



El debate metodológico en torno al estudio interartístico pintura-literatura: Francisco Bores (1898-1972) y su círculo artístico de vanguardia¹

Judit Faura Gonzalez

Universitat de Barcelona  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93089>

Recibido: 18/12/2023. Aceptado: 20/02/2024. Publicado: 10/05/2024

Resumen: Este artículo tiene como objetivo examinar cómo se ha desarrollado el debate metodológico relacionado con el estudio de la interacción entre pintura y literatura durante las primeras vanguardias, utilizando el caso de Francisco Bores, un pintor asociado a la Escuela de París, y su círculo artístico más cercano como ejemplos paradigmáticos. Desde la óptica de la Literatura Comparada, los Estudios Visuales y la Semiótica, los académicos han procurado examinar tanto las similitudes como las divergencias entre ambas manifestaciones. A través de este enfoque interdisciplinario, se busca examinar este período utilizando las creaciones de estos artistas como punto de partida para integrar las diversas teorías contemporáneas que han enfocado su estudio en la interacción entre el arte y la literatura.

Palabras clave: interartístico; pintura; literatura, vanguardia, siglo XX, España, París.

ENG The methodological debate on the interartistic study of painting-literature: Francisco Bores (1898-1972) and his avant-garde artistic circle

ENG Abstract: This article aims to examine how the methodological debate related to the study of the interaction between painting and literature during the early avant-garde has developed, using the case of Francisco Bores, a painter associated with the School of Paris, and his close artistic circle as a paradigmatic example. From the perspective of Comparative Literature, Visual Studies and Semiotics, scholars have sought to examine both similarities and divergences between the two manifestations. Through this interdisciplinary perspective, the aim is to explore this period using the works of these artists as a starting point to incorporate various theoretical contributions present in contemporary historiography, which have focused on the relationship between art and literature.

Keywords: interartistic; painting; literature, avant-garde, XX century, Spain, Paris.

Sumario: 1. Introducción. 2. La red de conexiones interartísticas durante las primeras vanguardias en España. 3. Francisco Bores y el debate metodológico pintura-literatura en la historiografía contemporánea. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Faura Gonzalez, Judit. "El debate metodológico en torno al estudio interartístico pintura-literatura: Francisco Bores (1898-1972) y su círculo artístico de vanguardia". *Eikón Imago* 13 (2024), e93089. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93089>.

¹ Universitat de Barcelona
E-mail: juditfaura@ub.edu
Orcid: 0000-0003-0349-5312

1. Introducción

La fascinante problemática en torno a la relación entre pintura y literatura ha sido tema de estudio y debate, desde la antigua Grecia con figuras como Simónides de Ceos, y posteriormente en Roma con Quinto Horacio Flaco y su famosa expresión *ut pictura poesis*, hasta nuestros días.

Este estudio busca establecer una correlación entre las teorías más relevantes que pertenecen a diferentes campos de estudio, como la Literatura Comparada, los Estudios Visuales y, en última instancia, la Semiótica. Estas teorías reflejan la evolución del pensamiento en torno a la relación entre pintura y literatura, con un enfoque particular en el desarrollo conceptual a lo largo del siglo XX. Los historiadores del arte se han mostrado reacios a utilizar las herramientas metodológicas aportadas por la Literatura Comparada, por la incompatibilidad de análisis que presenta el lenguaje visual frente al lenguaje verbal. Asimismo, en las últimas décadas, hemos podido observar cómo la Semiótica ha ido adquiriendo gradualmente un papel dominante, casi «imperialista»², en la base teórica de los estudios interartísticos, lo que ha invalidado, en cierta medida, el uso de la iconografía como herramienta de investigación.

La pretensión última de este recorrido es comprender de qué manera Francisco Bores (1898-1972), pintor de las primeras vanguardias afincado en París desde los años veinte, y su entorno artístico más cercano, entre los que se encuentran Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado o Norah Borges, se involucraron en la red literario-filosófica española y francesa. Sus sinergias grupales, sus relaciones de amistad, sus colaboraciones en proyectos gráficos y su impacto en el escenario artístico internacional resultan tremendamente eficaces para identificar las premisas teóricas expuestas por los/las historiadores/as y los/las filