésta sólo sabe representar escenas aisladas. Así pues, los intentos de aproximar las artes eran erróneos, como también lo fue durante siglos presentar la poesía como temario de la pintura y la pintura como ilustradora de la excelsa poesía.

En el amplio espectro de estas afinidades, diferencias y reflexiones, brevemente se menciona un extraordinario ejemplo de la relación entre la palabra escrita y la imagen pintada. Se trata del nacimiento de la *emblemática* en manos de Andrea Alciato, quien publicó un libro llamado *Emblematum Liber* en Augsburgo en el año de 1531. José Pascual Buxó comenta, sobre los orígenes de este arte a partir de un tratado conocido como *Hieroglyphica*, el cual pudo ser escrito por Horapollo. Dicho tratado, se refiere a las relaciones que existen entre ciertos animales (basilisco, serpiente que se devora a sí misma, halcón) y algunas nociones religiosas o filosóficas, como la *eternidad* o el *universo*. A partir de 1543, cuando a las traducciones de *Hieroglyphica* se le incluyeron dibujos, se generó una estructura equivalente a lo que serían los *emblemas* de Alciato, los cuales, *constaban de un título que enuncia un concepto, un dibujo que lo ilustra y un texto en prosa que sería la interpretación entre la imagen visual y el concepto significado*¹⁸. El texto que acompaña a la imagen y difiere del “título” o “mote”, es conocido como “epigrama” o concepto / significado. Buxó explica que entre el *emblema* y el *epigrama*, la imagen no tiene que estar necesariamente subordinada al texto. Por el contrario, entre ambos se establecen relaciones alternas, las cuales existen a partir de la función semántica de palabra e imagen (imagen 1).

Alejandro Oliveros considera, que la influencia de Alciato se constituye como uno de los mejores episodios entre la palabra y la imagen en el Barroco. Así pues, el arte de la emblemática influye en artistas como Diego Velázquez, quien consultó estas imágenes para

¹⁸ Ampliar en José Pascual Buxó, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en el catálogo de la exposición *Juegos de ingenio y agudeza (La pintura emblemática de la Nueva España)*. México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 32.

organizar su iconografía. Una de las influencias más interesantes se dio en Cesare Ripa, quien fue un discípulo de la emblemática y publicó en 1593, siglo XVI, el primer diccionario iconográfico conocido, al que llamó simplemente *Iconología*. En este diccionario, Ripa agrupó y clasificó un extenso imaginario de temas y símbolos que iba desde la Antigüedad hasta los comienzos del Barroco (imágenes 2 y 3). Esta especie de diccionario consistía en la definición de los temas con palabras, y posteriormente se le incorporaron las imágenes. *Iconología* sirvió como un atrayente instructivo para los pintores y poetas de la época. Según lo investigado, Milton fue el poeta más conocido que disfrutó de este diccionario, sin embargo, fueron Vermeer, Bernini, y el ya mencionado Poussin, quienes emplearon con mayor fervor esta herramienta de interpretación iconográfica.

I.3.- Del siglo XIX al XX. Signos de la crisis o en el límite de una nueva sensibilidad

En el siglo XIX se transformaron las bases de la cultura occidental; en un paulatino proceso se fueron instaurando nuevos valores en todos los campos de la vida; se preparaba así, el terreno para un nuevo siglo. Enric Bou explica, que antes de 1800 la estética estuvo obsesionada por conseguir *obras bellas y no nuevas*; el arte se había enfocado en deleitar al público y no en alterarlo o provocarlo, pero este panorama estaba por cambiar, ya que *se impuso lentamente el criterio de que era necesario conseguir la provocación de manera más directa*¹⁹.

Las nuevas ideas estéticas, suscitan un profundo cambio ante la forma de abordar palabras como *realidad* y *naturaleza*, lo cual, pone a prueba otros conceptos como *interpretación* y *representación*. Para la nueva visión de estos conceptos, fue determinante la invención de la fotografía, la cual desde principios del XIX, ya daba sus primeros pasos

¹⁹ Ampliar en Enric Bou, *Pintura en el aire (Arte y literatura en la modernidad)*. Valencia, Editorial Pre-textos, 2001, p. 57

en forma de daguerrotipos. Entre 1880 y 1890, se dieron de forma veloz los avances en el arte fotográfico. Las cámaras de almacén para película de gelatina flexible aparecieron en 1881 y en el 88, George Eastman lanza al mercado su cámara Kodak²⁰. De ahora en adelante, los aportes fotográficos de los aficionados serán de suma importancia.

Sin embargo, habría que reflexionar sobre la naturaleza de otro conflicto; uno que se relaciona con el espíritu humano o con la ruptura de unidad espiritual, filosófica, literaria, económica y política que padece el siglo XIX. En este sentido Mario De Micheli plantea:

¿Qué fue, pues, lo que provocó esta ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue esta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte.²¹

Precisamente, las razones ideológicas y políticas que preparan el terreno para la llegada del *arte moderno*, se generan en hechos históricos puntuales, los cuales, para Micheli, tienen como principal eje la búsqueda de libertad como parte de la concepción revolucionaria: *Las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas en la mano.*

La Revolución Francesa en 1789 concibe ideas modernas de palabras como *pueblo, libertad y progreso*. Estas ideas toman un hondo sentido en el XIX, cuando países como Inglaterra, España y Francia ven guerras civiles, monarquías derribadas y nuevas repúblicas instauradas. Este clima impulsó no sólo el nacimiento de ideologías, sino también obligó a la sensibilidad artística e intelectual a preguntarse cómo debía responder el arte ante las nuevas demandas sociales de un siglo.

²⁰ Esta cámara era pequeña y sencilla: tenía un objetivo focal fijo, una velocidad y diafragma incorporado y un rollo de película para tomar un centenar de fotografías.

²¹ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.15.

Otro acontecimiento fundamental se da hacia el año de 1770, con los profundos cambios que trajo consigo la Revolución Industrial; momento de transformación absoluta tanto en los sistemas económicos como en la jerarquía social de la época. La despersonalización, tanto de los seres humanos como de los objetos, el ascenso de una poderosa clase que imponía sus gustos y hábitos, la *burguesía*, como la nueva producción en masa, se convertirían en antecedentes primordiales para comprender algunas de las novedosas formas estéticas que apenas estaban por venir.

Casi un siglo más tarde, lo político e ideológico, sufrirán una radical transformación; se necesitaba un cambio social. Esto se tradujo en las ideas de Karl Marx expuestas en el *Manifiesto comunista* (1848) y en *El Capital* (vol.I 1867). Se podría pensar que el *Manifiesto* fue su obra más importante, ya que expone líneas primordiales de su pensamiento. Este texto fue publicado algunas décadas antes del siglo XX, pero sigue siendo un elemento esencial para el desarrollo de las vanguardias artísticas. Las teorías de Marx, entienden el arte como un producto de intercambios sociales y por ende, como algo que puede moldearse para la sociedad.

En una interesante aproximación, Enric Bou entiende que los habitantes de las sociedades industrializadas de finales de 1800, vivieron como nadie la integración a la Modernidad; siempre acompañados por un sentimiento de incertidumbre e inseguridad. Así pues, el sentir de lo “moderno”, nace de la paradoja que existe entre un *mundo viejo ligado a la espiritualidad, y el de un mundo que depende de la máquina y la técnica*²². Esto desemboca en unos hombres en constante contradicción respecto a sí mismos y a su contexto. Pensar en Modernidad obliga a detenerse en Charles Baudelaire, quien puede ser visto como la síntesis del movimiento romántico, como un precursor del simbolismo o como el iniciador de nuevas técnicas sobre ensayos, poesía y crítica de arte. En

²² Ampliar en Enric Bou, *Op.cit.*, p.56.

todo caso, este poeta representa como nadie la provocación y contradicción que se anidan en lo “moderno”:

*Modernidad es lo transitorio, lo efímero, lo eventual, lo que constituye la mitad de todo arte; la otra mitad es eterna e inmutable. (...) Prácticamente la totalidad de nuestra originalidad proviene de la huella que los tiempos dejan en nuestras sensaciones*²³.

Dicho movimiento romántico o Romanticismo, fue la reacción intelectual y espiritual ante la industrialización masiva. Este movimiento avalaba los conceptos ya mencionados de *pueblo, libertad y progreso*. Los románticos, más allá de la exaltación del sentimiento, buscaban reivindicar la individualidad, las tradiciones campesinas, los derechos del hombre y por lo tanto, criticaban y se oponían duramente al gusto burgués.

*Las “oscuras y satánicas fábricas” de la nueva industria impulsaron a los artistas a hacer valer su individualidad contra los efectos uniformadores. (...)El romanticismo defendió los derechos soberanos del individuo, incluso cuando se oponían claramente a la sociedad*²⁴.

Por encima de las contradicciones internas o la falta de unidad que hubiese dentro del movimiento romántico, varias generaciones de intensos escritores, unos más rebeldes y otros más idealistas según la década a la que pertenecieron, son los síntomas más obvios de la crisis que se intenta explicar. Sus conductas irreverentes ante la vida y sus novedosas formas de escribir, rompieron las barreras estéticas y “socialmente correctas”, de lo que se consideraba literatura y cotidianidad.

En tanto filósofos como Kant y Hegel forjan bases y conceptos fundamentales para el pensamiento del siglo XX, el movimiento *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu), fundado por la primera generación de románticos, los alemanes J.W. Goethe y Schiller, immortalizan los valores de la juventud romántica bajo los conceptos de *naturaleza, genio* y

²³ Edward Lucie – Smith , *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia, Editorial KÖNEMANN, 2000, p. 17-18.

²⁴ Citado de Edward Lucie-Smith, *Ibidem.*, p. 18.

originalidad. Por otro lado, Ludwig Tieck, Novalis y Friedrich Hölderlin, representan el lado poético y cuentista del espíritu romántico alemán, siendo así los primeros en utilizar tanto el verso libre, como el ámbito de lo subconsciente y lo sobrenatural en sus obras poéticas. Paralelamente en Gran Bretaña, tres nombres imprescindibles que vivirán hasta la segunda década del siglo XIX, Lord Byron, John Keats y Percy Shelley representan la obra poética y teatral del movimiento inglés.

Al igual que en literatura, los pintores románticos alemanes fueron los primeros en recrear melancólicos, solitarios y nostálgicos paisajes; Caspar David Friedrich es quizás el más emblemático nombre. El caso inglés es representado por John Constable, con la idea de la *pintura como una forma de sentir* y también por William Turner (imagen 4), quien es un antecedente primordial de la pintura abstracta del siglo XX. En Francia, la pintura descubre nuevas formas de *idealismo alegórico*, a través de creadores como Eugène Delacroix y Théodore Géricault.

Bien sea desde la pintura romántica o post romántica, hay que mencionar el caso de dos artistas que a la vez son poetas y pintores; en menor o mayor medida, desarrollaron tanto las palabras como la pintura. Se trata de William Blake y Dante Gabriel Rossetti.

William Blake, podría considerarse uno de los ejemplos más certeros de la palabra que se fusiona con la imagen. A pesar de cualquier tilde de excéntrico, Blake es un antecedente prioritario en la historia y la innovación del grabado inglés. Lo que más interesa para estas líneas, es la forma única en la que supo fusionar su iconografía, la cual, para Alejandro Salas significa *un gran collage de filosofías e imágenes sueltas (...)*²⁵, junto a la palabra hecha literatura, pintura y revelación en un mundo construido por símbolos (imagen 5).

En el caso de Dante Gabriel Rossetti, su obra está marcada por una serie de semejanzas con la vida de Dante, el autor de *La Divina*

²⁵ Ampliar en Alejandro Salas, “Las iluminaciones de Blake” en *La gruta de Pope y otros ensayos*. Caracas, Fundación Metrópolis, 2003, pp.145-160, p.146.

Comedia. Geles Mit explica que Rossetti, al igual que el poeta florentino, sufrió la pérdida prematura de un amor que marcaría su vida y su obra. Si para Dante fue Beatriz, para Rossetti fue Elizabeth Sidal. El hecho es que este artista, se dedica con gran fuerza, a explorar estos temas tanto en lo pictórico como en lo poético. Tanto William Blake como Gabriel Rossetti, son ejemplos claves para los antecedentes de esta investigación, ya que es en ellos donde se puede rastrear una posibilidad de los paralelismos en el arte del siglo XX; la del pintor que escribe y el escritor que pinta²⁶ (imagen 6).

Con la referencia de Rossetti en mente, habría que detenerse en una corriente artística que tuvo notable relación con la literatura y se abrió paso entre lo que fueron las tendencias posrománticas, es decir, la conocida *Pre-Raphaelite Brotherhood*. Este grupo de artistas, entre ellos, William Holman Hunt, John Everett Millais y el mencionado Rossetti, fueron mejor conocidos como la *Confraternidad prerraefelista* o los *prerraefelistas*; quienes al inspirarse en los artistas del pasado, eligen su nombre en honor al pintor del Renacimiento italiano Rafael. Dicha fraternidad, fundada en Londres en el año de 1848, tiene la misión de dotarle al arte una temática social, principalmente inspirada en las leyendas y literatura de la Edad Media, la Biblia, Shakespeare y en otros autores contemporáneos.²⁷

Pertenecientes a la última generación del siglo XIX, escritores y pintores franceses identificados con los ideales románticos fundan una nueva tendencia estética: el *Simbolismo*. Este movimiento, donde la literatura y la pintura iban de la mano, intentaba ser una reacción contra las tendencias materialistas de la época. Sus seguidores, Paul Sérusier, Maurice Denis, Odilon Redon, creen que el verdadero artista debe permanecer alejado del bullicio, para así poder acceder al arte desde un

²⁶ La posibilidad del poeta o escritor que pinta y el pintor que incursiona en las palabras, se da en casos sumamente interesantes en el siglo XX. Por sólo mencionar dos ejemplos: Antonio Saura y Ramón Gaya.

²⁷ Tan sólo estuvieron cuatro años unidos, pero a pesar de esto crearon su propia revista, *The Germ*.

proceso más interno (imagen 7). Se sabe que tuvieron un intenso gusto por las teorías esotéricas de la época: los rosacruces y las culturas orientales. En el contexto plástico, el simbolismo se tradujo en una pintura de características figurativas, que buscaba hacer imagen *los sentimientos, los estados del alma, los miedos subjetivos, las fantasías y los sueños*²⁸.

Desde la visión literaria, Stephan Mallarmé lleva estas posturas a la literatura; sus obras están cargadas de símbolos, musicalidad, experimentación gramatical y oscuras alusiones, que lo sitúan como un poeta hermético por excelencia. Otros poetas como Rimbaud y Verlaine completan la imagen del espíritu rebelde e individualista del artista que se siente marginado por la sociedad de su época. A continuación, Arthur Rimbaud declara en *Una temporada en el infierno*:

*Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas, y la encontré amarga. Y la insulté. Me armé contra la justicia. Huí. ¡Oh brujas!, ¡miseria!, ¡odio!, ¡a vosotros confié mi tesoro! Conseguí que se desvaneciera de mi espíritu toda esperanza humana. Me lancé sobre toda alegría, para estrangularla, con el salto sordo de la fiera.*²⁹

Al leer estas palabras de Arthur Rimbaud, queda claro el malestar de una época, de una generación de intelectuales que se cuestiona el concepto de *belleza*. Concepto que es abiertamente negado y rechazado en las frases de este poema. Entonces, ¿qué es lo bello? ¿Es acaso la muerte del arte que se profetiza a sí misma desde las postrimerías del siglo XIX? ¿Está Rimbaud abriendo los últimos senderos para que el siglo XX replantee todo lo que se consideraba arte?

El sentimiento moderno es delimitado por Baudelaire, como también la palabra profetizante en torno al paralelismo entre literatura y pintura. En este sentido, el crítico Guillermo de Torre resalta en su libro *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, la opinión del poeta francés sobre la relación entre las disciplinas artísticas. Dice

²⁸ Anna-Carola Kraube, *Historia de la pintura*. Colonia, Editorial KONEMANN, 1995, p. 82.

²⁹ Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.25.

Baudelaire: *las artes aspiran, no tanto a sustituirse como a prestarse recíprocamente formas nuevas.*³⁰

Paralelamente al panorama literario, las artes visuales rompían esquemas, desde los avances que lograban los *impresionistas* dentro de las teorías de la percepción, hasta casos particulares como Paul Cézanne, Vincent van Gogh y Paul Gauguin, quienes concibieron nuevas formas de configurar y de sentir la pintura. Gauguin junto al pintor *simbolista*, Henri Rousseau y los primeros en encontrar formas *expresionistas*, James Ensor y Eduard Munch, buscaban una pintura subjetiva que plasmase los estados del alma, el dolor, los sueños y las fantasías (imagen 8). De esta forma queda inaugurado el siglo XX.

*Van Gogh, Ensor, Munch (...) En ellos -que sin duda se cuentan entre los artistas más grandes de su época- los signos de la crisis del siglo XIX se manifestaron con particular evidencia y antes que en otros: eran signos de una crisis europea. Se cerraba así una época y otra se abría. (...) Otras fuerzas entraban en liza. Los síntomas de la crisis muy pronto dejarían paso a la crisis propiamente dicha ¿Cómo se comportarían los intelectuales? ¿Qué camino tomarían los artistas? Este era el interrogante que se alzaba a comienzos del siglo.*³¹

En otros ámbitos, hay que mencionar a dos personajes de vital importancia: Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Para el pensamiento occidental, *El nacimiento de la tragedia* significa una propuesta estética absolutamente innovadora. En este libro se plantean dos conceptos ante el fenómeno estético: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. En todo caso, el libro representa dos posiciones ante la idea del exceso y el abandono intencionado. Nietzsche también medita sobre las nociones del poder gracias a la idea del *superhombre*; aquí surge la posibilidad del hombre como sustituto de Dios dentro de un universo materialista.

³⁰ Guillermo de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Barcelona, Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1963, p. 164.

³¹ Mario De Micheli, *Ob. cit.*, p.43.

Habría que pensar, al menos brevemente, en la importancia del arte oriental, ya que en éste las correspondencias artísticas tienen importantes episodios. Cuando Geles Mit explica sobre el carácter de estas relaciones, menciona la importancia del *haiku* o el *koan*, y en especial del *haiga* japonés que es realmente una pintura-poema. Estas formas de arte, muestran interesantes ejemplos de la comunión entre la poesía, la caligrafía y la pintura. Se sabe que estas antiguas tradiciones, enriquecieron, por ejemplo, los trabajos de Joan Miró.

Los eventos y factores antes mencionados, no sólo propiciaron el cambio, sino que motivaron la correspondencia entre las artes. De esta forma, el siglo XIX cerraba con la noción de una *obra de arte total* como lo fue *Oraciones* (1897) de Richard Wagner, donde se fusionan poemas en prosa, ilustraciones musicales y poéticas.

El hilo de estos paralelismos, también se refleja en la interesante relación que música / pintura y literatura experimenta en el siglo XX. Como explican José Saborit y Alberto Carrere, el arte abstracto y la música tuvieron claras asociaciones. Desde la previa formación musical de Paul Klee, la cual determinó factores importantes de su pintura, pasando por Wassily Kandinsky y la liberación del arte visual a través de la abstracción musical³², hasta las opiniones de Mario Praz, cuando comenta sobre la afinidad de Piet Mondrian y E. E. Cummings, quienes respectivamente, sintieron afinidad por los controversiales ritmos estadounidenses nacidos del *Rag Time* y conocidos como el *Jazz* y el *Boggie Woogie*.

Bajo estas premisas queda inaugurado el camino de los paralelismos. Todo estaba preparado para la llegada del cambio; estaba por experimentarse un sentido de libertad extrema, nunca antes vivido hasta la llegada de las vanguardias artísticas. Pensando en este primer capítulo, se podría afirmar que las manifestaciones artísticas no son aisladas en sí mismas, sino que por el contrario, han aprendido a servirse

³² Ampliar en José Saborit y Alberto Carrere, "Poesía de la pintura: ritmos y correspondencias", *Revista de literatura Quimera*. Valencia, número 220, Septiembre 2002, pp.12-20.

una a la otra y recíprocamente se han dado sentido y coherencia histórica a lo largo del tiempo, como profetizó Baudelaire.

**MECANISMOS DE ARTICULACIÓN:
PALABRAS E IMÁGENES**

*Las obras de pintores y poetas son imágenes de imágenes,
representaciones del mundo fenoménico que, a su vez,
es una representación de la única realidad verdadera, la de las Ideas.*

Neus Galí

*La pintura es una poesía que se ve y que no
se oye, y la poesía es una pintura que se oye
y que no se ve.*

Leonardo Da Vinci

*Nos acercamos así a la consideración de la pintura como lenguaje,
pues para que resulte practicable el estudio y reformulación
de unos saberes retóricos originados en el lenguaje verbal,
ésta deberá presentar elementos análogos a los que se dan en lo que
entendemos como lenguaje.*

Alberto Carrere y José Saborit

II.- Mecanismos de articulación: *letras e imágenes*

La finalidad de este segundo capítulo, es reflexionar sobre los puentes que articulan los procesos de la percepción visual y literaria. Adentrarse un poco más en esta rica relación, a partir de argumentos y estudios que van desde Platón hasta actuales ensayos de estética, permite ampliar el ámbito de reflexión sobre los mecanismos que funcionan entre palabras e imágenes.

II.1.- Neus Galí: tres argumentos contra poesía y pintura en Platón

II.1.1.- *Tekhnê y mimêsis*

Antes de comentar sobre el libro X de la *República*, donde se plantean tres argumentos desde los que Platón reflexiona sobre poesía y pintura, cabría aclarar algunas nociones sobre el significado de *arte* y *mimêsis* dentro del mundo griego y bajo la mirada del pensamiento platónico.

Para los griegos el concepto de *arte* -como se conoce hoy en día- no existía como tal. La palabra equivalente era *tekhnê*, la cual se relaciona con acciones manuales que puedan regirse por normas. *Tekhnê es tanto el arte del navegante o del carpintero como el del escultor o del pintor*³³. Se sabe que aunque la *tekhnê* era considerada importante para ciertas disciplinas de la palabra como retórica y política, por el contrario, no era considerada apta para la poesía, ya que ésta solía ser inspirada por los dioses y por ende, no se correspondía a un oficio meramente humano. Sin embargo, la autora explica que la poesía tuvo una nueva concepción desde el uso de la escritura, lo cual permitió que ésta fuera entendida como *tekhnê*.

Desde un punto de vista conceptual, no se puede hablar de “arte” o “artistas” en Grecia, no al menos hasta la crítica que Platón realiza sobre

³³ Neus Galí, *Ob.cit.*, p. 49

pintura y poesía³⁴, la cual generó una clara separación entre las nociones de *artista* y *artesano*.

Cabría mencionar que la discusión sobre imitación es fundamental para acceder al pensamiento platónico. Se sabe que en el libro X de la *República*, Platón fundamenta la mayoría de sus alegatos contra poetas y pintores desde el concepto de *mimêsis*.

Cuando Neus Galí se adentra a definir dicho término, advierte sobre el complejo sentido de su significado, ya que éste posee una serie de valoraciones preplatónicas y ha tenido una clara evolución semántica en el tiempo. Se sabe que *mimêsis* es generada del verbo *mimeisthai*³⁵ y las palabras derivadas del término han sido traducidas como “imitación” o “representación”. En este debate, se toma como punto de referencia la siguiente definición: *...con “imitación” me referiré a una copia que intenta ser lo más fiel posible a un original y cuya proximidad o distancia respecto del modelo es susceptible de ser valorada*³⁶.

La discusión sobre los usos preplatónicos del término *mimêsis* es extensa, sin embargo, algunos autores coinciden (Else, Keuls y Gentili) en que siguió en línea evolutiva hasta llegar a las nociones de Platón, donde se entiende por vez primera que la *mimêsis* es copia de una idea original, es decir, imitación entendida a través de *la relación abstracta entre modelo y copia*³⁷.

Las investigaciones de Havelock revelan que antes de la definición platónica, el concepto fue mayormente empleado desde la *mimêsis simpatética*, es decir, imitación de conductas como lo serían el habla o el caminar, pero nunca antes había sido relacionada con imitaciones de naturaleza abstracta. Gracias a esta noción, el filósofo griego entiende

³⁴ La primera vez que se concibe la poesía como un arte equiparable con otras artes, pintura y escultura, que además se entendió como un oficio realizable por el hombre fue a partir de Simónides de Ceos.

³⁵ El verbo *mimeisthai* procede del sustantivo *mimos*. Otros términos del mismo grupo son *mimêma*, *mimêtes* y *mimêtikos*, los cuales son similares a la palabra *mimêsis*.

³⁶ Neus Galí, *Ob.cit.*, p.94

³⁷ *Ibidem*, p.102

mimêsis en una doble acepción: *simpatética* e *imitación entre modelo-copia*.

II.1.2.- *Poesía y pintura*

El hecho poético es uno de los temas más discutidos y polémicos en el pensamiento de Platón, básicamente, por las contradicciones y ataques contra las artes imitativas, en este caso, el principal objetivo: la poesía.

El mayor problema que preocupa a Platón, no es tanto el argumento socrático sobre la posesión divina que el poeta sufre al componer, sino la creencia en la *opinión común de que la poesía es una fuente fiable de conocimiento y verdad*.³⁸ Esta preocupación se relaciona, no sólo con el hecho de que la educación y la sociedad griega estuviesen basadas en la poesía como forma de instrucción, sino en el peligro que significan las representaciones erróneas del mundo ante un público capaz de afectarse por la poesía. El peligro de las representaciones poéticas, podría resumirse en seis puntos de conflicto:

*Las fabulaciones de los poetas producen un efecto negativo en los jóvenes bien dotados que las escuchan y las creen. Si se hace caso de lo que la poesía dice, es más ventajoso parecer justo que serlo, más importante la apariencia que la verdad. Maestros de elocuencia (esto es, sofistas) y poetas ayudan a escapar del castigo tanto de los hombres como de los dioses. Por medio de la poesía, charlatanes y adivinos convencen a la gente de que sus malas acciones no tendrán graves consecuencias. Es necesario censurar la mayoría de los mitos poéticos, ya que ofrecen una imagen falsa de héroes y dioses*³⁹.

En este párrafo ya se puede corroborar la relación dual entre ser y parecer, contraposición fundamental que nace en la *mimêsis* y es básica para comprender la crítica platónica contra la poesía. Por otro lado, hay autores que coinciden en que la contradicción existente alrededor del concepto “poesía” nace porque Platón concebía dos tipos de expresión

³⁸ *Ibidem*, p.234

³⁹ *Ibidem*, p.254

poética⁴⁰. W. Tartarkiewicz comenta sobre esta clasificación y explica la existencia de una poesía *inspirada* y otra *artesanal*. La *poesía inspirada* sería aquella que viene de las Musas, que es vaticinadora, arrebatadora y significa un conocimiento a *priori*, a diferencia de la *poesía artesanal*, que responde al verso técnico o a un oficio manual, que en este caso, simplemente se encarga de imitar la realidad. Este tipo de *poesía artesanal* o *imitativa*, realizada a través de una *destreza literaria*⁴¹, será el principal objeto de cuestionamientos por parte del filósofo griego.

Retomando la poesía como pilar cultural de Grecia, las imágenes que ésta construye llegan a calar profundamente en el alma de los hombres. Según Neus Galí, este es el peligro de las representaciones erróneas del mundo, ya que si los poetas muestran malas acciones de dioses o héroes, los hombres se sentirán bajo la autoridad de comportarse según éstos.

En cuanto a la relación de Platón con las artes visuales, es fundamental advertir que en la mayoría de los casos, cuando el filósofo se acerca a esta disciplina imitativa, no lo hace con el fin de hablar propiamente de “la pintura” sino más bien sobre la pintura como ejemplo, punto de reflexión, paradigma o metáfora con respecto a otros temas⁴².

Los autores que han estudiado el aspecto “estético”⁴³ de la obra platónica, afirman que cuando el filósofo revela sus preferencias artísticas muestra una constante *hostilidad hacia la pintura* y obviamente a su naturaleza imitativa. Dentro de los géneros pictóricos, el mayor ataque del

⁴⁰ En la obra platónica, este tipo de argumentos se encuentra en el *Fedro*, el *Banquete* y el *Íon*

⁴¹ W. Tartarkiewicz, *Ob.cit.*, p.129

⁴² Neus Galí comenta que son numerosos los autores que apoyan una teoría estética o un interés filosófico en torno a la pintura por parte de Platón, sin embargo, la autora no está de acuerdo con esta afirmación, ya que considera que cuando el filósofo habla de medios o técnicas pictóricas, nunca son el verdadero objetivo de la investigación sino la excusa para abordar otros temas.

⁴³ A pesar de la posición de Platón frente a las artes visuales, el concepto de “belleza” es fundamental dentro de su pensamiento. Obras como *El Banquete* son de índole meramente estética, ya que trata ampliamente sobre la idea de “belleza”. Sin embargo, “belleza” en Platón supera la mera esfera estética y se coloca sobre un estatuto ontológico y moral, ya que para el filósofo “lo bello” supera la valoración de los objetos sensibles y se ubica sobre las leyes, el conocimiento, las buenas costumbres. Es por esto que en Platón, no hay belleza que no sea buena ni bondad que no sea bella.

filósofo es hacia la pintura “ilusionista”, en específico, hacia las técnicas que como la *skiagraphia*⁴⁴ favorecen las “falsas apariencias” y la “ilusión”.

A pesar de estar en desacuerdo con la pintura imitativa, hay una larga tradición que respalda el pensamiento de Platón sobre un arte *cuyo modelo son las Ideas*. Según Flasch y Cavarnos, la posibilidad de que el artista pueda acceder a la verdad, lo coloca en una posición favorable con respecto al proyecto paidéutico. Sin embargo, la mayor crítica a este *arte de Ideas*, esto es, un arte de contenidos *elevados, sanos y moralmente adecuados*, es que este no garantiza que el artista haya tenido acceso a las Ideas moldes. Esto se evidencia en el libro X de la *República*, donde se niega a los artistas la capacidad de contemplar directamente lo verdadero, es decir las *Ideas*.

Desde la *mimêsis* o desde la *Teoría de las Ideas*, la pintura es un arte de ilusión, que engaña especialmente el sentido de la vista y evita la comprobación directa de lo representado. Si bien, en algunos casos Platón otorga elogios a la pintura, no es menos cierto, que la mayor contradicción que proporcionan sus opiniones, se basa en que su postura no termina de ser determinante con respecto a un estilo específico.

II.1.3.- Ontología, gnoseología y psicología

En otros diálogos Platón ya hacía breves comentarios sobre las relaciones poesía / pintura, sin embargo, no será hasta el libro X de la *República* donde se define su pensamiento ante estas disciplinas. Por otro lado, sus equiparaciones se consideran como un primer esfuerzo teórico en profundizar sobre las conexiones que estructuran el fenómeno poético y visual.

Como ya se ha mencionado, cuando Platón habla de la pintura, su verdadero objeto de ataque es la poesía. Así, utiliza la pintura no sólo para generar paradoja sino para denigrar a la misma poesía. La determinación de su crítica, se basa en tres argumentos o razones:

⁴⁴ Tomando la definición de Neus Galí, *skiagraphia* era una técnica semejante al impresionismo, en la que se utilizaban manchas de color contrastadas, que al ser contempladas a cierta distancia producían una ilusión diferente de la realidad.

ontológica, gnoseológica y psicológica. Desde un juicio de valor estético, cabría mencionar que cuando Platón juzga obras de arte o al quehacer artístico, más que hacerlo por un criterio estético lo hace desde el nivel de “representación” que poseen las obras de arte con respecto a la realidad.

En el ámbito de las representaciones y recordando la *Teoría de las Ideas*, existen *moldes* para todas y cada una de las *Ideas* que conforman la realidad; quién conozca estos moldes accede a la verdad, sin embargo, todo lo que participa del mundo sensible no es más que *copia* de algún *molde*. En este principio, Platón determina una jerarquía del conocimiento en la que poesía y pintura se encuentran en la tercera escala imitativa en referencia a dichos *moldes / Ideas*. Con respecto al artesano, los artistas de la *mimêsis* se ubican por debajo de éste, quien a su vez está en la segunda posición de la jerarquía imitativa; se sitúa en esta posición gracias a que tiene la posibilidad de crear un objeto empírico, similar a la *Idea* primordial de este objeto; sin embargo, el objeto del artesano aún no se acerca a la verdad.

Pintor y poeta están en una peor posición, ya que sólo hacen imitaciones de las copias que participan del mundo sensible, las cuales no son más que copias de una copia o imitaciones de una imitación sobre los *moldes* originales que se encuentran en el “mundo de las *Ideas*”: *Las obras de pintores y poetas, son imágenes de imágenes, representaciones del mundo fenoménico que, a su vez, es una representación de la única realidad verdadera, la de las Ideas.*⁴⁵

He aquí el camino de las **razones ontológicas**, camino determinado *por todo lo referente a los caracteres fundamentales del ser*⁴⁶ y la primera equiparación entre pintor y poeta. A Platón le preocupa,

⁴⁵ Neus Galí, *Ob.cit.*, p. 303

⁴⁶Niccola Abbagnano, “Metafísica”. *Diccionario de filosofía*. Colombia, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1997, pp.793-800; p.795. Partiendo de la definición de Abbagnano, cabría agregar que ontología puede considerarse una de las ramas en las que se divide la metafísica. En este sentido, la Metafísica ontológica además de estudiar los caracteres fundamentales del ser, estudia los caracteres que todo ser tiene y no puede dejar de tener.

principalmente, el punto de vista del “ser” sobre lo que dichos productos artísticos representan. Por lo tanto, este primer razonamiento se basa en la carencia de *sustancia ontológica* por parte de los productos que nacen de la *mimêsis*, es decir, todas las imágenes que poesía y pintura representan. Las imágenes que se producen en las artes miméticas carecen de realidad, se hacen inferiores ontológicamente y por lo tanto no tienen ningún tipo de trascendencia, lo cual se traduce en que poeta y pintor al no participar del “ser” tampoco lo hacen de la verdad.

Las **razones gnoseológicas** se corresponden a la *teoría del conocimiento*⁴⁷ y a la utilidad de los objetos. Existe en Platón tres grados de utilidad para con éstos: quien los utiliza, quien los fabrica y quien los imita. Sobre dichos objetos y en el ámbito del conocimiento, hay tres distinciones para el filósofo griego: a.- la perfección de un objeto se mide en la medida del uso para el que fue fabricado; b.- solamente quien utiliza los objetos tiene verdadero conocimiento de los mismos y c.- el artesano que los fabrica sólo conoce una creencia correcta sobre dichos objetos, pero no posee la *Idea* verdadera de los mismos.

Estas premisas vuelven a equiparar poetas y pintores, ya que se evidencia que imitar no significa conocer lo que se imita, por el contrario, para el filósofo griego imitar significa falta de conocimiento sobre lo que se está imitando.

Neus Galí explica que en el campo de la pintura el argumento gnoseológico parte de los tres grados de utilidad de los objetos y en este sentido, el pintor no puede conocer lo que no necesita ya que es un imitador, sólo quien utiliza los objetos se acerca a la *Idea* verdadera de los mismos en tanto que realmente sabe cómo y cuál es su función.

Partiendo de la naturaleza imitativa de los poetas, éstos se hacen ver como sabios en torno a temas que no conocen. Ejemplo de ello se

⁴⁷*Ibidem*, “Teoría del Conocimiento”, pp.227-228, p.227. La Teoría del Conocimiento es denominada epistemología o con menor frecuencia, gnoseología. Como se cree a menudo, no indica una disciplina filosófica general como la lógica, la ética o la estética, sino más bien la consideración de un problema que nace de un supuesto filosófico específico, esto es, en el ámbito de una determinada dirección filosófica.

evidencia en la crítica que se le realiza a Homero cuando habla de la guerra, la educación o la administración de los estados en la Ciudad Ideal.

El siguiente fragmento del libro X de la *República*:

*Querido Homero, si es cierto que eres un artista alejado en tres grados de la verdad, incapaz de hacer otra cosa que fantasmas de virtud (porque tal es la definición que hemos dado del imitador); si eres un artista de segundo orden, si has podido conocer lo que puede mejorar o empeorar los Estados o los particulares, dinos, ¿qué Estado te debe la reforma de su gobierno, como Lacedemonia es deudora a Licurgo, y numerosos Estados grandes y pequeños la deben a muchos otros? ¿Qué país habla de ti como de un sabio legislador, y se gloria de haber sacado ventajas de tus leyes? Italia y Sicilia han tenido un Carondas; nosotros, los atenienses, hemos tenido un Solón, pero ¿dónde está el pueblo que te reconoce por su legislador?*⁴⁸

La crítica platónica deja en claro que el poeta, en este caso Homero, no puede cantar sobre lo que no sabe o conoce empíricamente. Por tanto y a pesar de la grandeza y fascinación que existe por los poetas, estos realmente no participan, ni saben sobre lo que promulgan con absoluta certeza.

Las **razones psicológicas** fundamentalmente se basan en que la *poesía destruye la razón*. A partir de esta premisa, el punto común entre poesía y pintura es que ambas disciplinas apelan a la irracionalidad, la cual, para Platón, es la parte más despreciable del alma. A pesar de que ambas artes imitativas invalidan el juicio crítico, cada una tiene su mecanismo particular a la hora de hacerlo.

Se podría pensar que en el ámbito de la pintura, las realidades representadas no son más que *apariencias distorsionadas* del mundo, por ende, la *percepción pictórica* es engañosa a los sentidos y a la capacidad racional. Por su parte, la poesía también presenta una visión distorsionada de la realidad, sin embargo, ésta lo hace desde los contenidos más que desde la percepción. Al leer los argumentos platónicos, pareciera que los efectos psicológicos de la poesía son mucho

⁴⁸ Platón, *La República (Libro X) (Diálogos)*. Bogotá, Ediciones Universales, s/f, tomo I, p. 339.

más graves que los de la pintura, ya que la poesía trabaja irremediabilmente y sin reparo sobre la parte más débil del alma, ésa que está sedienta de pasiones y de debilidades; esto obliga a reflexionar sobre los profundos efectos de la poesía en el público que disfruta de ella.

La poesía imitativa produce en nosotros el mismo efecto con respecto al amor, a la cólera y a todas las pasiones del alma que tienen por objeto el placer y el dolor, y que nos sitúan constantemente. En lugar de hacer que se sequen poco a poco, las rocía y las alimenta. La poesía imitativa nos hace viciosos y desgraciados a causa de la fuerza que da a estas pasiones sobre nuestra alma, en vez de mantenerlas a raya y en completa dependencia, para asegurar nuestra virtud y nuestra seguridad⁴⁹.

Es claro que los efectos psicológicos de la poesía generan incapacidad de pensamiento crítico sobre quien se encuentre bajo el hechizo de dicha arte imitativa. Por otro lado, parece que afecta el carácter débil, ya que las acciones que propone el hecho poético invitan a identificarse con las bajas pasiones. Si para el filósofo griego, razón es igual a verdad, las artes de la *mimêsis* -poesía y pintura- quedan una vez más relegadas al terreno de la mentira y las apariencias.

Numerosos argumentos han tratado de palear los juicios críticos que Platón sostiene contra poesía y pintura. Aquí interesa la creencia de dos tipos de poesía para Platón; esta premisa plantea que el filósofo sólo invalida la poesía que trabaja desde la imitación, lo cual, no significaría una crítica a las artes en general. A pesar de que Neus Galí comenta que la distinción entre ambas poesías -*mimética* y *no mimética*- se mantiene a lo largo de la *República*, en opinión de la autora no hay verdadera evidencia de que los artistas tengan la posibilidad de acceder a las *Ideas*, por ende, no cree en una poesía no imitativa cercana a la verdad. Sin embargo, es prudente recordar la distinción que Tatarkiewicz realiza sobre la noción de poesía platónica: una *inspirada* y otra *artesanal*. El autor de *Historia de seis ideas*, comenta cómo en el *Fedro* -obra posterior a la *República*- Platón jerarquiza profesiones y almas colocando las almas

⁴⁹*Ibidem*, p.349.

de *poetas inspirados* (no miméticos) junto a la de los filósofos, mientras que los *poetas artesanales* (miméticos) se mantendrían en una sexta posición junto a artesanos y agricultores.

Si bien hay contradicciones en los planteamientos del filósofo griego, lo importante de su crítica es comprender que no se preocupa por las categorías estéticas de la obra de arte, sino *en desacreditar* o quitarle peso al valor educativo y social de la poesía. Su mayor interés es demostrar que ésta ocupa más espacios de los que debería, por esto coloca al filósofo en el lugar del poeta.

Quizás el aporte más relevante de las comparaciones entre pintura y poesía, es la creación de un nuevo lugar para los poetas, uno para *la esfera de la imitación y el ámbito de la imagen*⁵⁰. El hecho de que poesía y pintura habiten un espacio nuevo, hace que el arte se empiece a juzgar desde una nueva escala de valores. Si bien nunca existió una noción de arte como hoy en día se conoce, se puede pensar que sí hubo una primera separación entre la *tekhnê* del artesano y la *tekhnê* de poetas y pintores, justamente y gracias a la falta de funcionalidad práctica de sus obras. Finalmente, esto trajo la *independencia del fenómeno artístico*.

II. 2.- Leonardo Da Vinci, *defensor de la pintura*

Se sabe que Leonardo Da Vinci censuraba a los poetas gracias a las incansables comparaciones que, desde la Antigüedad, se generaron a partir de la frase de Horacio *ut pictura poesis*; se justifican así, las reflexiones de este artista quien fue uno de los pilares del concepto de pintor o creador, pensado como hombre individual. De esta forma y con sus argumentos, se dedicó a crear un lugar superior para la pintura con respecto a la poesía, marcando diferencias fundamentales entre ambas disciplinas.

⁵⁰ Neus Galí, *Ob.cit.*, p. 367

Por ejemplo, Da Vinci considera que la oscuridad de la visión interior en que nace la poesía -imaginación poética- es inferior a la visión física del pintor, la cual tiene capacidad de acceder a la maravillosa variedad del mundo externo como no puede hacerlo el ojo interno de los poetas. Rensselaer W. Lee, explica que se niegan las creaciones del poeta porque el medio de expresión artística de éste no es la vista y para el pintor italiano, la vista es objeto de revaloración esencial en cuanto a la supremacía de los sentidos.

A pesar de las críticas o argumentaciones contra la doctrina de Leonardo Da Vinci, numerosos teóricos están de acuerdo con que la poesía y la prosa descriptivas producen en la mente una serie de imágenes, sin embargo, en la experiencia general, éstas no generan *una clara impresión simultánea de distintas formas, detalles y colores, como la que nos produce la contemplación de un cuadro o una escena natural.*⁵¹ La supremacía de la vista como forma de conocimiento, no fue retomada sino hasta principios del siglo XVIII cuando se revaloró a los sentidos como *órganos del conocimiento*. Fue entonces, cuando el pensamiento empirista de Leonardo adquiere nueva fuerza y legitimación.

Cabría decir, que a pesar de la obsesiva defensa de la vista por sobre los demás sentidos o de la crítica hacia la poesía, haciéndola ver como insuficiente ante la belleza del mundo, en ciertos momentos, el pintor renacentista reconoce que cada disciplina artística tiene su función dentro de la creación. En dichos momentos aparece la opción de hermandad, de reconciliación entre las artes. La frase -ya citada- de Da Vinci dice: *La pintura es una poesía que se ve y que no se oye, y la poesía es una pintura que se oye y que no se ve*. Con estas palabras queda abierto un camino de reconciliación entre lo que se ve y se oye; la posibilidad de semejanza y de comunión entre una y otra. Más allá de las distinciones y limitaciones sensoriales, al decir que *la pintura es una poesía y la poesía una pintura* se abre la equivalencia conceptual de

⁵¹Rensselaer W. Lee, *Ob.cit.*, p.119

ambos términos; se coloca en la misma altura el valor intrínseco de cada uno.

*(...), e igual proporción existe entre la poesía y la pintura; porque la poesía sitúa sus cosas en la imaginación de letras y la pintura las presenta realmente a la vista, que percibe las semejanzas del mismo modo que si fueran naturales; la poesía las da sin esa semejanza y no se imprimen por medio del sentido de la vista como la pintura.*⁵²

Por otro lado, este férreo defensor de la pintura deja al descubierto en algún punto de su *Tratado* el favorecimiento de los procesos mentales en cuanto a las letras se refiere, lo cual invita a pensar que cada disciplina más allá de ser superior o inferior, tiene su propio campo de acción.

*La pintura presenta a la mente las obras de la naturaleza con más verdad y realidad de cómo lo hacen las palabras o las letras, pero las palabras alcanzan la mente con mayor realidad por las letras que por la pintura.*⁵³

Para Da Vinci, en todo caso, el ámbito mental de la pintura se encuentra en la capacidad que ésta tiene de materializar ante la vista los *movimientos del cuerpo*. Comenta Rensselaer W.Lee, que la continuación de este pensamiento sale a la luz a mediados del siglo XVI de la mano de Dolce, cuando incluye en su teoría lo que Da Vinci ya había sugerido, es decir, que la pintura también representa la vida mental y psíquica mediante *los movimientos expresivos del cuerpo*; en cuanto a la poesía, Dolce considera que el poeta imita con palabras no sólo el exterior sino también el intelecto.

Sin embargo, será a principios del siglo XVIII cuando por vez primera -en casi dos siglos- el teórico Du Bos distinga entre el terreno del pintor como “lo de afuera” y el terreno del poeta como “lo de adentro”. Siguiendo las reminiscencias de Da Vinci, este autor piensa que la ventaja del arte poético sobre el pictórico, es que el primero tiene la capacidad de

⁵² Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura (De qué ciencia es más útil y de cuál es su utilidad)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, p.4.

⁵³ *Ibidem*

representar de mejor forma el pensamiento sublime o sutil que se encuentra en las pasiones anímicas; además, otorga mayor expresión e intimidad al carácter moral de las descripciones. Por su parte, la pintura representa mejor que la poesía, por ejemplo, lo que sería un grupo de personas implicadas en una acción, su sexo, edad y atuendo; el poeta no podría hacer esto, ya que se perdería la unidad, haciéndose sumamente largo y tedioso el texto.

Comenta Rensselaer W. Lee, que cuando Da Vinci le otorga al poeta un tipo de actividad mental que el pintor es incapaz de llevar a cabo, se está adelantando dos siglos a las propuestas de Léssing con su *Laocoonte*. Por lo tanto, estas reflexiones recuerdan que más allá de la importancia teórica y crítica del pensamiento del pintor italiano, quizás lo más trascendente de sus ideas es la visión con la que se adelantó a la opinión de otros pensadores y cómo éstos ampliaron o polemizaron desde sus novedosas afirmaciones.

II. 3.- Mario Praz y Antonio Russi, *de la unidad y la memoria estética*

La idea o el concepto de *unidad estética* ayuda a entender la existencia de nexos entre la pintura y la literatura, ya que de una u otra forma éstas tienen que ver con un conjunto de circunstancias sociales, económicas, culturales, políticas, filosóficas y espirituales. En todo esto, el arte -al identificarse y compartir puntos en común con el espíritu y las necesidades de una época o, por el contrario, al no hacerlo- ha logrado en cualquiera de los dos casos, dar infinitas respuestas estéticas a cada momento de la historia.

Partiendo de este concepto, se podría pensar que cada época ha tenido sus diferentes medios expresivos para crear discursos propios. Para Mario Praz, la búsqueda de estos discursos nace o se desarrolla desde una estructura similar para todas las artes. A partir de ésta se funda el concepto de *unidad estética*, el cual vendría a significar la integración, coherencia y fuerza que unen el pensamiento en torno a las

diferentes alternativas creativas que se han presentado a lo largo de la Historia del Arte, conocidas bajo los conceptos de estilo, tendencia o movimiento. Este razonamiento lleva al autor de *Mnemosyne*, a cuestionarse sobre si a partir de dicha similitud estructural de las tendencias o movimientos en el arte, se pueden establecer patrones comparativos; en este caso, entre la pintura y la literatura.

La idea de un patrón comparativo entre las artes se fusiona con el hecho de que existen arquetipos, mitos y conductas colectivas en la sociedad. Estas teorías estudiadas por el filósofo italiano Antonio Russi, se cristalizan en un concepto de su autoría conocido como *memoria estética*, desde el cual se le puede dar lectura a los hechos históricos de pueblos u organizaciones sociales.

Pensando en el proceso creativo, éste lleva a otra cuestión, si bien queda más que legitimado el valor de los sentidos dentro de la experiencia estética como tal, cabría preguntarse sobre el valor de la memoria como papel catalizador de la misma experiencia. Russi considera en su libro *L'Arte e le Arti* que *cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás*. De aquí que Mario Praz intente revalorizar la *memoria estética* como un camino para crear puentes entre las artes, ya que ésta significa un elemento común para todas. Refiriéndose a la memoria como única forma de aprehender las sensaciones estéticas, dice Russi:

*(...) la memoria no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las musas.*⁵⁴

Partiendo de estas ideas y para comprender cómo funciona este concepto, se podría considerar que tanto pintura como literatura se alimentan en la base de sus procesos creativos de imágenes externas,

⁵⁴ Antonio Russi en palabras de Mario Praz, *Ob. cit.*, p. 61.

básicamente sensoriales, las cuales al abandonar el tamiz sensible de los sentidos pasan de su calidad objetiva a convertirse en producto interno, subjetivo, motivo de la creación propia o como diría Praz, en *un estado de ánimo*. Aquí es donde interviene la memoria, en el momento en que las imágenes dejan de ser objetivas y pasan a formar parte de la *memoria estética*, una especie de archivo de recuerdos que se mueve en los terrenos de la creatividad y la cognición, a través del cual se aprenden las distintas formas de arte. El filósofo italiano comenta que muchos equívocos se hubiesen evitado en torno al tema de la unidad en las artes, si en vez de utilizar el término *imaginación* se hubiese empleado el de *memoria*.

¿Cuáles son las características de la memoria estética en el arte? Según Russi, su incapacidad de ser aprendida en el nivel de los sentidos. Las sensaciones concomitantes que la conciencia aprende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria, y sólo en la memoria pueden ser vividas. La obra de arte es un objeto alusivo: según los diferentes materiales a que recurre la expresión, éste apela directamente a uno u otro aspecto del alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos.⁵⁵

A pesar del recurso *memoria*, las artes tienen sus campos de acción bien delimitados según las distinciones sensibles de cada una, vista, oído o habla, éstas son sus grandes guías y hasta cierto punto las mayores limitantes entre unas y otras.

En el caso de la pintura o de las artes visuales en general, sus alcances llegan hasta donde el recurso de las imágenes se los permite. Las imágenes, es decir, su materia prima, son el límite de su forma expresiva. Dicho en palabras de Praz: *las artes figurativas cristalizan el estado de ánimo en su estadio final, allí donde éste limita con las imágenes de las cosas.*

⁵⁵ *Ibidem*

A pesar de lo esclarecedora de esta afirmación, cabría preguntarse qué comprende el término de *artes figurativas* para este autor, ya que con las vanguardias y todas las vertientes que desde finales del siglo XIX hasta nuestros días han llenado el espectro de las artes visuales, modernas y contemporáneas, dentro de las cuales se incluirían hasta las formas más experimentales con las que se ha articulado el lenguaje visual, no queda cuestionamiento de que éstas han explorado hasta las últimas posibilidades de expresión plástica posible, sin limitarse así, a la definición más obvia de *artes figurativas*. Quizás el hecho de que las imágenes sean la limitante de su propio dialecto, ha contribuido a los niveles de exploración que hoy en día se conocen.

Por el contrario, las artes verbales manejan otros códigos de comunicación, hasta cierto punto más intelectuales y mentales, los cuales requieren de un proceso de racionalidad distinto, al comparado con el que se produce a través de la contemplación de una pintura. Con esto no se quiere decir que las artes verbales no trabajen con imágenes visuales. De hecho lo hacen constantemente, construyéndose a través de la palabra y siendo accesibles por medio de la lectura.

Las imágenes literarias se producen en la mente tras un esfuerzo de construcción en torno a situaciones, eventos, personajes y emociones, en el que la visualización y la imaginación son elementos guías del proceso. Sin embargo, la diferencia principal entre el recorrido que las imágenes emprenden en las artes visuales y en las artes literarias, es que en las segundas, llegar al fin estético, abre la posibilidad al lector de que conozca más que la imagen final de una situación o circunstancia. Según sea el género, la literatura amplía el conocimiento generalizado, un conocimiento de connotaciones estéticas, por medio de la utilización de numerosas imágenes que según la narración o el mecanismo empleado, encuentra sus formas en la novela, el cuento, la poesía, el ensayo, entre otras vertientes.

El escritor tiene la herramienta de la imagen, como la posibilidad para abrir un sin fin de caminos con los que se puede acceder a la emoción, al estado del alma o a cualquiera que sea la excusa poética o narrativa con la que se emprenda la escritura. Desde el detalle más pequeño hasta una visión global de lo que se desea expresar, la palabra es el recurso del escritor con el que juega para construir una composición de imágenes. Esto quiere decir que el lector tiene acceso, en la medida que el escritor lo permita, a la emoción desde sus momentos más imprecisos hasta que ésta va tomando forma, moldeándose y finalmente, simplificándose en unas cuantas palabras o en varios capítulos. Como bien diría Praz, *reconciliarlo con el espacio y convertirlo en imagen visual*. Sobre esto, Matthew Arnold opina:

*(...) la poesía es más intelectual que el arte, más interpretativa..., la poesía es menos artística que las artes, pero corresponde más estrechamente a la naturaleza racional del hombre, definido, ya se sabe, como “animal pensante” (...)*⁵⁶

II.4.- Tatarkiewicz y la inclinación intelectual de las artes verbales

La explicación más acertada de por qué el arte verbal tiene una natural inclinación hacia lo intelectual, se basa en una diferencia fundamental entre ambas disciplinas; ésta yace en su manera básica de operar. Quizás W. Tatarkiewicz es quien mejor la explica al decir: *las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos*⁵⁷. Esta frase establece los campos de acción y por tanto, los límites de ambas disciplinas.

Cuando las artes visuales expresan un mensaje, éstas se valen de formas, figuras, volúmenes, colores, distancias, perspectivas, líneas, puntos o ángulos, entre infinitos recursos; se le entrega al espectador una especie de banquete óptico que, explícita o implícitamente, comprende un

⁵⁶ Matthew Arnold citado de Mario Praz, *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷ Esta frase debe ser leída con cuidado ya que en el arte del siglo XX no necesariamente la pintura sólo presenta cosas y la poesía símbolos. Dicha idea ha evolucionado desde la aparición de las vanguardias hasta las tendencias más experimentales del arte contemporáneo de hoy en día.

todo visual, palpable o sensible a través de la vista, que al ser bidimensional o tridimensional, se encargará de estimular, aturdir, armonizar o sorprender los sentidos, los criterios y hasta las fibras más internas del espectador.

El ordenamiento o la conjugación de los elementos plásticos ya mencionados, responde a un lenguaje específico según sea el creador. Dicho ordenamiento, por lo general, encierra un código cifrado de signos y significados, los cuales le dan sentido al mundo personal de cada artista; al momento histórico al que haga referencia; a la evocación de un acontecimiento mitológico o a la más caprichosa colocación de los elementos plásticos en función del deleite estético.

Los géneros literarios tienen que ver en todo su espectro, con la conjugación de signos y significados. Sin embargo, se presentan al lector en otro *argot*, uno especializado, que al formar un universo con todas sus complejidades incluidas, es conocido como el *lenguaje*. Al ser considerado como una forma de comprender el mundo y la realidad, se puede pensar como un compendio de signos y significados, que en la medida en que el escritor los moldea y organiza en palabras, frases, párrafos y páginas completas, logra dar sentido a códigos que antes de estar impresos en papel, formaban parte de un proceso mental e intelectual desde sus raíces más hondas.

El lector, al comprender los *símbolos de las cosas*, completa el ciclo de cognición. Cuando los signos y sus respectivos significados se descubren, ya la imaginación hizo tangible a un nivel de *visualización-mental* el proceso de abstracciones que llevó a descifrar la conjugación de letras, sílabas y signos de puntuación. En este sentido, dice Tatarkiewicz:

Las artes visuales presentan cosas, y la poesía únicamente símbolos. Por tanto, el carácter de una es directo, y el de la otra no; mientras que una es siempre concreta y gráfica, la otra puede y debe operar con abstracciones. (...) En una es principalmente la forma, en otra – el contenido. En una, el origen de la experiencia, de la emoción y del placer es el mundo visible; la otra no lo representa en absoluto

*directamente, sino que únicamente lo sugiere por medio de símbolos.*⁵⁸

En las artes visuales la experiencia plástica se goza desde la percepción. Así pues, las imágenes cuentan con un carácter directo ante las sensaciones o degustaciones estéticas que se producen a partir del mundo particular de cada obra. Por su parte, en las artes de la palabra, las imágenes se encargarán de un mundo hecho a partir de evocaciones; como tras un velo que la imaginación trata de revelar.

II. 5.- A. García Berrio y T. Hernández Fernández: *ut pictura poesis* vs. *ut poesis pictura*

Profundizando en los mecanismos del lenguaje plástico y literario, cabría preguntarse cómo a partir del *ut poesis pictura* de A. García Berrio y T. Hernández⁵⁹, se pueden analizar discursos artísticos, literarios y poéticos desde una propuesta semiológica. Esta es la orientación con la que los autores, han invertido el viejo lema horaciano de *ut pictura poesis* por *ut poesis pictura*. Hasta el momento y en la mayoría de los casos, la pintura ha sido asimilada a la poesía, sin embargo, la pregunta sería qué sucede cuando, por el contrario, la poesía es asimilada a la pintura ¿Qué dice la poesía sobre el discurso plástico? ¿Se puede leer la inversión de este lema a partir de la semiología?

La definición de Ferdinand Saussure sobre Semiología como la *ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social*, es el punto de partida desde el que los autores establecen los alcances y equívocos del hecho artístico frente a la Lingüística contra la Semiología⁶⁰; esto les lleva a afirmar que los análisis semiológicos

⁵⁸ W. Tatarkiewicz, *Ob.cit.*, p. 151.

⁵⁹ Ver Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura (Poética del arte visual) Colección Metrópolis*. Madrid, Editorial Tecnos, 1988.

⁶⁰ Para A. García Berrio y T. Hernández esta confrontación se da en la medida en que la Semiología le lleva delantera a la Lingüística en el *plano textual* de análisis. En este sentido, los semiólogos, quienes buscan el sentido global de sus objetos y sus relaciones, han acertado en la tendencia de *no trocear primariamente* los fenómenos como sí lo han hecho o practicado los lingüistas, bien sea por *tradición gramatical u olvido retórico*.

aplicados a la obra de arte plástica o fenómenos artísticos (escultura, arquitectura o baile ritual), deben ofrecer una visión capaz de abarcar la corporeidad del objeto en su totalidad, como a su vez la simultaneidad que ofrece la impresión del mismo. Este tipo de análisis, permite acercarse a la noción de *Semiología textual* como el camino más enriquecedor y claro desde el que se pueden abordar los objetos artísticos.

La aplicación de dicha *Semiología textual*, fomenta el desarrollo del *discurso artístico* y define una idea fundamental para este estudio: *el cuadro entendido como texto*. La premisa del *cuadro como texto* entiende que la pintura es producto de una actividad discursiva, es decir, el cuadro es un discurso en sí mismo.

El cuadro es el producto de un discurso de creación, una sucesión de estructuras plásticas superpuestas y yuxtapuestas. Si el cuadro encierra un mensaje, si comunica una imagen o trata de sugerir una noción, resulta evidente que nada de eso reposaba originalmente en el lienzo o en el papel en blanco⁶¹.

El cuadro se entiende como un proceso desarrollado paulatinamente en manos del artista. Otro factor de este proceso, se da a partir del momento en que espectador y cuadro establecen una relación comunicativa; se generan vinculaciones con un discurso oral, lo cual implica la existencia de un orden, disposición de elementos e incluso de una configuración específica en tiempo y espacio con respecto a los mensajes que conforman la obra plástica. La posibilidad de que el espectador participe del *discurso* que ofrece el *texto plástico* a través de un enunciado verbal, legitima *el proceso de la pintura en el seno de la disciplina semiológica, ciencia general de los signos, y en la poética⁶²*. Admitir la existencia de una Poética del arte visual con respecto a la Semiología -como categorías de análisis- significa acceder a otros

⁶¹ A. García Berrio y T. Hernández, *Ob.cit.*, p. 39

⁶² *Ibidem*, p.40.

campos como la *imaginación* y los *sentimientos*, ideas propias de la reflexión poética a las que la Semiología no ha accedido.

Cuando A. García Berrio y T. Hernández, tratan de superar el nivel metafórico de las categorías lingüísticas que se emplean en análisis semiológicos y poéticos del *texto plástico*, los autores establecen mínimamente algunas de las nociones sobre las que deberían plantearse dichos análisis. Pensar que un cuadro es exacto a un texto, significa que todo lo referente a su conjunto *deíctico*⁶³-*referencial intratextual* o todos los *componentes significativos* del mismo- tiene sus equivalencias análogas en frases y oraciones, las cuales sitúan a ambas manifestaciones -cuadro y texto- en un nivel sintáctico similar.

El funcionamiento de un cuadro como discurso, significa que éste actúa como una secuencia global y todas sus partes aunque parezcan aisladas o independientes, conforman *unidades de representación semánticas* que expresan significantes completos llamados *lexemas*⁶⁴. Dichos *lexemas* establecen sus relaciones internas con respecto a otros elementos que cumplen una función sintáctica / visual; estos son los *monemas*, *pleremas* o *morfemas*⁶⁵. Para ejemplificar estas premisas, los autores se cuestionan sobre las relaciones de los componentes plásticos dentro del sistema visual que emplea el pintor. En este sentido, el valor de una *mancha* tiene claras afinidades con el valor de un *fonema* en el discurso lingüístico. Por su parte, formas plásticas como *manchas* no dicen nada por sí mismas, hasta que son comprendidas en sus funciones combinatorias con respecto a los otros elementos visuales del cuadro.

Dentro de dicha estructura lingüística / plástica, estas relaciones tienen una doble lectura: el *significado temático* que tiene que ver con el por qué de la anécdota representada y el *sentido estético* que se refiere a

⁶³ El término *deíctico* proveniente de *deixis*, se considera como un señalamiento realizado mediante ciertos elementos lingüísticos de identificación, personales, de lugares o tiempo, ejemplo: *este, esa, yo, vosotros, allí, arriba, ayer, ahora*.

⁶⁴ Se entiende por *lexema* una unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales, ejemplo: *sol*. En caso de que posea morfemas gramaticales, prescinde de ellos por un proceso de segmentación, ejemplo: *terr*, en *enterráis*.

⁶⁵ *Monema, morfema o plerema*, es la unidad mínima analizable que posee significado gramatical, ejemplo: *de, no, yo, le*.

los juicios desde los que se entienden los aciertos o funciones de cada mancha en su conjunto. Con esta perspectiva en mente, los autores hacen hincapié en cómo una mancha, un grafismo o una pincelada pueden alterar o no todo el significado del mensaje plástico. Sobre este tipo de comparaciones explícitas entre la noción de cuadro y texto, se advierte que la pintura como lenguaje, requiere un minucioso trabajo de construcción en la formación de su *gramática, su fonología y vocabulario*⁶⁶.

Otras aplicaciones de la semiótica al fenómeno plástico, superan las meras consideraciones lingüístico / gramaticales y se colocan, propiamente, sobre el formato poema / cuadro. En este sentido, los autores destacan que *todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto visual y poético*⁶⁷. En el ámbito de dicha comunicación articulada, ambos *textos* coinciden en una serie de características comunes con respecto a los diferentes niveles semióticos que determinan su estilo particular; en dichos niveles, conviven todos los significados y temáticas que le dan solidaridad y estructura a los mundos de representación plástico / poéticos. Por su parte, cuadro y poema pensados como *textos* superan los márgenes de su constitución objetual, extendiéndose y transformándose en mundos de representación plástica. La identidad comunicativa y estética de poema / cuadro, nace de *la condición unitaria de su principio de afirmación, del sí entitativo*⁶⁸, es decir, ambos fenómenos artísticos reafirman su condición comunicativo / estética en la posibilidad de su existencia como *entidad*, la cual, a su vez le otorga *sustancialidad* al fenómeno artístico.

Otro factor fundamental en el proceso comunicativo de *textos visuales y poéticos*, es la imaginación entendida como factor protagónico dentro de la experiencia estética. A. García Berrio y T. Hernández, comentan que tanto cuadro como poema -en su juego por el deleite

⁶⁶ A. García Berrio y T. Hernández, *Ob.cit.*, p.48

⁶⁷ *Ibidem*, p. 183

⁶⁸ *Ibidem*

imaginativo- traducen y materializan un universo de ritmos móviles. Dichos universos se constituyen en el ensamblaje de sus materias primas, es decir, palabras, ritmos, formas y colores; en estas directrices, pintura y poesía diseñan, orientan y generan las gramáticas necesarias desde las que se construye la identidad antropológica del hombre.

Ambos fenómenos artísticos, reafirman la lectura e impresiones del mundo desde lo que los autores definen como *sintaxis imaginaria*, la cual vincula y equipara *los símbolos del material concreto, estableciendo sus constelaciones, dependencias y solidaridades recíprocas*⁶⁹. Otra función de la *sintaxis imaginaria*, son las conexiones que establece con la *semántica inerte* de poemas y cuadros, en relación con el espacio como forjador de ritmos y juegos desde los que el hombre conforma, interactúa y comprende su entorno.

En el plano espacial, la *experiencia plástica* brinda recorridos e impulsos exploratorios desde ángulos y ámbitos tan diversos, que incluso espectador y objeto artístico reformulan y redescubren aspectos básicos de su experiencia postural; la *experiencia poética* plantea el espacio desde otras posibilidades imaginativas, por ejemplo, a través del *ritmo acústico* de la oralidad como forjador de metáforas imaginarias, o por medio de la evocación de conceptos e ideas, o incluso a través de la disposición de la escritura dentro del papel: sus espacios en blanco, sus secuencias caligráficas. A pesar de las diferencias espaciales, poema y cuadro piensan y crean el espacio *como categoría antropológica esencial de la experiencia humana*⁷⁰.

Sea posible o no asimilar la poesía a la pintura, a través de la inversión del término *ut pictura poesis* por *ut poesis pictura*, queda claro que los autores abogan por la creación de una Semiótica del arte verbal y visual. Sobre esta línea se plantean, por un lado, estructuras lingüísticas / gramaticales aplicadas a nociones pictóricas, a partir de la concepción de cuadro como *texto visual* y, por otro lado, una serie de equiparaciones

⁶⁹ *Ibidem*, p.199

⁷⁰ *Ibidem*, p.212

entre el lenguaje físico, imaginativo, espacial y gramatical que se maneja en la concepción del poema / cuadro, entendidos respectivamente como *texto poético* y *texto visual*. La aplicación de una postura semiológica sobre un lenguaje plástico, invita a profundizar en las nociones de pintura entendida como lenguaje. Desde esta perspectiva, el intento más urgente de A. García Berrio y T. Hernández, es ampliar los análisis lingüísticos sobre el texto artístico a una dimensión imaginario / fantástica, que sea capaz de integrar los mecanismos comunicativos de interpretación entre ambas disciplinas.

II.6.- Alberto Carrere y José Saborit: *La pintura como lenguaje*

En la búsqueda de establecer una retórica de la pintura, A. Carrere y J. Saborit se preguntan si es posible pensar en la pintura como lenguaje. En su libro *Retórica de la pintura*, este planteamiento significa la reformulación y aplicación de unos *saberes retóricos*, que nacen en el lenguaje verbal y se aplican al arte pictórico. En consecuencia, la retórica es aplicada a la pintura con el fin de generar elementos análogos entre ambos lenguajes. En este sentido, y bajo el amparo de recursos semióticos y retóricos, los autores se preguntan ¿qué parecido hay entre la pintura y el lenguaje verbal? A pesar de las claras diferencias y diversidad que existe entre ambas formas de comunicación, se establecen unas relaciones fundamentales entre pintura y texto.

(...) pintura(s) y texto(s) verbal(es) son manifestaciones humanas, sin parangón en el mundo animal; poseen comúnmente la capacidad de describir, representar, expresar mundos internos y externos, propios o ajenos; en cuanto ordenaciones del mundo, o construcciones de la realidad, suponen proyecciones de lo discontinuo en lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber; en ocasiones se les llama arte; se basan en estructuras articuladas y biplanas (lo que los manifiesta no se confunde con lo manifestado). Es decir,

*poseen capacidad de significar: son conjuntos significantes*⁷¹.

Pensar que la pintura tiene la *capacidad significar*, obliga a pensar de qué modo lo hace; en este caso, la pintura se vale no sólo de la retórica sino también de las relaciones sémicas, es decir, del carácter semiótico que pueda existir entre sus elementos, así pues, es entendida como lenguaje y desde el lenguaje⁷².

Dentro del proceso comunicativo de una pintura, por un lado, está la pintura en sí y por otro, la conciencia de nosotros mismos, es decir, de quienes participan en dicha pintura. Los autores comentan que desde la *Teoría de la Enunciación* (Greimas y Courtés), estar frente a un cuadro es *una magnitud provista de sentido, un texto pictórico, un tejido significante materialmente conservado, un enunciado*.⁷³ En tanto la enunciación es un acto del lenguaje, se produce en tres formas: *enunciado pictórico* (cuadros), *enunciado empírico* (espectador) y *enunciación* (el acto que se genera). Carrere y Saborit explican que en las articulaciones de este sistema, existe una complejidad participativa en el *sujeto de la enunciación* entendido como *productor y producto de dicha enunciación*, lo cual, abre un amplio espectro de relaciones internas con respecto al cuadro como texto o enunciado pictórico; por su parte, éste interactúa y se enriquece en la visión y lectura del espectador.

Ahora bien, hablar del orden semiótico en la pintura significa la interacción de dos procesos: la existencia de *sistemas de significación* y su participación en la *comunicación*. Significación y comunicación, existen una a partir de la otra, es decir, no hay comunicación sin la interacción de un *sistema de significación*.

⁷¹ Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, pp.60-61.

⁷² En la búsqueda del carácter semiológico de la pintura entendido como lenguaje, A. Carrere y J. Saborit, se ven en la necesidad de resolver nociones como *sistema significante, proceso comunicativo, función semiótica (signo), código, unidades mínimas, denotación, connotación, sintagma, paradigma, contexto*.

⁷³ *Ibidem*, p.64

En esta relación *-significación / comunicación-* las relaciones semióticas se originan entre el *plano de los significantes* (expresión) y el *plano de los significados* (contenidos). Dichos planos se constituyen en el *signo*⁷⁴, es decir, la unión o conexión entre las extensas esferas de información que se gestan en la expresión y el contenido. Por su parte, en la pintura, el *signo* se traduce como *signo pictórico*.

Sobre el alcance y definición de dicho concepto, los autores explican que no se refiere exclusivamente a la “pincelada”, “mancha”, “forma” o “color”, como hecho en sí mismo, sino más bien a la relación que se establece entre la expresión de la pincelada y el contenido de la misma; es aquí donde nace la función semiótica de la pincelada, quedando instituida como *signo pictórico*. A su vez, ésta se realiza en dos posibilidades: *signo pictórico* y *signo icónico*.

Desde la Teoría e Historia del Arte, el *signo icónico* corresponde a lo referencial y figurativo, mientras que el *signo plástico* es lo arreferencial y abstracto. Los autores explican que estas categorías: figuración y abstracción, han sido profundamente modificadas en el arte contemporáneo, ya que los artistas se han dado a la tarea de romper esta cerrada dialéctica y avanzar sobre una *promiscuidad* discursiva, en donde lo referencial y arreferencial se hacen en la ambigüedad de sus lecturas⁷⁵.

Otro elemento sémico aplicable a la pintura es el *código*, que establece algún orden entre la expresión y el contenido, es decir, ayuda a descifrar qué quiere decir una pintura, cuál es su significado. El *código* se divide en *códigos blandos*, en tanto el *signo* no es preciso y abre una

⁷⁴ C.S. Peirce inaugura la corriente que entiende al *signo* como objeto de la semiótica dentro de la filosofía contemporánea. Nicola Abbagnano comenta que este autor distingue al *signo* en tres formas: por sí mismos, es decir como *signo*; en su relación con el objeto y en su relación con el intérprete.

⁷⁵ Sobre la ambigüedad del *signo plástico e icónico*, A. Carrere y J. Saborit comentan que el signo, al no ser una entidad fija, tiene un amplio margen de relaciones entre lo que expresa y lo que contiene, incluso, tanto el *signo plástico* como el *icónico* pueden generarse en un mismo plano de *expresión*. Ejemplo de ello sería el valor de un círculo como *signo plástico* por sí mismo o el círculo representando a otro círculo, convirtiéndose así en un *signo icónico*.

gama amplia de interpretaciones, y *códigos duros*, en la medida que el *signo* tiene un contenido nítido, estable, en donde hay ausencia de amplias interpretaciones.

Encontrar estructuras lingüísticas aplicadas al arte visual, ciertamente parece un problema insalvable para la pintura. Al menos así lo consideran Carrere y Saborit, cuando piensan que *el principio de doble articulación* propuesto por Saussure y Martinet sería una *empresa dificultosa* cuando se aplique a la pintura⁷⁶. Entre los inconvenientes de su aplicación, por ejemplo, se sabe que la pintura está *compuesta por numerosos elementos, cuya densidad y amalgamiento matérico los hacen menos dissociables entre sí que los sonidos o las palabras escritas*⁷⁷. En este sentido, la pintura no puede descomponerse o dividirse como lo hace el lenguaje, ya que sus características físico / matéricas e incluso, la diversidad de formas desde las que el contenido se fusiona con la expresión, necesariamente exigen estructuras más adecuadas para el arte visual.

Los autores proponen una clasificación que abarca, ampliamente, el mundo expresivo de las artes visuales. Resumidamente, las categorías son: 1) *Unidades plásticas*: se refiere a *texturas, formas, colores, trazos, manchas, puntos, líneas*. Su combinación con otras *unidades plásticas* genera *signos plásticos*; 2) *Unidades icónicas*: conforman los *referentes concretos* y *el repertorio icónico* de la obra; 3) *Bloques integrados de unidades pictóricas*: se refieren a *formas, figuras* que pueden actuar como *signos plásticos o icónicos*. Se pueden relacionar en diferentes grados de complejidad, generando una *significación global del cuadro*; 4) *Pintura, cuadro, texto pictórico*: maneja los grados más complejos de significados. Se entiende como el espacio donde se realiza la comunicación.

⁷⁶ Como explican A. Carrere y J. Saborit, el principio de *doble articulación* otorga dos niveles de interacción al lenguaje: el primero descompone al lenguaje en sucesivas *unidades signicas*, formas con significado o sólo palabras; el segundo nivel, descompone al primero en formas más pequeñas, que no deben tener un significado necesariamente. El proceso de *doble articulación* se da justamente en la posibilidad de “articular” (órganos del habla) ambos niveles para construir el plano de la expresión.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 108

Esta propuesta de análisis o la reflexión de la pintura desde el lenguaje, recuerda una idea que ya ha sido sugerida por A. García Berrio y T. Hernández Fernández, se trata de la pintura o cuadro como texto. En el caso de Carrere y Saborit la definición de *texto pictórico* nace como una *manifestación del lenguaje pictórico* entre pintor y espectador, quien también realiza la obra a través de la contemplación.

Si bien la idea de *texto pictórico*, puede ser comprendida como otro recurso para descifrar la noción de pintura como lenguaje, no es menos cierto, que la interpretación y descifrado de la pintura forman parte de un proceso complejo por parte del pintor, quien no necesariamente emplea caminos definidos a la hora de expresarse y por el contrario, se maneja en ámbitos de ambigüedad. La amplitud de caminos en las artes visuales obliga a preguntarse si es posible comprender la pintura como un lenguaje codificado, estructurado desde la palabra y sus sonidos a manera del lenguaje verbal, o si por el contrario y gracias a la diversidad de la pintura, ésta puede expandir y reconfigurar la misma idea de pintura como lenguaje.

II. 7. - Christian Metz y los *tránsitos intercódigos*

En búsqueda de una postura conciliadora con respecto a la pintura y las letras, se podría decir que la relación entre ambas ha superado muchos de los abismos y rupturas conceptuales que las han divorciado a lo largo del tiempo. Sin embargo, hoy se encuentran en un punto más maduro, más consciente de sus conexiones, más reconciliado consigo mismo y con sus alcances. Por lo tanto, los mecanismos de articulación entre lo visual y lo verbal, se han convertido en fuertes puentes de unión entre ambas disciplinas.

Las investigaciones de Georges Roque no sólo lo ratifican, sino que logran conciliar y concluir las distintas opiniones y reflexiones que se han expuesto a lo largo de este apartado. La preocupación de este investigador radica en entender qué ocurre cuando se está frente a una

imagen, cómo funciona y cuál es el sentido de la misma. En la búsqueda de respuestas y al analizar las distintas formas del lenguaje visual, dicho autor revalorizó la imagen por sí sola, sin el velo de la semiología de corte lingüístico, que bien se sabe dominó los enfoques en este tema dándole valores extralimitados al lenguaje. Por esta vía, Roque accedió hasta las características más intrínsecas de la imagen, dándose cuenta del valor que tienen los “mecanismos verbales” en el proceso que va desde la visión hasta la interpretación y por ende, la comprensión de la imagen.

Para este investigador, *el lenguaje es necesario para hablar de la imagen*; es decir, las imágenes que remiten a “signos” de lo que son “signos” se conforman en la mente y en el mundo de la representación, a través de estructuras lingüísticas. Este planteamiento hace indispensable la función del lenguaje para la comprensión del mundo visual. En palabras del autor:

...que la imagen visual es al mismo tiempo transparente y opaca, que permite ver y pensar indisolublemente, que es tanto visión como conocimiento (voir et savoir) sin que sea necesario hacer la división entre estas dos funciones, ni al nivel general de una comprensión estética o filosófica, ni al nivel particular del orden de sucesión supuesto de estos fenómenos en la lectura de la imagen: percepción primero y después interpretación.⁷⁸

El planteamiento de Roque explica cómo interactúa la dialéctica entre las imágenes como materia prima para las letras y la pintura, gracias a que una alberga a la otra y viceversa. Esto podría llevar a otra cuestión, es decir ¿pensamos en palabras o en imágenes?, ¿qué vendría primero: la palabra o la imagen? Parece que ambas suceden en proceso simultáneo, en una especie de correspondencia obligada. El pensamiento, ese fenómeno intangible que conforma la vida misma, se encuentra estructurado en palabras e imágenes; las palabras constituyen conceptos

⁷⁸ Georges Roque, “El papel de lo verbal en la visión de la imagen” en *Los discursos sobre el arte* (XV Coloquio Internacional de Historia del Arte) (Edición Juana Gutiérrez Haces). México, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 321.

y definiciones que le otorgan orden, catalogación y especificidad a cada una de las imágenes que le corresponden a las palabras. Por ende, las imágenes pertenecientes al mundo de lo sensible, buscarán su acomodo en el pensamiento a través de la palabra. De no llegar a encontrarlo, la mente se encargará de crearlo a través de la *capacidad de otorgar nombres*.

El concepto que mejor se adapta a esta dialéctica entre palabra, imagen y pensamiento -una teoría bastante conciliadora y concluyente para esta parte de la investigación- es conocido como “tránsito intercódigos” o “transcódigos”. Estas ideas fueron planteadas por el semiólogo francés Christian Metz, quien no sólo renovó las teorías cinematográficas en las décadas de los sesenta y setenta, sino que también ha sido inspiración para varios investigadores como Georges Roque y sus premisas teóricas en torno al tema.

En palabras de Roque, el “tránsito intercódigos” *es el puente que existe entre lo visual y lo verbal*. Se da a través de cada *significante* (auditivo o visual) según sus características propias; los *significantes* actúan como entes transmisores de toda clase de *códigos*, quienes en sí mismos contienen los *significados*, los cuales se consideran, a su vez, la finalidad del proceso de “tránsito intercódigos”. Según Metz, los *significados* son comunes a todos los *códigos*, es la materia semántica y en conclusión, el sentido total de todo el proceso. Ahora bien, el “transcódigo” es propiamente la unidad más pequeña del proceso, es decir, el acto más instantáneo, espontáneo entre la información que pasa de lo visual a lo lingüístico y viceversa. En palabras de Roque:

...un tránsito intercódigo, un puente que permite pasar del código perceptivo al código lingüístico, del significado visual (objeto reconocible) al significado lingüístico (semema que designa el objeto). No se trata entonces, en esta concepción, de hacer prevalecer el significado lingüístico, sino de comprender cómo se lleva a cabo el proceso de nominación

*de un objeto percibido, o de la visualización de un objeto nombrado.*⁷⁹

II.8. - Todo depende del punto de vista: *texto o pintura*

Los conceptos y autores expuestos en estas páginas, abren el espectro de divergencia y conciliación de opiniones sobre el tema de cómo actúan los mecanismos que hacen fluir el lenguaje que existe entre lo visual y lo verbal. Bien sea desde las posturas que establecen diferencias, alcances o límites, como el caso de Neus Galí cuando estudia el pensamiento platónico y las tres razones desde las que Platón encuentra que pintura y poesía se relacionan en la imposibilidad de alcanzar la verdad, o la posición de Da Vinci, quien revaloriza al sentido de la vista otorgándole superioridad respecto a la audición, incluso Tatarkiewicz cuando explica sobre la inclinación intelectual de las letras respecto a la pintura, parece que estos autores marcan en la contrariedad otro camino de paralelismo; uno que nace en la diferencia y no en la similitud.

Sin embargo, hay otros autores que invitan a la conciliación como Mario Praz y la idea de *unidad estética*, por otro lado, están las reflexiones desde la semiología que intentan fusionar las letras a la pintura, como el caso de A. García Berrio y T. Hernández Fernández con la inversión del lema horaciano, o el caso de A. Carrere y J. Saborit cuando establecen los parámetros de la pintura comprendida desde el lenguaje y en la búsqueda de una retórica de la pintura, o los *tránsitos intercódigos* de Christian Metz que se considera como una de las ideas más conciliadoras y esclarecedoras sobre el paralelismo entre letras e imágenes.

De todo esto, parece cierto el hecho de que la imagen es indispensable para la palabra y ésta lo es para la imagen, por lo tanto y desde lo más intrínseco de sus relaciones, ambas disciplinas se

⁷⁹ *Ibidem*, p.325.

equiparan y responden porque así lo obliga la naturaleza del pensamiento, de las más básicas estructuras mentales del ser humano.

Desde un primer momento, se sabe que la relación entre la pintura y la literatura ha sido un camino bastante transitado, lleno de reflexión y discusión. Por lo tanto, ¿qué es primero? ¿La imagen o la palabra? En busca de una conclusión reconciliadora, todo depende del punto de vista en que se encuentre el espectador... frente a una pintura o frente a un texto. Ambas experiencias estéticas siempre estarán vinculadas una con la otra, ya que innegablemente, la imagen se piensa en palabras y las palabras en imágenes.

Para finalizar, sería importante recordar que cuando en este trabajo se plantea todo tema relacionado a la imagen, se está haciendo referencia a lo que tiene que ver con la pintura, es decir, se trata de una imagen que a diferencia de las que rodean la cotidianidad, exige una mirada pausada, que se detenga a ver, a interpretar y a contemplar. Por otro lado, para esta investigación, también es relevante tomar la pintura y la palabra hecha literatura, como dos espacios donde se manifiestan discursos opuestos a los discursos oficiales que conforman la construcción de la realidad que nos circunda. Así pues, se piensa en la palabra y la pintura como esferas que trabajan desde lo opuesto; en espacios no tan claros, olvidados, no tomados en cuenta por la configuración oficial de los discursos que han formado los valores y creencias que hoy dominan el mundo de la información y de lo mediático.

En todo caso, poesía y pintura obligan a otra mirada, a la lectura sentida, consciente... a detenerse y ver en directo el hecho estético. Así pues, ante el mundo de hoy y el ritmo desde el que sucede la información, lo escrito y lo pintado miran desde la esquina contraria, desde un claro y necesario carácter de resistencia.

**PARALELISMOS EN EL ARTE:
PINTURA / LITERATURA EN EL SIGLO XX**

No es casual que los mejores momentos de la plástica de nuestro siglo se hayan desarrollado en medio del diálogo entre poetas y artistas.

Alejandro Oliveros

*Siguiendo el dictado de María Zambrano,
podemos considerar la revelación
como lo sustancial de cualquier indagación sobre poesía y pintura.
Dos artes hermanas que se acercan y se aúnan,
para explotar mutuamente y conseguir un proceso en el conocimiento.*

Enric Bou

III.- Pintura y literatura en el siglo XX: *una visión panorámica*

El siguiente capítulo -objeto principal de esta investigación- tiene la finalidad de revisar algunos de los numerosos ejemplos que conforman las relaciones entre pintura y literatura, especialmente, en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, más allá de abordar los paralelismos del reciente siglo pasado, este apartado intenta comprender lo que subyace en el cómo y por qué, una u otra expresión artística tienen algo semejante; el fino hilo que teje una relación, un pensamiento común, y de qué forma, estos forjan la identidad y el espíritu de una época.

III.1.- Vanguardias y vacío: *construyendo un nuevo siglo*

Todo el capricho, extravagancia o excentricidad que yace en el espíritu de las vanguardias, oculta una serie de graves motivos, es decir, una crisis en todos los ámbitos de la vida, que ya había mostrado sus signos más obvios desde el siglo XIX. Así pues, el espíritu vanguardista oculta bajo posturas de provocación, aparentes juegos e incluso cinismo, el malestar de un tiempo que no sólo se articula en una coyuntura espiritual, sino en una actitud casi profética sobre los horrores que aguardaban en el siglo XX.

Por este camino, Mario De Micheli describe la actitud vanguardista como la necesidad de *escandalizar al burgués*, hacerle bromas de toda índole, *ponerle la zancadilla al filisteo*, reír en un funeral, llorar en una boda, es decir, toda práctica capaz de poner en tela de juicio los valores que -hasta entonces- conformaban las instituciones y creencias de occidente. Los mecanismos de la vanguardia, evolucionan sobre la polémica y la protesta hacia una nueva fase, una de *aspereza extrema y turbadora agresividad*. En esta medida, el artista se transformaba cada vez más en el *signo contradictorio* de su propio entorno; se creó entonces un segundo tiempo, uno en el que los artistas fueron organizándose en lo que posteriormente serían las *vanguardias artísticas modernas*. Por otro lado y partiendo del interés de esta investigación, se sabe que el primer y

más enriquecedor ejemplo de la nueva correspondencia entre palabra e imagen en el siglo XX, se concibió en la forma expresiva que encontraron las vanguardias para comunicar sus demandas y novedosas propuestas estéticas.

El *Expresionismo*, *Dadaísmo*, *Surrealismo*, *Cubismo*, *Futurismo* y *Abstraccionismo*, son las bases desde las que estos movimientos formulan sus protestas y construyen su propia estética. Se desarrollaron en un proceso paulatino desde los primeros años de 1900, hasta la última en aparecer que fue el *Surrealismo* en el año de 1924, sin embargo, también se deben nombrar otros movimientos de carácter vanguardista como el *Fauvismo*, *Rayonismo*, *Suprematismo*, *De Stijl*, *Constructivismo*, *Productivismo*, *El Proletkult*, *El Lef*, y el *Realismo Expresionista*.

Una característica de las vanguardias, fue el empleo de documentos o mejor llamados *manifiestos*, en los que se describían a sí mismos, sus razones ideológicas, sus quejas sociales y los nuevos métodos o técnicas que se ponían en funcionamiento dentro de la creación plástica. La nueva correspondencia que se creaba entre las letras y las imágenes, ayudaba a justificar la existencia de cada una. Es decir, las palabras le daban mayor soporte a las artes visuales y las artes visuales le otorgaban mayor forma a las palabras. Estos documentos de índole estética, permitieron la difusión consciente o semiconsciente de los problemas comunes que los artistas enfrentaban por aquellos años.

*Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria. Puede ser dulce o bonachón, siempre tiene razón; es fuerte, vigoroso y lógico.*⁸⁰

A partir de las vanguardias, cada creador encontró su forma de resolver dichos problemas; desde la arquitectura, la pintura, la literatura, la música, el cine, la fotografía y el teatro, las disciplinas artísticas hallaron

⁸⁰ Tristan Tzara citado de Mario De Micheli, *Ob.cit.*, p.256.

respuestas a las preguntas que los intelectuales decimonónicos dejaron en la atmósfera del naciente siglo. Los artistas de aquel momento, eran la consecuencia de la ruptura de unidad de un siglo; eran hijos y productos de la crisis y ahora se enfrentaban al gran fantasma del siglo XX: la nada y el vacío; un fantasma que además escondía la monstruosidad de la guerra. En este sentido y tomando artistas de varias generaciones, Mario Praz explica:

El movimiento Dadá ha planteado un antiarte; Le Corbusier, una antiarquitectura; el escritor francés Robbe-Grillet y la nouvelle vague, una antinovela. Los escritores, los escultores y los arquitectos se enfrentan con los mismos problemas. Rothko en la pintura, Antonioni en el cine, Kafka en la novela y Beckett en el teatro -para citar sólo algunos nombres- trataron de expresar la sensación de nada, de vacío.⁸¹

Un vacío y una nada que necesitaban un nuevo lenguaje para hacer visible un sentir, es decir, un ecosistema capaz de materializar lo inmaterial; un arte sostenido en el andamio de la negación, de la crítica, y que se valdría de palabras y frases comunes para crear el cosmos del artista moderno; palabras que significan puentes en torno al espíritu de una época que se hace así mismo en cada paso. Para Mario Praz, estas nociones comunes se entienden como interpenetración e intercalación de planos, palabras... simultaneidad de tiempo y espacio, nuevas dimensiones de la sensibilidad, destrucción y reconstrucción desde los cimientos.

Todo parece apuntar a una constante y frenética *búsqueda*. Una búsqueda signada por la velocidad, la máquina, la destrucción de la guerra, las estrellas de cine; por todos los objetos juntos y ninguno a la vez, por la complejidad máxima de los avatares modernos y la banalidad más honda que encierran los mismos. Se configura así, la existencia de una época y con ella, sus bases más profundas tienden a parecerse haciendo abundante la experiencia de paralelismos entre las artes.

⁸¹ Mario Praz, *Ob.cit.*, p.189.

Partiendo de la pintura, la literatura, el cine o la música, acercarse a estas nociones comunes, hace pensar -por ejemplo- que mientras el dadaísta Raoul Hausmann (imagen 9) intercalaba imágenes en sus *collages* y el cubista Georges Braque (imagen 10) líneas y planos en sus ensayos cubistas, Lawrence Durrell intentaba en su libro *El cuarteto de Alejandría*, una historia de amor y política durante la Segunda Guerra Mundial, la interpenetración del tiempo en cuatro visiones simultáneas que narran la misma historia desde personajes diferentes, que se unen sobre un eje común que recorre las cuatro narraciones.

Por su parte, James Joyce lograba a través de la desconfiguración del lenguaje y de las reglas gramaticales y narrativas, el mismo sentido que los *collages* y los ensayos cubistas alcanzaban con su superposición de imágenes, líneas y planos. Es decir, una estructuración y reinterpretación completamente nuevas de lo que hasta entonces se conocía por *realidad*. Refiriéndose a dos filmes donde participa Alain Robbe-Grillet⁸², Bruce Morrissette confirma la aplicación de estas innovaciones sobre interpenetración y simultaneidad, cuando *dos o más personajes aparecen un par de veces en diferentes partes de una panorámica, creando un raro efecto de continuidad entre dos momentos temporales y dos localizaciones espaciales (...)*

Se sabe que Erik Satie, considerado el músico contemporáneo de los cubistas, hace en notas lo mismo que los pintores de este género lograban en sus *collages* saturados de objetos y trozos de madera pintada. Al respecto, Satie comenta sobre su ballet *Parade*:

*Los ruidos de las olas, revólveres, máquinas de escribir, sirenas o aviones (...) son en música lo mismo que los trozos de periódico, la fibra de madera pintada y otros objetos cotidianos que los cubistas suelen emplear para localizar los objetos y los volúmenes de la Naturaleza.*⁸³

⁸² En *L'année dernière à Marienbad* (1961) un film de Alain Resnais donde Robbe-Grillet es guionista y *L'Immortelle* (1963) un filme dirigido por Robbe-Grillet.

⁸³ Erik Satie citado de Mario Praz, *Ibidem*.

Si algo queda claro en esta nueva *realidad*, es el paulatino cambio que a lo largo del tiempo, las vanguardias experimentan respecto al concepto de arte y artista. El carácter de la modernidad está signado por la libertad extrema que instaura la experimentación y la necesidad constante de lo novedoso. Como bien lo sugiere Enric Bou, el triunfo de las vanguardias depende -en gran medida- de la personalidad de los artistas, *pero aún más de la voluntad de establecer una diferencia respecto al pasado, que resultó atractiva por ella misma, y el punto esencial del programa de actuación*⁸⁴.

III.2.- El nombrar moderno o el título en las vanguardias

La investigación de Geles Mit sobre la importancia del título en las artes plásticas, arroja importantes conclusiones para entender la relación literatura / pintura desde los aportes que pueden otorgar el “nombre” o “título” de la obra de arte. En el caso de su libro *El título en las artes plásticas*, se entiende que “nombrar” es un puente de conexión en el proceso comunicativo cuadro / espectador. La importancia del “nombre” radica en que no sólo explica y amplía el sentido de la pintura, cuando se trata de ésta, sino que además, es un elemento fundamental para comprender la “construcción” de los significados y las relaciones que se generan en ella.

La autora distingue dos formas de “nombrar” la obra de arte: una *antigua* y otra *moderna*. Si bien el nombrar *antiguo* estaba sujeto a la valoración de los conocimientos técnicos por parte del pintor y a una referencialidad pictórica derivada de códigos sociales y religiosos, no es menos cierto que en el siglo XIX, con la llegada del nombrar *moderno*, se otorga mayor relevancia e interés al arte como proceso de creación personal, de características introspectivas y de significados diversos que abren nuevos espacios para la interpretación. Sin embargo, será con la llegada del siglo XX cuando la necesidad de titular e identificar, supere el

⁸⁴ Enric Bou, *Ob.cit.*, p. 270.

concepto clásico de catalogación y se convierta en una novedosa herramienta con la que el pintor puede expresar infinitas posibilidades. Parte de esta situación se debe a la nueva relación entre obra de arte, galerista y comprador, ya que al generarse la necesidad de *catalogar*, se abre un espacio para las palabras con respecto a la imagen a través de una variedad de múltiples significados.

En la transformación del siglo XX -muchas veces marcado por la contradicción y la paradoja- el contexto en el que se mueve el título, es el de un arte que quiere liberarse de todas las formas y soluciones conocidas. Los elementos de expresión visual y en especial, la condición de *figuración* parecen desaparecer, sin embargo, el poder de la *injerencia literaria* en la pintura se hace más fuerte⁸⁵. Esta es una idea fundamental para abordar las relaciones pintura / literatura en el reciente siglo pasado, ya que en la medida que las palabras se hacen necesarias para abrir los espacios de interpretación y comprensión de la pintura, se hace aún más amplio el camino de lecturas paralelas.

*(...) el arte del siglo XX comenzó alejándose del iconismo reglado a la manera postrenacentista, pero que, en cambio se ha ido acercando de nuevo a las palabras, casi a la manera prerrenacentista. Se vuelve así a insistir en esa utilidad de las palabras como mecanismo de significación y en los intercambios recíprocos de palabra e imagen (...)*⁸⁶

Como ya se ha mencionado, la evidencia más palpable de la nueva *injerencia literaria* dentro de las propuestas que trae el nuevo siglo, son las *vanguardias artísticas*. Estas transfieren sus premisas estéticas al título que acompaña sus obras. En búsqueda de la reivindicación de la materia y de la nueva configuración de los significados plásticos, se abren amplios terrenos para insertar las palabras como signos dentro del espacio pictórico, creándose así, nuevos paradigmas sobre el uso de la palabra dentro del campo pictórico.

⁸⁵ Ampliar en Geles Mit, *Ob.cit.*, p.12

⁸⁶ *Ibidem*

Geles Mit explica, que el arte del siglo XX tiene una necesidad constante por autodefinirse, esto hace que el nombrar *moderno* colabore en la definición de una ideología artística que se estaba construyendo. En este sentido, se sabe que los futuristas y dadaístas tenían una constante necesidad de asombrar; una actitud espectacular desde la que se plantean sus premisas, e incluso, cuando buscan publicidad, encuentran los títulos como un camino para sus demandas.

En los futuristas, la relación con el “nombrar” se da desde la *anunciación de su tema o contenido*. Por ejemplo, Giacomo Balla, Umberto Boccioni o Gino Severini, utilizan títulos que se corresponden al postulado de sus pensamientos, tratando de describir *los rápidos estímulos y movimientos en el espacio*. Geles, propone títulos como *Dinamismo de un perro con correa* (1912) de Balla, o por ejemplo, *El dinamismo de un ciclista* (1913) de Boccioni (imágenes 11 y 12).

Para los cubistas la situación es similar, ya que por medio de la descripción anuncian cuáles objetos serán descompuestos en diferentes planos o reconstruidos según alguna figura geométrica. Títulos como *Naturaleza muerta con violín y fruta* (1913) de Pablo Picasso (imagen 13) o *Paisaje a l' estanque* (1908) de Georges Braque, hacen clara alusión a las intenciones previamente estimadas para con los objetos representados. En estos artistas, otro aspecto del “nombrar” tiene que ver con el *collage*. El autor comenta que la inclusión de objetos, recortes de papel y de la exploración a partir de la materia, hace que los títulos subrayen *la materialidad del lienzo* y su uso como nuevo signo plástico: *Naturaleza muerta con rejilla* (1912) de Pablo Picasso o *L'Echo* de Georges Braque (1952-1956) (imagen 14).

Otro método empleado por las vanguardias es el *nombrar o destacar algún signo plástico de interés*. En el caso de los fauvistas y en específico de Henry Matisse, los títulos apuntan a resaltar el color como elemento plástico de relevancia. Así pues, se hace énfasis de ciertos lineamientos estéticos desde la palabra como colaborador de la imagen.

Algunas obras podrían ser *La línea verde* (1905) o *El mantel: armonía en rojo* (1908-1909), ambas de Matisse (imagen 15).

Sobre la negación del sistema imperante y de los procesos tradicionales del arte, será el movimiento *DADA* quienes mejor se valen del “nombrar” para traducir su grito de acción. Se trataba de unos títulos de composiciones y objetos que eran efectivamente como pistolas cargadas de intensidad. En este sentido, uno de los medios para destruir los comunes recursos narrativos de la pintura, fue el empleo de las máquinas como alternativa para construir la nueva identidad dadaísta.

Geles Mit comenta, que Francis Picabia en obras como *Máquina* (1916), *Parada amorosa* (1917), *El ojo* (1919) o *El Retrato de Marie Laurencin* (1916-1917), utilizaba nombres relacionados con máquinas para reemplazar la identidad de las personas y demostrar así, el carácter mecanicista de la existencia, por otro lado y con el mismo fin, empleaba la metáfora de acciones o características humanas en títulos que luego eran atribuidos a objetos como ruedas, bujías y engranajes. Marcel Duchamp también se vale de este sistema para “nombrar” sus obras: *Corredera que contiene un molino de agua de metales vecinos* (1913-1915), o *La casada desnudada por sus célibes, incluso* (1915-1923) (imágenes 16 y 17).

Otro recurso empleado por los artistas de vanguardia, es el del “título-argumento”, el cual se refiere a títulos extensos que tienen la finalidad de explicar -casi relatar- lo que sucede en la obra. A manera de discurso, el artista describe una escena que no necesariamente tiene que hacer referencia a su “título-argumento”, por ejemplo, este sería el caso de la obra de Joan Miró: *El ala de la alondra rodeada por el azul de oro, alcanza el corazón de la amapola que duerme en la pradera adornada de diamantes* (1967), esta obra, a pesar de no tener ninguna referencia figurativa al título que se le atribuye, se *enlaza* o *asigna* al sistema de significación que le otorga Miró (imágenes 18 y 19).

Bien sea para anunciar, transgredir, denunciar o resaltar algún aspecto visual, el “nombrar” moderno no se queda sólo en las

expresiones del título, sino que por el contrario, trasciende los límites de la misma pintura y se extiende sobre su propio “nombre”.

III.3.- Futuristas: *velocidad y simultaneidad en el espacio*

Los futuristas también hicieron dialogar las palabras y las imágenes; sus premisas intentaron guiar todas las disciplinas artísticas hacia un mismo fin, uno que proponía una estética nunca antes conocida: la de la *velocidad* y el *movimiento*.

Estas aspiraciones de cambio nacen en Italia, en contra de la Roma papal, clásica y conservadora. Desde sus comienzos fue un movimiento de origen literario que agrupaba en sus líneas y según Micheli, a personajes de tendencia anarquista, anarcosindicalista, comunista e incluso nacionalista. Esta última tendencia, la nacionalista, determinó los momentos más álgidos de los futuristas, ya que en tiempos bélicos se volcaron absolutamente sobre el patriotismo y el militarismo. Por este camino, deciden glorificar la guerra como *única higiene del mundo* a pesar de que posteriormente, estas posturas separaron a sus adeptos y crearon profundas contradicciones ideológicas.

Nuevos valores plásticos remplazaban los conocidos: lo que antes se consideraba como *estaticidad, equilibrio y orden*, se transforma en *dinamismo, contraste y disonancia*. Estos valores no sólo representan los intereses futuristas, sino también los de numerosos artistas del siglo XX, que al igual que otras vanguardias, tienen la conciencia de un ideal estético común que busca articular el gusto de todas las disciplinas artísticas.

El estilo, el lenguaje poético, pictórico, musical y arquitectónico deben adecuarse al nuevo ritmo de la vida. Por tanto, hay que romper con la gramática, la sintaxis y la métrica tradicionales, nacidas para expresar los sentimientos de la belleza estática, y, del mismo modo, hay que acabar con los modos tradicionales de la pintura y de las artes. (...) la consecuencia es en poesía las palabras en libertad, en

*música los entonarruidos, en arquitectura el material metálico e industrial, en arte el dinamismo plástico.*⁸⁷

La búsqueda se hace tangible en 1909, cuando el polémico y retórico Filippo Tommaso Marinetti, descendiente ideológico del anarquismo de los simbolistas franceses, publicó el primer *Manifiesto del futurismo*. No sólo desafiaron todos los valores que fundaban la sociedad italiana, quemando museos y bibliotecas, sino que propusieron una estética nunca antes conocida, una que reemplazaba abiertamente el concepto de belleza occidental y que además proponía algo más insólito aún: pensar en lo que ellos concibieron como una nueva belleza es decir, *la belleza de la velocidad*. En *Fundación y Manifiesto del futurismo* dice: (...) *un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia*.

¿Qué significaba para la literatura el hecho de que un automóvil sea más bello que la Victoria de Samotracia? Marinetti proponía para el mundo de las letras, una escritura basada en *el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo*. Léase un fragmento del primer manifiesto:

*Nos acercamos a las tres fieras resoplantes para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me recosté en mi automóvil como un cadáver en el ataúd, pero en seguida resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago. La furibunda escoba de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos lanzó a través de las calles, escarpadas y profundas como lechos de torrentes. Aquí y allá, una lámpara enferma tras los cristales de una ventana nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos perecederos. Yo grité: "¡El olfato. A las fieras les basta con el olfato!" Y nosotros, como jóvenes leones, seguíamos a la Muerte de pelaje negro y manchado de pálidas cruces que corría por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante.*⁸⁸

Si bien este texto tiene claras reminiscencias simbolistas, más que futuristas inclusive, no es menos cierto que los literatos de este movimiento, encuentran en estas fórmulas lo que ellos consideran como

⁸⁷ Mario De Micheli, *Ob.cit.*, p. 208.

⁸⁸ F. T. Marinetti citado de Mario De Micheli, *Ibidem*, p.306.

palabras en libertad, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. Estas declaraciones tuvieron inmenso eco en jóvenes pintores como Humberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, quienes crearon dos documentos imprescindibles: *Manifiestos de los pintores futuristas* y *La pintura futurista: Manifiesto técnico*. Sólo basta con ver obras de estos artistas, (imágenes 20 y 21) para comprender cómo tradujeron a lo plástico las premisas de sus compañeros escritores. Dicen los pintores futuristas en su primer manifiesto: *El grito de rebelión que lanzamos, asociando nuestros ideales a los de los poetas futuristas, no parte de una capillita estética, sino que expresa el violento deseo que hierve hoy en las venas de todo artista creador.*

Si bien tras la guerra, tuvieron una honda caída, es innegable que intentaron crear paralelos entre pintura y literatura. En este sentido, no sólo lo lograron a su manera, sino que también predijeron un nuevo argot artístico, uno que afinaba y agudizaba la sensibilidad estética hasta entonces conocida.

III.4.- Dos paralelismos en Picasso

III.4.1.- Joyce: miles de piezas engranando

A pesar de que la obra de Picasso se ha hecho más universal y accesible con respecto a la obra literaria de James Joyce, la cual, ha quedado más para especialistas que para el lector común, no es menos cierto, que desde la lectura de Mario Praz hay semejanzas profundamente coherentes con respecto al trabajo de ambos artistas.

Estas tienen que ver con lo que sería una *contracción general del sentido histórico y la intoxicación con la contemporaneidad de todos los estilos históricos*. La afirmación se relaciona con el carácter “universal” que ambos trabajos poseen. A manera de rompecabezas, sus obras engranan diversidad de piezas que al encajar, representan claves significativas para el sentir de un siglo signado por el cambio. La

universalidad de estas obras, puede ser pensada como *pastiche* gracias a la utilización de recursos tan amplios, que hacen peligroso el camino transitado por el creador, quien siempre encuentra el riesgo *de perder el equilibrio* y caer sobre sus propias iniciativas de experimentación⁸⁹.

Dicha universalidad, tiene que ver con el carácter ecléctico de los recursos visuales y literarios que ambos artistas empleaban. Por ejemplo, Pablo Picasso en *Les demoiselles d'Avignon* (imagen 22) utiliza rasgos de Gauguin, máscaras africanas, fragmentos de esculturas ibéricas o figuras que remiten a Cézanne. Por otro lado, en una novela como el *Ulises* de Joyce, se reinventa atrevidamente un clásico de la literatura como es la *Odisea* de Homero, a través de una narración que abarca un periodo de 24 horas en la vida de un judío irlandés llamado Orlando Bloom y de un naciente joven escritor, Stephan Dedalus. La actitud de rehacer un clásico literario o valerse de diferentes culturas y estilos para generar un discurso propio, nunca antes planteado, son claras semejanzas en los métodos creativos de ambos artistas.

Para acercarse más a Joyce, se cita un fragmento del *Ulises* donde se evidencia el complejo ritmo narrativo:

Debe ser un movimiento entonces, una actualización de lo posible como posible. La frase de Aristóteles se formó a sí misma dentro de la charla de los versos y flotó hasta el silencio estudioso de la biblioteca de Santa Genoveva, donde él había leído, al abrigo del pecado de París, noche tras noche. Codo con codo, un frágil siamés consultaba con atención un manual de estrategia. Mentes alimentadas y alimentadoras a mi alrededor, bajo las lámparas incandescentes prisioneras, con antenas latiendo apenas, y en la oscuridad de mi mente un perezoso del otro mundo de mala gana, resistiéndose a la claridad, levantando sus pliegues escamados de dragón. El pensamiento es el

⁸⁹ Esta opinión de Mario Praz, por ejemplo, hace referencia al hecho de que *Ezra Pound podía ser tanto chino como provenzal*, o que T. S. Eliot escriba en un inglés isabelino y a su vez, en el lenguaje de la comedia musical. Estas actitudes son las que hacen al autor, afirmar que los “pastiches”, se corresponden a *demostraciones equilibristas*, lo cual, no parece significar una descalificación sino más bien un afirmar la personalidad y el carácter de experimentación del artista moderno.

*pensamiento del pensamiento. Claridad tranquila. El alma es en cierta forma todo lo que es: el alma es la forma de las formas. Repentina tranquilidad, vasta, incandescente: forma de formas*⁹⁰.

En el libro de Alejandro Salas, *La gruta de Pope y otros ensayos*, se habla de los mundos cerrados, herméticos y el carácter iniciático de las palabras de Joyce cuando -a manera de Babel- parecen ser muchas las lenguas que maneja el escritor e incluso, muchos los autores que escriben el *Ulises*. Así pues, este libro es *un viaje cotidiano con ritualizaciones extremas, muertes y regresos del yo e incluso ascensos al cielo en una carroza bíblica*⁹¹.

Mientras Joyce juega con la conjugación de palabras, a manera de cábala, Picasso crea otras conjugaciones a partir de elementos visuales. Se sabe que ambos intercalaron, yuxtapusieron, desconfiguraron y sabotearon el orden visual y literario hasta entonces empleado; juegos de palabras o de líneas y formas, alteración del orden de capítulos o del orden de cuerpos, discordancia del orden temporal narrativo o del orden espacial de las figuras, utilización de varios lenguajes o el de varias figuras geométricas a la vez, desacralización de premisas fundamentales sobre valores históricos y religiosos y desacralización de los códigos visuales que sujetaban el andamio de las artes occidentales, fueron herramientas comunes que utilizadas en cada caso -pintura o literatura- compartieron tanto pintor como poeta.

*(...), Joyce y Picasso han buscado en el bloque de mármol todas las formas inverosímiles e ilegítimas ocultas en sus entrañas; la suya fue una anticreación en el mismo sentido que el evangelio del Anticristo era un evangelio invertido.*⁹²

⁹⁰ James Joyce, *Ulises*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editores, 1959, p. 57.

⁹¹ Ampliar en el ensayo *James Joyce escriba contemporáneo*, de Alejandro Salas, *Ob.cit.*, p.88. *A pesar de cualquier parodia empleada como recurso literario, en el *Ulises* subyace una constante reflexión sobre el Dios que ha muerto y la enajenación del hombre con la que se resiste perder la idea de la divinidad. De aquí proviene la fusión del sentido divino con frases de la calle, característica de esta obra literaria.

⁹² Mario Praz, *Ob. cit.*, p. 192.

III.4.2.- Ramón Gómez de la Serna: *cubismo y greguerías*

Por su parte, existen amplias relaciones entre el periodista y escritor español Ramón Gómez de la Serna y su contemporáneo Pablo Picasso. Dice Guillermo de Torre que tras unas primeras etapas creativas bastante parecidas, la época negra y precubista de Picasso y los difíciles libros *El laberinto* o *Ex votos* de Ramón Gómez de la Serna, y más allá de las numerosas coincidencias entre sus formas de vida o maneras de trabajar, quizás la semejanza más obvia e importante entre ambos, sea la equiparación existente entre el *Cubismo* y las *Greguerías* como formas de expresión novedosas para la pintura y la literatura respectivamente.

*El enredo de su primera época se deshace para Ramón en las Greguerías; para Picasso, en el cubismo. Al encontrar el cubismo, Picasso se encuentra a sí mismo. Al hallar las greguerías, Ramón da con la cifra máxima de su arte. En efecto, la greguería da con la cifra máxima de su literatura atomizante y disgregadora.*⁹³

Bien sea desde un cubismo más o menos riguroso respecto a las teorías o exigencias geométricas (*cubismo analítico* o *sintético*), lo cierto es que para estos artistas, la prioridad es llevar al lienzo algunas de *las facetas y momentos de un objeto* (imágenes 23 y 24). Creadores como Gleizes, Metzinger, Delaunay, Gris, Braque, Léger o Picasso, cambian para siempre la estructura de una realidad conformada por objetos, la cual se presenta por medio de inéditas nociones de *perspectiva, espacio y volumen*; se transforman los cánones de la representación; el humano y el objeto se ven a sí mismos y renacen desde su realidad autónoma. En palabras de Gleizes: *El cuadro será un hecho concreto. Tendrá su propia independencia legítima como toda creación natural o cualquier otra cosa.*

Partiendo de que la noción “realidad” es fundamental para comprender las relaciones cubismo / greguerías, cabría comentar sobre el valor de la “imagen poética”. En las reflexiones de Jordi Royo⁹⁴, se

⁹³ Guillermo de Torre, *Ob.cit.*, p. 196.

⁹⁴ Ampliar en Jordi Royo, “La imagen poética: algunas consideraciones” en <http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/5655/la-imagen-poetica-algunas-consideraciones>

plantea que dicha imagen *nos da acceso a una realidad escindida de lo "irreal", a un territorio hasta ahora velado a los sentidos del hombre que permanecen ocultos (...)* Esto significa un redescubrir el mundo desde la palabra; desde un lenguaje que supera los límites de lo cotidiano, e incluso, se adelanta a la idea misma del lenguaje por medio del "revelar" los múltiples significados del mundo. El ámbito de la "imagen poética", es uno en el que las reglas del lenguaje no están impuestas, en el que los límites entre la ensoñación y la realidad significan una breve línea para la iniciación de los sentidos en el fenómeno de la imaginación; un acto que conjuga la palabra desde su existencia más simple, primera. Se trata de la "imagen poética" como el *acto creador* que conforma y construye el imaginario del poeta, a través de una voz que se asoma desde lo onírico, el arrebató, lo absurdo, lo simple, lo inquietantemente cotidiano y revelador.

En cuanto a las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, conformadas por "imágenes poéticas" que se caracterizan por revalorar la metáfora, los objetos, lo cotidiano y pasajero, se establece una relación con el *cubismo* respecto al abordaje de dichos objetos y de la "realidad" que los define, es decir, tanto lo visual como lo poético transfiguran todo concepto previamente definido. Bien sea desde lo fantástico en la palabra o de la fragmentación de nuevos planos y dimensiones, parece que en la base de ambos procesos creativos subyace un claro parangón; uno que se refiere al objeto común que es transformado y reconstruido para rehacerse en el *cubismo* o en la *greguería*.

Venecia es el sitio en el que navegan los violines.

Cuando el niño se empeña en que conozcamos el tamaño de su chichón parece que nos presenta orgullosamente el brote del genio.

El tábano pasa cantando un responso a las flores.

Al inventarse la rosca todos creyeron que les habían robado el pedazo correspondiente al agujero.

El reloj es una bomba de tiempo, de más o menos tiempo.

Las últimas patas de sátiro que quedan son la de los bancos de jardín.

El reloj del capitán de barco cuenta las olas.⁹⁵

Se podría pensar que las *Greguerías*, compuestas de manera que remiten a cierta sensación proféticamente surrealista, encuentran en el *cubismo* y en la relación de Picasso con lo “objetos”, la palabra “realidad” como punto de partida a similares caminos de experimentación. En este sentido Guillermo de Torre plantea:

Como Picasso, Ramón se da cuenta de que el arte no tiene por qué ser real, de que debe ser algo distinto de la realidad. De ahí su exacerbación inventiva, más allá de los límites verosímiles, que llega hasta la incongruencia.⁹⁶

III.5.- La Abstracción y sus paralelismos: *poesía visual*

El camino de la abstracción estaba trazado. Todo apuntaba a la síntesis de las imágenes, a la simplificación del lenguaje, a la disminución de la complejidad aparente. Ahora era otra la complejidad, una marcada por la sencillez de las estructuras, la limpieza de las formas y la inclusión de elementos geométricos. Esta nueva estructura hallaba su estética en el juego de dos o tres colores en la pintura, pocas palabras en la poesía y escasas notas en la música.

Todo recreaba una sensibilidad quizás más elevada o intelectual, una sensibilidad fundada en la deconstrucción de lo conocido. Ser conciso

⁹⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías. Selección 1940 – 1952*. Buenos Aires, Colección Austral, 1952, p. 56.

⁹⁶ Guillermo de Torre, *Ob. cit.*, p. 207.

y saber sintetizar quería decir la creación de un lenguaje de categorías simbólicas y significativas, que reemplazara o se equiparase a las ya existentes en la realidad. En este sentido, hay opiniones diversas sobre las consecuencias de la aparición del arte abstracto, es decir, algunos lo predicen como el principio del fin, gracias a que los altos niveles de simplificación terminarían, tarde o temprano, en la desaparición de las formas artísticas o en la tan conocida, *muerte del arte*.

A nivel literario y en el contexto de las vanguardias, Mario Praz explica que los futuristas italianos -incluso antes que Pound- son los primeros en economizar el discurso. Así lo hace ver Marinetti cuando en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), aboga por restarle peso a la sintaxis y darle libertad tanto al discurso como a las palabras que lo forman. También Ardengo Soffici, quien por un tiempo formó parte de este grupo, considera que el arte, en la medida que adquiere complejidad, debe tener una forma más sintética y concisa para expresarse, hasta el punto de convertirse en una *grafía convencional*.

Llega el momento para nuevas formas de experimentación; la palabra descubre cómo sintetizarse y hacerse espacio en la pintura. Esto se traduce en el antiguo concepto de *poesía visual*⁹⁷, que es retomado por las vanguardias como alternativa para la construcción de nuevas poéticas.

*(...) podemos convenir en considerar poesía visual un texto cualquiera en el que se combinan palabras para formar un dibujo. Es, por lo tanto, un texto que no se puede recitar y que sólo se puede leer y, en algunos casos, sólo mirar, y que acentúa la carga del significado en las imágenes más que en los sonidos. Esta diferencia es importante respecto de la poesía verbal*⁹⁸.

⁹⁷ Artículo de Alejandro Oliveros, *Ob.cit.*, p.72 * Se sabe que el origen de la *poesía visual*, se remonta a la Grecia helenística y a la Roma imperial. En este contexto, hay que pensar especialmente en los ensayos de Publilio Optaciano Porfirio, cuyos poemas pueden ser considerados como antecedente de la poesía moderna. Optaciano continuó en tiempos de Constantino, los *poemas caligramáticos* que ya habían realizado los alejandrinos. Textos como “La flauta de Teócrito”, “Las alas del amor” o “Huevo” de Simias, muestran la voluntad de conjugar en una sola expresión música, pintura y poesía.

⁹⁸ Enric Bou, *Ob.cit.*, p.270.

Esta herramienta significó un estadio para las interrelaciones entre pintura y poesía; un espacio en el que la palabra suplanta a la imagen y viceversa. Enric Bou explica, que en el momento en que se producen estas suplantaciones se está frente a alguna forma de *poesía visual*. En dicha interacción, arte y literatura se sitúan a la misma altura, haciendo que las limitantes entre una y otra disciplina sean confusas. Para los niveles experimentales del siglo XX y para la apertura de las relaciones entre disciplinas artísticas, la *poesía visual* significa que el pintor se vea como escritor y que el escritor invada los terrenos del artista plástico. Mario Praz explica que estas colaboraciones -pintor que escribe o escritor que pinta- se hicieron mucho más comunes en el arte moderno, gracias a la existencia de buenos pintores que también eran buenos escritores y viceversa.

Cuando se trata de la experimentación más extrema de la *poesía visual*, Guillaume Apollinaire es uno de los más innovadores y arriesgados escritores vanguardistas, que encontró en sus *Caligramas* la fusión del sentido visual y literario por medio de una nueva expresión. Escritor de documentos primordiales para el cubismo, antecedente del movimiento surrealista y rayando en la abstracción con sus creaciones poéticas, Apollinaire tiene una conciencia única del paralelismo entre la pintura y la literatura, produciendo así, una estética de signos e íconos que engranan como piezas dentro de una combinación semiótica y semántica de mundos particulares, es decir los *Caligramas* o *Calligrammes* (imágenes 25 y 26).

En paralelo, el escritor chileno Vicente Huidobro daba otro paso dentro de la evolución de la *poesía visual*, ya que dedicó su experimentación a la fusión de ambas disciplinas. Su método consistió en los *poemas / pinturas* o *poèmes / peints* (imagen 27). Enric Bou comenta que estos trabajos se hicieron públicos en París en el año de 1922, a través de una exposición que fue clausurada por las protestas del público. Hay que tomar en cuenta, que sus trabajos no son necesariamente “caligramas”, es decir: *Todos son híbridos, extraños al ojo que lo mira,*

*uno no sabe como catalogarlos: poemas con color o cuadros donde la línea es remplazada por la palabra*⁹⁹.

Por otro lado, cabría mencionar el aporte del escritor norteamericano William Carlos Williams, cuando considera que la poesía debe ser una “naturaleza muerta” capaz de otorgarle máxima objetividad al fenómeno poético. Alejandro Oliveros comenta sobre dicha condición de “objetividad”: *Un objetivismo puro, lejos, también, del intelectualismo de cubistas o vanguardistas rusos. La belleza del texto de Williams radica en su plasticidad*. Más allá de su “plasticidad”, las premisas de Williams ejercen influencia directa en otros escritores como E. E. Cummings.

El poeta estadounidense Edward Estlin Cummings o mejor conocido como E. E. Cummings también logró algo similar a Apollinaire, pero a partir de lo que se conoce en griego como *Technopaignia* o *Poemas figura* en español. Estos *Poemas Figura* fusionan el sentido poético con el contenido pictórico de las imágenes, ya que las palabras forman el contorno de los objetos referidos en el poema, creándose así, una correspondencia entre las palabras y las figuras (imagen 28). Mario Praz considera que Cummings adapta la *Technopaignia*, basada en el principio alejandrino *ut pictura poesis* o la pintura es como poesía, a sus modernas y experimentales formas poéticas.

Otros ejemplos en las experimentales fórmulas de la *poesía visual*, son los “caligramas” del poeta vanguardista Joan Salvat-Papasseit, los “poemas visuales” de Joan Brossa o la “antipoesía” de Nicanor Parra (imágenes 29, 30 y 31).

Así pues, la *poesía visual* creó sus espacios y por medio de ellos, la literatura fusionó imagen y palabra en lo que serían procesos de abstracción. Guillaume Apollinaire con sus *Calligrammes*, Gertrude Stein en los *Criptogramas*¹⁰⁰ -utilizando *misteriosas iniciales, errores y*

⁹⁹ Ver en Barbara Morana, “Poemas pintados. Vicente Huidobro y las artes plástica” en http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060415/pags/20060415200143.html

¹⁰⁰ El *criptograma* tiene que ver con mensajes de complejos códigos cifrados que al ser resueltos, revelan alguna información o resultado.

correcciones en la mitad de las oraciones- y E. E. Cummings con la *Technopaignia*, crean el camino de la abstracción literaria llevando al máximo los niveles de experimentación y las misteriosas fórmulas creadoras. Las asociaciones de estas nuevas formas literarias, encuentran su parangón en pintores que incursionan en diferentes formas de abstracción. Por su parte y según Mario Praz, hubo tres pintores que acercándose a lenguajes abstractos hallaron el camino de los signos como reemplazo de las imágenes: Mondrian, Kandinsky y Klee, experimentaban en pintura un proceso semejante al literario. Creaban un lenguaje propio, que tenía en común diferentes niveles y lecturas dentro de la abstracción (imagen 32 y 33).

Por otro lado y mientras Apollinaire lleva al terreno de la poesía formas de expresión visual, cabría pensar en otro pintor que por el contrario, lleva a la pintura formas de expresión poéticas -esto hace recordar la opinión de Ardengo Soffici, respecto a la transformación del lenguaje artístico en una *grafía convencional-* se trata de Joan Miró y la utilización de la palabra en su pintura; estas pueden ser utilizadas como *signo pictórico* y a la vez transformarse en *signos icónicos* según sea la obra¹⁰¹. En todo caso, se sabe que Miró utiliza la palabra desde su integración con otros elementos visuales dentro del cuadro; se piensa como un elemento necesario dentro de la composición visual y en consecuencia, ya no se entiende como una grafía o un signo caligrafiado más de en una obra abstracta, como sería el caso de otros artistas como Paul Klee, Tobey y Jasper Johns.

Para lograr esto, Geles Mit comenta que el método de Miró es bastante sencillo, básicamente consiste *en potenciar la parte gráfica del texto, lo plástico que existe en las formas de las palabras, la materialidad de la palabra (...)* (imágenes 34 y 35). De esta forma, las palabras se conjugan con otros elementos plásticos, de manera tal, que unos no opaquen a las otros y todos se han considerados como elementos de igual valor dentro del cuadro.

¹⁰¹ Revisar “Signo plástico y signo icónico” en Alberto Carrere y José Saborit, *Ob.cit.*, p.84.

III.6.- La palabra de Stein en tres espacios de la pintura

III.6.1.- Matisse: *viendo como niños*

De las artes modernas, Gertrude Stein es una de las artistas más conscientes sobre el trabajo paralelo entre pintor y escritor, en parte por ser amiga y una de las primeras coleccionistas serias de artistas como Picasso y Matisse. No sólo sorprende hoy en día con sus métodos sino que escribe abiertamente sobre lo que pintor y escritora hacían, convirtiéndose así, en un bastión para las tendencias más osadas de la época.

Cuando el público se pregunta si Stein sabe escribir en inglés o si Henry Matisse realmente sabe dibujar, quizás no están al tanto de que se encuentran, respectivamente, frente a la madre de la prosa no figurativa y frente a uno de los innovadores más importantes de la sintaxis pictórica del siglo XX. Mario Praz considera que ambos artistas comparten un ingrediente fundamental en la estructura de su lenguaje plástico / literario; se trata, de volver la mirada creadora hacia la infancia.

Al desdibujar la figura femenina, Matisse sintetiza los cuerpos y rostros con tres o cuatro líneas, poetiza sus espacios gracias a la fuerza que le otorga al color o aumenta el tamaño de pies, manos y hombros en los personajes de sus cuadros, coincide con el camino creativo de Gertrude Stein cuando ésta utiliza oraciones casi infantiles, juegos que repiten palabras en busca de un presente perpetuo, desaparición de signos de puntuación o la desarticulación de la estructura gramatical, a través de una forma lúdica de sintetizar el lenguaje. Se podría pensar que el pintor francés logra lo mismo pero en la figura humana (imagen 36). Respecto a la necesidad de olvidar la visión adquirida, dice Matisse:

El esfuerzo necesario para poder desprenderse o liberarse exige cierto tipo de coraje; y ese coraje le es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por vez primera. Hay que saber ver la vida como cuando se era niño. Y la pérdida de esta posibilidad impide la expresión de manera original, es decir, personal.¹⁰²

La escritora en su novela *The Making of Americans* opina sobre la visión infantil en el arte:

Amar repetir está siempre en los niños. Amar repetir es de una manera sentir la tierra. Algunos niños tienen el amar repetir para las pequeñas cosas y contar cuentos, otros lo tienen como algo más hondo. Lentamente esto brota en ellos en todo su ser niños, en su comer, jugar, llorar y reír. Amar repetir es de una manera sentir la tierra.¹⁰³

III.6.2- Gris: en busca de la exactitud

En otra etapa de su escritura, Stein se encuentra ampliamente identificada con el trabajo de los cubistas. De hecho, en alguna de sus declaraciones, dice estar haciendo en literatura lo mismo que Picasso lograba con el cubismo. En este ámbito de investigación, Mario Praz al estudiar otra de sus publicaciones, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, encuentra un testimonio de la escritora donde el sentido de su obra coincide con el del pintor cubista Juan Gris.

También Juan Gris pensaba en la exactitud, pero en él la exactitud tenía un fundamento místico. Como místico necesitaba ser exacto. En Gertrude Stein esa necesidad era intelectual, una pasión pura por la exactitud. Por eso su obra se ha comparado muchas veces con la de los matemáticos, y cierto crítico francés la comparó con la obra de Bach.¹⁰⁴

Ambos buscaban la *exactitud*, es decir, la reproducción exacta de la realidad tanto interna como externamente. Para llegar a esta

¹⁰² Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires, Editores Emecé, 1998, p.394.

¹⁰³ Gertrude Stein en *The Making of Americans* citada por Heriberto Yépez, "La diferencia idéntica. Gertrude Stein escribiendo" en <http://www.cabrasola.com/gertrudestein.htm>

¹⁰⁴ Gertrude Stein citada de Mario Praz, *Ob. cit.*, p.206.*Esta cita pertenece a *The Autobiography of Alice B. Toklas*, donde Stein narra la vida de Toklas y la de ella misma pero haciéndose pasar por Alice B. Toklas, quien fue su compañera siempre. En esta cita se puede evidenciar dicha situación, ya que parece escrita por otra persona, Toklas, cuando en realidad se trata de Stein hablando de sí misma.

reproducción o *exactitud*, la escritora pasaba previamente por la descripción fiel de dicha realidad y a partir de ésta a la *simplificación* de la misma. Simplificar el lenguaje, significaba según sus propias palabras, *la destrucción de las asociaciones emocionales de la prosa y la poesía*. De esta forma accedía a la *exactitud* que buscaba; una exactitud muy semejante a la que Gris utiliza en sus procesos creativos. Sin embargo, y según esta escritora norteamericana, la diferencia fundamental entre ella y Gris era la base de ambos procesos creadores, ya que Stein se fundaba meramente en lo intelectual y Gris en lo místico, un misticismo que exigía la exactitud (imagen 37).

Los mecanismos de pensamiento con los que ambos artistas asumían sus procesos -literario y plástico-, más allá de tener en común un fin de exactitud por medio de caminos distintos, asoman la naturaleza de los procesos creadores que se dan en cada disciplina. En la literatura hacia lo intelectual, y en la plástica, en este caso, hacia lo místico. A continuación, un poema corto de la escritora, perteneciente a su serie *Stanzas in meditation. Stanza XXXVIII*:

*Lo que quiero decir es esto
no hay principio de un fin
pero hay un principio y un fin
de principio.
Pues sí por supuesto.
Cualquiera puede advertir que norte por supuesto
es no sólo norte pero norte como norte
por qué se preocupaban.
Lo que quiero decir es esto.
Sí por supuesto.¹⁰⁵*

III.6.3.- Mondrian y el significado de una rosa

Las particulares formas *neoplásticas* de Mondrian, encuentran su parangón ideal en algunas de las técnicas de la ya mencionada Gertrude Stein. Para Praz *lo que más se acerca a Mondrian es el conjunto de*

¹⁰⁵ Gertrude Stein (Traducción de Joaquín Ibarburu), “Stanza XXXVIII” en *Las traducciones al español de la obra de Gertrude Stein, al intentar ser fieles al texto, pierden mucho de los juegos sonoros y gramaticales que la autora emplea en inglés.

*enunciaciones que Gertrude Stein abstrae de la realidad en su famoso poema "A rose is a rose is a rose".*¹⁰⁶

La frase "Rose is a rose is a rose is a rose" o "A rose is a rose is a rose", fue escrita en 1913 como parte de un poema llamado *Sacred Emily*, el cual se publicó por primera vez en el libro *Geography and plays* del año 1922. Posteriormente esta frase se volvió clave en la obra de Stein, ya que siempre aparecía pero en contextos distintos. Libros como *Alphabets and Birthdays*, *Stanzas in meditation*, *Lectures in America*, *As fine as Melanctha* entre otras publicaciones, tienen en común la repetición de la referencia a dicha flor.

Bien se comprenda "rosa" como flor o "Rosa" como nombre, el significado más común de esta tautología basada en la repetición de la palabra *rosa*, demuestra, según numerosas opiniones, que las "cosas son lo que son" y por lo tanto, qué más se podría decir de las mismas, ya que con tan sólo mencionarlas se invoca hasta el significado más íntimo de su contenido. Esta actitud racional ante la poesía, denota la objetivización de la misma a partir de una nueva escala de valores conceptuales, los cuales le dan al "objeto puro" un valor artístico.

En este sentido, la estética de Mondrian también tiene un alto contenido de razón a la hora de ordenar su *gramática formal*, la cual a simple vista se basa en *elementalidad*, *funcionalidad* y un *cuidadoso ordenamiento racional* de las formas (imagen 38). De hecho, su materia prima son las figuras geométricas y los colores primarios. La traducción del mundo en una especie de rompecabezas geométrico, encuentra en la reducción máxima de los elementos artísticos el valor absoluto de los mismos y ve cómo la compleja materia, luz, distancia y espacio, se reduce a unas cuantas líneas negras, quizás un poco de rojo, otro de azul y amplios espacios de color blanco. Visto en perspectiva, la imagen del cuadro *Rombo n.II* y la frase "A rose is a rose is a rose", las palabras

¹⁰⁶ Gertrude Stein, "Sacred Emily" en *Geography and plays*. Boston, Four Seas Co., 1922, pp. 177-178. *Esta es la primera edición de *Geography and plays*, lo cual se puede verificar en http://www.geocities.com/jiji_muge/isarose.html

razón, elementalidad de las formas y de las palabras, reducción de ambos lenguajes (plástico y literario) y la idea de nociones comunes (un cuadrado o una rosa) que son sencillas en apariencia, en realidad introducen la objetivización de la poesía o la geometrización absoluta de la pintura. Estas son las semejanzas del lenguaje complejamente común entre el pintor holandés y la escritora norteamericana.

III.7.- Klee y Rilke: *metafísica pura en un mundo hecho de símbolos*

En los estudios de Herman Meyer, especialista en la relación Klee / Rilke, Mario Praz encuentra que entre el pintor de las formas sutiles de la naturaleza y el poeta moderno, existen paralelismos entre el lenguaje abstracto de uno y el lenguaje simbólico de otro. Dice Praz: *En el arte abstracto de Klee encontró Rainer Maria Rilke la solución del problema que requería toda su atención: el de la relación entre los sentidos y el espíritu, entre lo externo y lo interno.*

Meyer considera que en una de las obras más maduras de Rilke, *Elegías de Duino*, hay semejanzas entre el *mensaje cifrado* que ocultan los símbolos que conforman la realidad del poema y el enigmático *lenguaje cifrado* que emplea Paul Klee en sus obras.

Las fórmulas de Klee, pensadas a partir del pintor como médium, consisten en la profundización e integración del artista con la naturaleza. La idea de acceder a ésta, es la de dar nuevas formas a las ya formas fenoménicas, entonces se podrán crear nuevos mundos, realidades y por ende, fenómenos. En la medida que el artista acepte todos los fenómenos de la naturaleza y de su propia condición como artista, y cuando llegue a confiar en que la realidad circundante no es la única que conforma este mundo, sino que puede haber otras mejores, otros mundos mejores, accederá al seno mismo de la naturaleza, a la imagen esencial de la creación como génesis. Para Klee esta es la clave final del arte.

Las *alegorías*, *analogías* y *símbolos* son los recursos que emplea para darle existencia visual y pictórica a sus teorías sobre la pintura.

Agudeza, nitidez y un sentido cristalino tamizan el sentimiento de toda su cosmogonía. Finalmente penetra el mundo de los fenómenos. Estas palabras de Micheli, explican la capacidad de Klee para crear mundos:

Así, dotado como estaba de una excepcional y sutilísima fantasía, crea una encantadora fábula en la que el reino mineral, el reino vegetal, el reino animal, los espacios cósmicos y los universos estelares se encuentran. No es fácil salir de los jardines de Klee. Se camina entre arborescencias lunares, entre arbustos de coral, por encima de lagos de amianto. Se ven entre las ramas los verdes pájaros de fósforo y las estrellas que se confunden con las escarcha. Se vive, ora en un paisaje de cuarzo, ora en una landa submarina, en el corazón de una luz preciosa de algo y de diamante. Otras veces, en cambio, se camina sobre un mosaico vibrante, o entre una selva de símbolos domésticos o exóticos que emanan un ligero tóxico cromático debido a una invisible desintegración¹⁰⁷.

El mundo metafísico de Klee (imágenes 39 y 40), todo su imaginario lleno de las ya mencionadas *alegorías, analogías y símbolos visuales*, se conjuga con el *lirismo*, el *simbolismo de imágenes* y las *reflexiones espirituales* que impregnan toda la obra de Rilke, la cual encuentra su mayor y más elevado sentido metafísico en *Elegías de Duino*.

Quizás aquí yace un punto de encuentro entre ambos artistas. Empieza con una semejanza en la configuración de ambos lenguajes, el plástico y el literario; culmina en el amplio sentido trascendental de sus reflexiones, en el deseo mutuo de crear superables y más elevados mundos paralelos al ya existente. Los mundos de ambos artistas se encuentran impregnados de una población de seres mágicos, naturales y sobrenaturales. En las diez elegías estos paralelismos se hacen más obvios, más tangibles.

Los diez cantos se pasean sobre la transformación de la vida a la muerte, sobre el espacio que queda entre ambas. Un mundo en el que los

¹⁰⁷ Mario De Micheli, *Ob.cit.*, p. 102.

hombres se encuentran con ángeles deslumbrantes, poderosos. Este mundo está cargado de muertos jóvenes, mujeres locas, niños, héroes, amantes, poetas y saltimbanquis. Todos cantan sobre un halo de ensoñaciones y de formas trascendentes de existencia replanteada, superada. Como lo pensaba Klee, ¿no está Rilke creando nuevas formas fenoménicas, naturales y humanas, a partir de las ya existentes? La creación de este mundo angelical, ¿no tiene que ver con la búsqueda de lo trascendente en la obra de Klee, en que el artista debía crear nuevos y mejores mundos que el actual? ¿No quiere penetrar Klee en lo más íntimo de la naturaleza hasta casi desvanecerla? ¿No quiere Rilke, poner a convivir el mundo de lo visible y lo invisible, ángeles y hombres? ¿Se podría ver también como una forma de desvanecer la naturaleza?

Cuando Rilke, citado por Praz, dice que *el peso de la realidad es nulo*, ¿se acerca a los mismos mecanismos con los que Klee sabe desvanecer los fenómenos más íntimos de la naturaleza y extraer la filigrana del seno de la misma? ¿Está Rilke cuestionando y reinventando el génesis de la creación con este reto metafísico llamado *Elegías de Duino* o está Klee queriendo llegar a la esencia más pura de la misma?

| Dos fragmentos de la elegía primera,

¿Quién, pues, si yo clamara, me escucharía entre las cohortes de los ángeles? Y, suponiendo que, repentinamente, uno de ellos me estrechara sobre su corazón: yo sucumbiría ahogado por su existencia más poderosa, Pues lo bello no es nada más que el primer grado de lo terrible; apenas lo soportamos y, si también lo admiramos, es porque con desdén se olvida de destruirnos. Todo ángel es terrible. (...)

*En realidad, resulta extraño no habitar más en la tierra.
 No seguir las costumbres apenas aprendidas,
 no dar ni a las rosas, ni a las cosas, de las que cada una era una
 promesa,
 el significado del humano porvenir;
 no ser más lo que se era en la infinita angustia de las manos,
 y abandonar hasta su propio nombre como un juguete roto.
 ¡Qué extraño no desear más los deseos!
 ¡Qué extraño ver, desprendido y libre,
 lo que ligado estaba en el espacio!*¹⁰⁸

III.8.- Surrealismo. Dalí y Joyce desde el *Finnegans Wake*

Como Mario de Micheli bien lo plantea, el problema fundamental de los surrealistas fue la "libertad". Una libertad comprendida en dos visiones: *social* e *individual*. En este sentido, ambas encuentran en el pensamiento de Carl Marx y Sigmund Freud -respectivamente- el soporte teórico suficiente para conciliar una doble dialéctica, una que divide el alma surrealista en la irreconciliable disputa que comprende arte-vida y arte-sociedad.

Mientras Rimbaud, Sade y Lautremont nutren las bases de este pensamiento, se podría decir que los aportes de Freud respecto a la *psicología del sueño* son prioritarios, sobre todo cuando estos artistas se preguntan si sería posible o no, conciliar el sueño y la vigilia en una especie de realidad absoluta llamada *surrealidad*. Así pues, los nuevos mecanismos desde los que se liberan las fuerzas del inconsciente, más que nada buscan *la liberación total del espíritu y de todo lo que se le*

¹⁰⁸ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta. Obra poética*. Barcelona, Edit. Edicomunicación, 1999, p. 221- 224.

asemeja. Para lograrlo, encontraron en el *automatismo*¹⁰⁹ el camino adecuado desde el que poesía y pintura se concilian en la *imagen*:

*Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la similitud. (...) la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la disimilitud. Es decir, que no aproxima dos hechos a dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posibles la una de la otra*¹¹⁰.

Cuando el surrealista crea imágenes, suele romper las leyes del orden natural y social; dichas imágenes generan sorpresa cuando se concilian dos realidades que parecen irreconciliables. Esta sorpresa se traduce en un “shock” tal, que abre la imaginación a los *insólitos senderos de la alucinación y el sueño*. De esta forma, se hace válido un arte que decide cambiar el orden de las cosas y prestarle atención a elementos menos relevantes de la vida, otorgando nuevas dimensiones y buscando la *disimilitud* en mundos que suelen estar teñidos por el absurdo.

Bien sea para liberar los ámbitos más profundos del inconsciente, para establecer nuevo valor a los objetos y experiencias humanas, o bien sea para escapar a la realidad, se hacía válido, por ejemplo, la imagen de Gala (compañera de Dalí) con un muñeco sobre su cabeza, con las entrañas comidas por hormigas y el cerebro arañado por una langosta.

Partiendo de estas directrices, cabría mencionar la relación que Edmund Wilson encuentra entre la obra más experimental de James Joyce, *Finnegans Wake*, y el trabajo de los surrealistas, en específico con la noción de *cadáver exquisito* o *cadavres exquis*, que se encuentra en muchas de las composiciones de Salvador Dalí. Ejemplo de ello, se da cuando el pintor combina elementos como: animales, objetos y seres humanos llevando a cabo acciones comunes como lo sería asistir a un

¹⁰⁹ Ver Mario De Micheli, *Ob.cit.*, p.155. *Como bien lo menciona Breton en su *Primer Manifiesto el Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento.*

¹¹⁰ *Ibidem*, p.158.

baile¹¹¹; la totalidad de la escena conforma un *cadáver exquisito*. Es aquí, donde Wilson piensa que Joyce logra en palabras lo mismo que los surrealistas en pintura, es decir, la conversión en literatura de lo que se conocía como *psicología del sueño, estados mentales complejos y diferentes niveles de conciencia durmiente*.

*Pero puede que aún no veamos la bröntëosauria forma perfilándose amodorrada, ni siquiera en nuestra nocturnidad junto al río truchero que tanto le tiraba a Brönte y Brönte amaba. ¡Oh! Hic cubat edilis. Apud libertinam parvulam. Y un bledo se me da que vaya endomingada o en harapos que - no faltaba más- todos la queremos bien a la pequeña Anny Ruiny o, mejor dicho, bienqueremos a Anna Rayiny, cuando con su para aguas cabriolea y se bambolea por ahí. ¡Eh! Te abofetea la brontontona mientras roncas. Junto al brezal o junto al marino templo de Isolda. El cráneo encima de él, designador de sus razones, se vislumbra incipiente y brumoso en lontananza. ¿Quién es? Sus pies de arcilla pisando cardenillo van derechos hacia el lugar desde el que hace poco se suicipitó junto a la boca de la pared del polvorín, desde donde todo lo ve nuestra revistera con su fraterno chal.*¹¹²

Al leer este fragmento del *Finnegans*, es inevitable pensar en la sensación laberíntica que se apodera del texto. Con respecto al “fluir del lenguaje”, cabría mencionar la opinión de Alejandro Salas en cuanto a la naturaleza sonora de esta novela; una que se relaciona con la *corriente del hablar* que utilizaron Schönberg o Berg en sus cantatas. Pensando en las imbricaciones con el surrealismo, este libro no posee hilo argumental alguno, ni personajes sino *emanaciones cambiantes de un solo hombre hadoactivo y una sola mujer pluralbella*. En cualquier caso, la novela entera¹¹³ se pasea sobre lo que Joyce llama *lapsus linviales* o *lenguajes*

¹¹¹ Ver en Mario Praz, *Ob.cit.*, p.194. *Este ejemplo es parte de la descripción de un baile de máscaras en el “Coq Rouge”, descrito por Dalí, en su libro *La vida secreta de Salvador Dalí*.

¹¹² James Joyce, *Finnegans Wake*. Barcelona, Editorial Lumen, 1993, p.20.

¹¹³ Alejandro Salas comenta en su ensayo *James Joyce, escriba contemporáneo*, por un lado, que la línea temporal de la novela parte de los ciclos de Vico; que en sus diecisiete capítulos se trata de una “historia ciclorrecurrente” y que se desenvuelve entre constantes retornos, por otro lado, las experimentaciones de Joyce forman parte de lenguajes ficticios como los de *La naranja mecánica* o *Rayuela*, o de piezas musicales como las de John Cage.

vuelos caminos de la incertidumbre (imágenes 41 y 42); ¿no sería esta la, incertidumbre, la sensación más familiar que suele pasarse por la experiencia onírica?

III.9.- Mirada final o alguna consideración sobre las correspondencias en el arte

El siguiente capítulo, constituye una breve mirada sobre algunas de las numerosas relaciones que entre pintura y literatura se dieron en el siglo XX. Como es evidente, el énfasis de la investigación se ubica en la primera mitad del tan reciente siglo pasado, lo cual, significa que no se incluyen lecturas sobre los paralelismos que puedan existir en el arte contemporáneo actual. Si bien lecturas más contemporáneas son el objetivo para futuras investigaciones, queda claro que requieren de un estudio que incluya otras herramientas conceptuales y teóricas desde las que se puedan abordar, por ejemplo, el arte de los massmedia respecto a las formas literarias y pictóricas de la actualidad. Sin embargo, lo que aquí se muestra del siglo XX, es lo suficientemente revelador como para comprender lo que significaron los paralelismos pintura / literatura en un período moderno, caracterizado por la diversidad de caminos -amplios e inusuales- respecto a la colaboración entre las artes.

El papel del investigador o de la tercera mirada que percibe algún punto o característica común entre una y otra obra de arte, bien se trate de investigadores como Enric Bou, Alejandro Oliveros, Mario Praz, Edmund Wilson, Herman Meyer o Geles Mit, por sólo nombrar los que predominan en este capítulo, parece fundamental para comprender cómo la modernidad estructura su andamio cuando trata de generar relaciones entre una y otra disciplina artística. A pesar de que esta actitud -la de la tercera mirada- ha existido siempre en la tradición de los paralelismos, se podría pensar que en el reciente siglo pasado y gracias a los nuevos parámetros de libertad, experimentación y consciencia de los procesos

creadores, se desarrolla una actividad abundante, casi hipertrófica según Mario Praz, sobre el debate de los problemas comunes al arte.

Así pues, sea en la tercera mirada o en la obra de arte que inspira a otros creadores, quienes a su vez, generan reflexiones sobre el mismo tema pero desde otras propuestas estéticas; desde la voluntad consciente de fusionar dos disciplinas artísticas por medio de nuevas formas de lectura, e incluso, desde la necesidad de homenajear el trabajo de un artista por medio del trabajo propio. Tenga que ver con la ilustración de la literatura en la pintura o de la pintura en la literatura; o en la relectura del pasado por medio de formas modernas de interpretación; incluyendo también, la voluntad consciente del artista que medita sobre el título de su obra para encontrar entre el “nombrar” y la “imagen” de lo representado, una relación coherente respecto a la de sus intereses estéticos, parece que en el siglo XX, la palabra encuentra en la pintura un espacio de comunión y reciprocidad, mientras que la pintura encuentra en la palabra un apoyo conceptual y visual. De esta forma, parece que por vez primera, las correspondencias pintura / literatura dejan de lado toda subordinación entre una y otra actividad artística, para que finalmente empiecen a compartir un terreno común sin competencias.

Sobre dicho terreno común y sobre el sentido de hermandad en las artes, cabría recordar las palabras de María Zambrano cuando considera *la revelación como lo sustancial de cualquier indagación sobre poesía y pintura*. Es en la posibilidad de “revelación”, donde ambas artes exploran y progresan en su desarrollo mutuo. Sobre esta interacción, Enric Bou explica que el pintor sin un espectador que “participe” del cuadro, encierra a la obra en un espacio de silencio donde no hay posibilidad de expansión. Igualmente se podría pensar sobre un texto que al no ser leído, termina convirtiéndose en un discurso mudo y silente. Es entonces cuando la participación entre escritores y pintores, se conforma en un elemento esencial del crecimiento en la obra de arte, ya que será en estas colaboraciones, donde la reflexión, la intuición y las mutuas sensibilidades, dialoguen en el acuerdo de descubrir el alcance de ambas

naturalezas, y por lo tanto, de crecer, adquirir nuevas dimensiones y alcanzar así, la revelación. Se podría recordar la frase de Alejandro Salas: *No es casual que los mejores momentos de la plástica de nuestro siglo se hayan desarrollado en medio del diálogo entre poetas y pintores.*

En estas correspondencias, hay un tipo de interacción que es aún de mayor interés para esta investigación, y tiene que ver con el sentir común de una época, de un momento histórico determinado, desde el que dos o más artistas -sin saberlo- hacen lo mismo casi dictados por una intuición inconsciente, la cual desemboca en obras que suelen tener un trasfondo o eje común; un trasfondo que al ir más allá del rico mundo personal, encierra los códigos desde los que se determinan las claves estéticas de un momento específico. Cada artista, con su lenguaje particular, la palabra o la pintura, intuye la esencia común que conforman las ideas y el espíritu de un siglo. He aquí la importancia de comprender sobre lo que subyace más allá de las formas, las líneas, el color, las palabras o frases -que por lo general- sirven para constituir las características de uno u otro estilo.

Mientras el lector encuentra que en estas páginas hay relaciones más o menos obvias, otras más complejas y herméticas, cabría preguntarse sobre los alcances de la literatura, sobre las aspiraciones de la pintura. ¿Qué nos quieren decir respecto al momento histórico en que se desarrollaron, respecto a las denuncias y necesidades de una época? ¿Realmente se crea un puente entre ambas? Pensando en el siglo XX, la respuesta podría ser más que afirmativa porque más allá de la construcción de un nexo entre las artes, aparece algo de invaluable valor: la conciencia de profundizar, experimentar y, por ende, la de establecer nuevos modos de interpretación, creación y representación de una realidad, que fue modificada y reinventada con la fuerza única que significó el fin de un siglo y el comienzo de otro.

CONCLUSIONES

La presente investigación propone una visión panorámica de las relaciones pintura / literatura en el siglo XX. Para esto se toma en cuenta la opinión de diferentes autores e investigadores, desde quienes se ha profundizado en cada uno de los casos expuestos. Con este trabajo, no sólo se intenta obtener una noción más consciente del desempeño paralelo entre pintor y escritor, sino también, entender la naturaleza del fenómeno artístico y poético desde la colaboración mutua entre las artes. En búsqueda de la filigrana común de las manifestaciones artísticas y con el fin de exponer algunos de los caminos con que éstas se relacionan, se ha tomado en cuenta -por ejemplo- la importancia de los movimientos de vanguardia, el papel del título como puente entre palabra / pintura y en casos más específicos, se realiza un acercamiento al Futurismo, al Surrealismo y a la Abstracción; Picasso a partir de Joyce y Gómez de la Serna, Gertrude Stein leído desde Matisse, Juan Gris y Mondrian, Klee y Rilke en mutua correspondencia... por tan sólo mencionar algunos de los paralelismos expuestos en páginas anteriores.

Sin embargo, para abordar el siglo XX, fue necesario repasar las relaciones históricas de pintura y literatura por medio de tres episodios puntuales: la Antigüedad grecolatina, desde el Renacimiento al Barroco y la Modernidad. De antemano se podría comentar, que históricamente tanto las palabras como las artes visuales han atravesado un largo camino, uno de altas y bajas, de conciliaciones y divorcios, de relevancia o indiferencia por parte de la historia, de honesta claridad o, en otros casos, de profunda confusión.

En todo caso, se sabe que desde la Antigüedad ya se entrecruzan las discusiones sobre el alcance de disciplinas artísticas como son poesía y pintura. Bien sea en las descripciones visuales de Homero, Hesíodo, Teócrito y Virgilio; del empleo de ekphrasis e hipotiposis, que se pasean en un ir y venir desde la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen; o en la reflexión de filósofos como Platón y Aristóteles, e incluso, al

recordar dos frases fundamentales: *ut pictura poesis* de Horacio y la *pintura es una poesía que se ve y la poesía una pintura que se oye* de Simónides de Ceos; o el cambio de sensibilidad respecto a la percepción palabra / arte visual en el Helenismo, lo cierto es que la Antigüedad grecolatina fue un momento fundamental para establecer las bases comparativas de pintura vs. poesía. Cabría mencionar que si a lo largo de este período hubo contradicciones, diferencias y descalificaciones casi insalvables entre las artes, lo importante es que ya se establece conciencia sobre lo que se ve y lo que se oye.

Por otro lado y pensando tanto en el Renacimiento como en el Barroco, no se podría afirmar que siempre hubo afinidad entre las artes, pero al reconstruir una premisa general, lo cierto es que ambos períodos se caracterizaron por tener momentos sumamente ricos dentro de los paralelismos en el arte. Fue en estos tiempos cuando la pintura decide ilustrar a la literatura y la literatura le otorga una rama riquísima de temas a la pintura.

En este proceso de mutuas colaboraciones, la pintura se encargó durante siglos de representar acontecimientos mitológicos, históricos y religiosos de toda índole. Desde imágenes de batallas, revoluciones y hechos políticos, retratos de cualquier personaje posible, naturalezas muertas, pasando por el encuentro de dioses con humanos o el de dioses con dioses hasta el nacimiento de Jesucristo, vírgenes, ángeles y la creación del universo, la pintura se permitió darle rostro y apariencia visual a la mayoría de las palabras que han escrito el pasado de la humanidad. Especialmente la religión ha sido partícipe de esta relación, como uno de los motivos más cultivados por el arte, al menos así lo dicen cientos de obras.

Pensar en el Renacimiento, significa tres textos que saltan a la memoria. De nuevo salen a la luz, tanto las frases lapidarias de Horacio y Simónides como la *Poética* de Aristóteles; textos que se convertirán en rumbo y eje para el arte y la literatura. Lo cierto es que en esta época, la

pintura escala jerarquías y la poesía desciende de las concepciones divinas. La pintura se transforma en un arte liberal, en la medida que deja atrás su concepción de arte mecánica; ahora es un trabajo realizado por un erudito.

De los escritores que establecen diferencias y dejan de lado las similitudes, Gotthold Ephraim Lessing piensa en parámetros y espacios limítrofes para las artes hermanas. Por ejemplo, es el primero en plantear que la pintura es un arte espacial y la poesía un arte temporal, mientras que Da Vinci, a pesar que propone algún camino conciliador, se enfoca en las diferencias buscando establecer los límites tanto para la vista como para la audición. Quizás lo más relevante de este momento histórico, es entender como historiadores e investigadores, tomaron prestada una teoría poética remodelada y la aplicaron, forzosamente, a la pintura.

Esta investigación hizo especial énfasis en cómo el ambiente y los sucesos artísticos del siglo XIX, son primordiales para entender las correspondencias artísticas del naciente siglo XX. La asimilación de lo moderno como forma de vida; la necesidad de un arte de obras nuevas que provoque y no sólo complazca al espectador; palabras e imágenes que ya no están obligadas a corresponderse, sino que más bien se entienden como fenómenos individuales, como mundos particulares que buscan colaboraciones pero desde la conciencia de terrenos definidos; una definición que brinda la libertad necesaria para llevar al máximo los límites de experimentación.

Más allá de plantear el eterno conflicto entre lo escrito y lo pintado, quizás más importante aún, es entender cómo funcionan estas formas de expresión a partir de varias estructuras teóricas: filosofía, estética, semiología y retórica, son algunos de los enfoques metodológicos de la siguiente reflexión. La finalidad fue generar un espacio donde las interrelaciones se sitúen por encima de sus obvios paralelismos y, por el contrario, se ubiquen en un estadio más profundo y se revelen desde otras premisas del conocimiento. Por este camino, se configura un

episodio fundamental para este trabajo de tesis; se trata de los mecanismos de articulación que vinculan palabras e imágenes.

Revisar las investigaciones de Neus Galí sobre el pensamiento platónico, significó una vista sobre cómo ha sido el desenvolvimiento conceptual de pintura y literatura desde la filosofía griega. En este sentido, Platón recurre a tres razones (ontológica, gnoseológica y psicológica) para fundamentar su vinculación de la poesía a la pintura; comparaciones que están signadas por una fuerte crítica a la poesía y a sus alcances excesivos dentro de una sociedad griega donde hasta la educación estaría influenciada por la palabra poética.

Los conceptos de unidad y memoria estética de Mario Praz y Antonio Russi -respectivamente- constituyen puntos de reflexión sumamente importantes para los paralelismos en el arte, ya que proponen dos estructuras de pensamiento, donde pintura y literatura pueden desarrollarse en forma común. Se entiende que la unidad estética significa la integración y coherencia que unifican el pensamiento en torno a una serie de manifestaciones artísticas, las cuales han sido comprendidas como estilo, tendencia o movimiento. Por su parte, la memoria estética propone que cada arte contiene a través de la memoria a todas las demás artes. Esto convierte a la memoria en un elemento común para toda manifestación artística y además, es un aspecto más de la naturaleza de toda obra de arte.

La postura de otros autores como A. García Berrio y T. Hernández Fernández, sobre la inversión del lema horaciano *ut pictura poesis* por *ut poesis pictura*, aboga por una semiótica que se pueda aplicar a las artes visuales y a su vez, que no cometa los errores del pasado, es decir, que sea capaz de incluir aspectos como la dimensión imaginaria / fantástica de las artes visuales. Estos autores se preguntan, qué pasaría si en vez de asimilar la pintura a la poesía sería la poesía asimilada a la pintura. Ante nada esto significa que el cuadro es entendido como texto y se produce gracias a una actividad discursiva, es decir, la pintura es un

discurso por sí mismo; hay coherencia dentro de sus partes y las mismas funcionan a partir de la articulación de signos y símbolos a manera del lenguaje.

Partiendo del lenguaje aplicado a la pintura, se ha recurrido a las investigaciones de A. Carrere y J. Saborit, donde se plantea cómo los saberes retóricos pueden ser pensados para la pintura. En la búsqueda de respuestas, los autores encuentran una serie de semejanzas entre las relaciones sémicas del lenguaje y su aplicación a lo pictórico. He aquí la importancia de este planteamiento para la investigación, ya que conceptos como signo plástico, signo icónico, código, códigos blandos y duros, texto pictórico, son trasladados y aplicados a las artes visuales.

Una de las posturas más conciliadoras entre la palabra y la imagen, se da en la propuesta de Christian Metz y los tránsitos intercódigos. Para Georges Roque, el lenguaje es necesario al hablar de la imagen, ya que las imágenes remiten a signos de lo que son signos, conformándose en la mente y en el mundo de las representaciones, por medio de estructuras lingüísticas ¿Se piensa en palabras o imágenes? Lo que parece cierto, es que ambas se manifiestan en un proceso de simultaneidad, es decir, las imágenes que pertenecen al mundo de lo sensible, buscan su espacio en el pensamiento por medio de la palabra. Esta dialéctica, imagen, pensamiento, palabra, encuentra su máxima condensación en un concepto conocido como tránsito intercódigo o transcódigo, que vendría a significar el puente entre lo verbal y lo visual, y es propiamente la unidad más pequeña del proceso de comunicación; el acto más instantáneo de todos, en el que la información pasa de lo visual a lo lingüístico y de lo lingüístico a lo visual.

Por sobre toda reflexión o discusión entre la palabra y la imagen, es innegable que la naturaleza más intrínseca que las une, plantea que la imagen se piensa en palabras y las palabras en imágenes, lo cual se traduce en que ambas disciplinas se equiparen desde las estructuras más fundamentales del ser humano, es decir, en el pensamiento.

Pensando propiamente en el siglo XX, se puede decir que ha sido el momento de mayor libertad, riesgo, conciencia y creatividad para las mutuas colaboraciones del arte. Tanto pintores, escritores y artistas en general, se permitieron jugar, experimentar y romper todas las concepciones plásticas y literarias. Con esta premisa en mente, se abre un amplio y extenso abanico de ejemplos, cargado de nombres, fechas y hechos, los cuales determinan la riqueza experimental por la que atravesaron la mayoría de las disciplinas creativas.

En esta amplia gama de ejemplos, se destaca con mayor relevancia las diferentes formas que los paralelismos del arte han encontrado para manifestarse. Así pues, las vanguardias artísticas son el primer escenario al que se hace referencia, ya que es en ellas donde se agrupan artistas con las mismas inquietudes e ideas estéticas similares; esto lleva a palabras e imágenes con raíces comunes.

Otra forma de paralelismo sumamente interesante es el título, el cual se convierte en una herramienta estética para la pintura. En el título se abren nuevos espacios para la interpretación, gracias a la posibilidad del “nombrar”. El título se convierte así, en extensión y en una parte más de la obra de arte.

Sin embargo, un factor fundamental para entender la colaboración entre los fenómenos estéticos, es el papel de la tercera mirada. En el caso de esta investigación, la tercera mirada estaría a cargo de autores como Geles Mit, Mario Praz, Guillermo de Torre, Enric Bou, Herman Meyer, quienes se dan a la tarea de descubrir el fino hilo, que se teje entre unas y otras manifestaciones artísticas. De aquí, la posibilidad de que James Joyce y Pablo Picasso, produzcan obras a manera de rompecabezas, engranando piezas dispares en una sola composición; o que Ramón Gómez de la Serna, Picasso y los cubistas, encuentren la palabra “realidad” como punto común para la desfragmentación de la misma. De hecho, la tercera mirada es la que encuentra que Gertude Stein y Matisse compartan una visión del mundo a manera de niños, o

que Juan Gris y Mondrian también compartan aspectos de su propuesta estética con esta escritora, quien siempre estuvo sumamente consciente de las relaciones paralelas entre pintor y escritor.

Esta investigación piensa en la importancia de preguntarse porqué escritores y pintores hacen lo mismo sin saberlo; hacer lo mismo en lenguajes diferentes y en puntos geográficos separados ¿Qué sucede en estos casos? ¿Por qué James Joyce experimenta literariamente lo que los surrealistas buscan visualmente?

En una posible respuesta a esta pregunta, es donde nace una premisa primordial para esta investigación y tiene que ver con una cierta sensibilidad común entre artistas; sensibilidad que responde a un momento preciso, a unas circunstancias que son parte del espíritu de un época o de unas características históricas. Se piensa de nuevo en el concepto de unidad estética de Mario Praz, ya que en numerosos casos, cuando la tercera mirada encuentra un hilo común, por lo general, se da en artistas que no han estado conscientes de que hay escritores que hacen lo mismo en palabras. Sin embargo, tanto el escritor como el pintor captan la esencia de un tiempo, de unas demandas y de unas necesidades específicas.

Existiría entonces una especie de “imaginario común”, donde hay fragmentos familiarizados de una realidad que es paralela para el artista que vive un tiempo específico ¿Es posible pensar que una obra de arte comparte con otra una misma semilla de creación? Sobre este punto, Mario Praz plantea la existencia de una poética común para el espíritu de las artes; poética que existe a pesar de toda distancia o aparente inconexión entre creaciones artísticas. Esto hace pensar en otro tipo de comunión estética, una en que los paralelismos del arte ya no están obligados a ser intencionales.

Sea en los espacios de la memoria como elemento común a las artes, sea en las relaciones conscientes entre el pintor que se inspira en el escritor y viceversa, parece que un elemento común a una y otra obra

de arte, es la posibilidad de revelación en tanto pintura y poesía generan colaboraciones mutuas entre unas y otras disciplinas, es decir, en la medida que existe diálogo, discusión y reflexión entre las artes.

Partiendo de la riqueza del tema, esta investigación ha tomado el enfoque metodológico de diferentes autores, con el fin de brindar una visión más profunda y lo suficientemente amplia. Por otro lado, estas líneas podrían pensarse como un primer paso; un estado de la cuestión, para futuros estudios doctorales sobre el mismo tema pero enfocados hacia el arte contemporáneo ¿Cuál es la unidad estética de este tiempo sería una interesante pregunta para comenzar?

Para intentar comprender la inquietud que siempre ha generado el paralelismo de las artes en la psique del hombre de todos los tiempos, Mario Praz apunta que todos los problemas que tienen que ver con el origen de las cosas, simplemente no pueden ser resueltos fácilmente, por lo que es, ha sido y será necesario seguir ahondando en las relaciones que han conectado las artes desde épocas antiguas. Las artes están destinadas a prestarse colaboración, en la medida que vengan de una misma fibra creadora, de una misma necesidad de hacer, decir o expresar. En esta medida, las artes al igual que la vida misma, se encuentran en la necesidad de interconectarse como el ecosistema de cualquier forma de vida natural.

Mientras exista una sensibilidad común y una interacción inconsciente o consciente entre creadores, siempre habrá necesidad de adentrarse en el origen de lo obvio y menos obvio de cualquier forma estética. Esto lleva a los orígenes del arte mismo; tema que seguirá siendo asunto de claridad y misterio. El estudio de los paralelismos, definitivamente es una posibilidad hacia la respuesta, hacia otra cara de la revelación que siempre ha guardado el arte.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

BOU, Enric: *Pintura en el aire (Arte y literatura en la modernidad)*. Valencia, Editorial Pre-textos, 2001.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José: *Retórica de la pintura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

DE TORRE, Guillermo: *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*. Barcelona, Editora y Distribuidora Hispano Americana, 1963.

DE LA SERNA, Ramón Gómez: *Greguerías. Selección 1940-1952*. Buenos Aires, Colección Austral, 1952.

GALÍ, Neus: *Poesía silenciosa, pintura que habla. (De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico)*. Barcelona, El Acantilado, 1999, p.162.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Ut poesis pictura (Poética del arte visual) Colección Metrópolis*. Madrid, Editorial Tecnos, 1988.

JOYCE, James: *Ulises*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editores, 1959.

JOYCE, James: *Finnegans Wake*. Barcelona, Editorial Lumen, 1993.

KRAUBE, Anna-Carola: *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. Colonia, Editorial KONEMANN, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward: *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia, Editorial KÖNEMANN, 2000.

MATISSE, Henri: *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires, Editores Emecé, 1998.

MIT, Geles: *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre. Colección Formes Plàstiques*. Castellón, Institució Alfons el Magnànim, 2002.

PLATÓN: *La República (Libro X) (Diálogos)*. Bogotá, Ediciones Universales, tomo I, s/f.

PRAZ, Mario: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Editorial Taurus, 1981.

RIMBAUD, Arthur: *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid, Alianza Editorial, 2001

RILKE, Rainer María: *Cartas a un joven poeta. Obra poética*. Barcelona, Edit. Edicomunicación, 1999.

ROQUE, George: "El papel de lo verbal en la visión de la imagen" en *Los discursos sobre el arte (XV Coloquio Internacional de Historia del Arte)* (Edición Juana Gutiérrez Haces). México, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

RENSELAER W., Lee: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

SALAS, Alejandro: *La gruta de Pope y otros ensayos*. Caracas, Fundación Metrópolis, 2003.

TATARKIEWICZ, Wladislaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Editorial Tecnos, 1992.

Diccionarios:

ABBAGNANO, Niccola: *Diccionario de filosofía*. Colombia, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1997.

Revistas:

Alejandro Oliveros, "De la imagen escrita a la palabra pintada", *Revista Imagen*. Caracas, año 38, nº 2, febrero-abril del 2005.

José Saborit y Alberto Carrere, "Poesía de la pintura: ritmos y correspondencias", *Revista de literatura Quimera*. Valencia, número 220, Septiembre 2002.

Catálogos:

Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Museo Nacional de Arte, México, 1994. Texto: José Pascual Buxó.

Internet:

<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>

<http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/5655/la-imagen-poetica-algunas-consideraciones>

http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060415/pags/20060415200143.html

<http://www.cabrasola.com/gertrudestein.htm>

<http://www.zapatosrojos.com.ar/pdg/Poesia/Poesia%20-%20Gertrude%20Stein.htm>

http://www.geocities.com/jiji_muge/isarose.html

INDÍCE DE IMÁGENES

Imagen 1:

Andrea Alciato, *Invidia. Emblema LXXI* en *Emblematum*, 1538. Estampa, Col. Isaac Backal. En: José Pascual Buxó, *Juegos de Ingenio y agudeza (La pintura emblématica de la Nueva España)*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 36.

Imagen 2:

Cesare Ripa, *La misericordia* en *Iconología*, edición de 1603. En:http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/verfoto.formato?foto=graf/pinacoteca/Pd/pd14.gif&subtitulo=subtitulopin.gif

Imagen 3:

Cesare Ripa, *La humildad* en *Iconología*, edición de 1603. En:http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/verfoto.formato?foto=graf/pinacoteca/Pd/pd13.gif&subtitulo=subtitulopin.gif

Imagen 4:

Joseph Mallor William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844. Óleo sobre tela, 91 x 112 cm, National Galery, Londres. En:
<http://www.nationalgallery.org.uk/cgibin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.wa/wa/work?workNumber=ng538>

Imagen 5:

William Blake, *Dios juzgando a Adán*, 1795. Aguafuerte en color impreso con tinta y acuarela sobre papel, 432 x 535 mm, Tate Gallery, Londres. En:
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1127&searchid=8911>

Imagen 6:

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868. Óleo sobre lienzo, 95,5 x 81,5 cm. Wilmington Society of Fine Arts, Delaware.

En: <http://www.victorianweb.org/paintings/4html>

Imagen 7:

Maurice Denis, *Las Musas, o en el parque*, 1893. Óleo sobre lienzo, 171'5 x 137'5 cm. Museo d' Orsay, París. En: *Arte del siglo XX*. Madrid, Editorial TASCHEN, 2005, p. 22.

Imagen 8:

Paul Gauguin, *Tahitianas en la playa*, 1891. Óleo sobre lienzo, 69 x 91,5 cm. Museo d' Orsay, París. En: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=408>

Imagen 9:

Raoul Hausmann, *Tatlin vive en casa*, 1920. Collage y aguada, 40,9 x 27,9 cm. Moderna Musset, Estocolmo. En: *Dadaísmo*. Barcelona, Editorial TASCHEN, 2004, p. 35.

Imagen 10:

Georges Braque, *Le Petit Provençal*, 1913. Óleo sobre lienzo, s.d. Col. privada. En: Gabrielle Crepaldi, *Pintura. Siglo XX*. Milano, Editorial Electa, 2001, p. 46.

Imagen 11:

Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa*, 1912. Óleo sobre lienzo, 90,8 x 100 cm. Albright-Knox Art Gallery, Legado de A. Conger Goodyear, Buffalo (NY). En: *Arte del siglo XX*.... p. 87.

Imagen 12:

Umberto Boccioni, *Dinamismo de un ciclista*, 1913. Tempera y tinta sobre papel, 21,1 x 30,8 cm. Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milan. En: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=67970>

Imagen 13:

Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con violín y fruta*, 1912. Collage, 64 x 49,5 cm, Museo de Arte Filadelfia, Filadelfia.

En: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=2508>

Imagen 14:

Georges Braque, *L' Echo*, 1952-1956. Óleo sobre lienzo, 130,5 x 161,85 cm, Col. privada. En: <http://www.thecityreview.com/f07sim1e.jpg>

Imagen 15:

Henry Matisse, *La línea verde*, 1905. Óleo sobre lienzo, 42,5 x 32,5 cm, Statens Museum, Copenhagen.

En: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/3565.htm>

Imagen 16:

Francis Picabia, *Parada amorosa*, 1917. Óleo sobre cartón, 96,5 x 73,7 cm. Col. Privada. En: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/17069.htm>

Imagen 17:

Marcel Duchamp, *Corredera que contiene un molino de agua de metales vecinos*, 1913-1915. Óleo y vidrio semicircular, plomo, hilo de plomo. 147 x 79 cm. Col. Louise y Walter Arensberg, Museo de Arte Filadelfia, Filadelfia. En: <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.070>

Imagen 18:

Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja en torno a una granada un segundo antes de despertar*, 1944. Óleo sobre lienzo, 51 x 41cm, Fundación Thyssen-Bornemisza, Thyssen Museum, Madrid. En: <http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/ficha388.htm>

Imagen 19:

Joan Miró, *El ala de la alondra rodeada por el azul de oro, alcanza el corazón de la amapola que duerme en la pradera adornada de diamantes*, 1967. Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm, Fundación Joan Miró, Barcelona. En: http://fundaciomiro-bcn.org/coleccio_obra.php?obra=576&idioma=4

Imagen 20:

Giacomo Balla, *Automóvil-velocidad-luz*, 1913. Acuarela y sepia sobre papel, s.d. Col. Jucker, Museo Cívico de Arte Contemporáneo, Milán. En: Gabrielle Crepaldi, *Pintura...*p. 24.

Imagen 21:

Carlo Carrá, *El jinete rojo (Caballo y jinete)*, 1913. Tempera y tinta sobre papel entelado, s.d. Col. Jucker, Museo Cívico de Arte Contemporáneo, Milán. En: Crepaldi, *Pintura...*p. 59.

Imagen 22:

Pablo Picasso, *Les demoiselles d' Avignon*, 1907. Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm, MOMA, Nueva York. En: Crepaldi, *Pintura...* p. 292.

Imagen 23:

Juan Gris, *Naturaleza muerta con cartas y botella de Seltz*, 1916. Óleo y collage sobre lienzo, s.d. Museo Kroller-Müller, Otterlo. En: Crepaldi, *Pintura...* p. 147.

Imagen 24:

Georges Braque, *Naturaleza muerta con tenora*, 1913. Papeles y periódico recortados y pegados, carbón, tizas, acuarela y óleo sobre lienzo, 95,2 x 120,3 cm. MOMA, Nueva York. En: *MOMA Highlights*. Nueva York, Editado por el MOMA, 2004, p. 69.

Imagen 25:

Guillaume Apollinaire, *La corbata y el reloj*. Caligrama; publicado en *Les Soirées de Paris*, núms. 26-27, julio-agosto de 1914. En: Guillaume Apollinaire, *Caligramas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p.111.

Imagen 26:

Guillaume Apollinaire, *Llueve*. Caligrama; publicado en *Sic*, núm. 12, diciembre de 1916. En: Guillaume Apollinaire, *Caligramas...* p. 127.

Imagen 27:

Vicente Huidobro, *Piano* (poema pintado), s.f, Collage. Es el quinto poema de la *Serie XIV*, presentada por primera vez en la Galería G. L. Manuel Frères en el Teatro Eduardo VIII, París, Mayo de 1922. Actualmente forma parte de la Colección del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). En: http://pobladores.lycos.es/channels/gente_y_ciudades/Lado_poetico/area/7/subarea/8

Imagen 28 (poema):

E. E. Cummings, *Technopaignia*, s.f, Citado de Mario Praz, *Mnemosyne*. Madrid, Edit. Taurus, 1981, p. 208.

Imagen 29:

Joan Salvat-Papasseit, *Les formigues*, s.f, Caligrama. En: <http://www.uoc.edu/lletra/noms/jsalvatpapasseit/index.html>

Imagen 30:

Joan Brossa, *Solstici* (poema visual), 1989. Forma parte de la selección de poemas visuales de la Fundación Joan Brossa. En: http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm

Imagen 31:

Nicanor Parra, *El mundo y sus alrededores*, s.f. Imagen cortesía de Carlos Ortúzar. Forma parte de la Galería de Artefactos (chistes para desorientar a la poesía) de la SISIB y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile

En: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/artefactos/index.html>

Imagen 32:

Wassily Kandinsky, *Pequeñas alegrías*, 1913. Óleo sobre lienzo, 23,8 x 31,5 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. En: Hajo Duchting, *Kandinsky*. Colonia, Editorial Taschen, p. 44.

Imagen 33:

Piet Mondrian, *Broadway–Boggie Woogie*, 1942 - 43. Óleo sobre lienzo, 127 x 127 cm. MOMA, Nueva York. En: *MOMA Highlights...* p. 187,

Imagen 34:

Joan Miró, *Éste es el color de mis sueños*, 1925. s.d, 48 x 65 cm. En: <http://en.easyart.com/art-prints/Joan-Miro/Joan-Miro-Ceci-est-la-couleur-de-mes-reves--1925-33116.html>

Imagen 35:

Jasper Johns, *Field Painting*, 1963-1964. Óleo sobre tela con objetos, 183 x 93'3 cm. Col. privada del artista, New York. En: *Arte del siglo XX...* p. 310.

Imagen 36:

Henri Matisse, *La blusa rumana*, 1940. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, París. En: Volkmar Essers, *Matisse*. España, Editorial Evergreen, 1996, p. 66.

Imagen 37:

Juan Gris, *El Desayuno*, 1914. Papeles y periódicos recortados y pegados, lápices de colores, carbón, aguada y óleo sobre lienzo, 80,9 x 59,7 cm. MOMA, New York. En: *MOMA Highlights....* p.76.

Imagen 38:

Piet Mondrian, *Rombo n. II*, 1925. Óleo sobre lienzo, s.d. Col. privada. En: Gabrielle Crepaldi, *Pintura. Siglo XX...* p. 259.

Imagen 39:

Paul Klee, *La mala estrella de las naves*, 1919. Acuarela, pluma y tinta sobre papel, s.d. Col. Privada. En: Gabrielle Crepaldi, *Pintura. Siglo XX...* p.190.

Imagen 40:

Paul Klee, *El pez dorado*, 1925. Óleo y acuarelas sobre papel, montado sobre cartón, 49,6 x 69,2 cm. Hamburger Kunsthalle, Donación de los amigos de Carl Georg Heise, Hamburgo. En: *Arte del siglo XX...* p. 114.

Imagen 41:

Salvador Dalí, *Aparición de una cara y un frutero sobre una playa*, 1938. Óleo sobre lienzo, 114,2 x 143, 7 cm. Ateneo Wadsworth, Hartford, Connecticut. En: E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*. Madrid, Editorial Debate, 1996, p.593.

Imagen 42:

Salvador Dalí, *La tentación de San Antonio*, 1947. Óleo sobre lienzo, s.d. Gala-Salvador Dalí Foundation, Londres. En:

http://www.culturageneral.net/pintura/cuadros/la_tentación_de_san_antonio.htm

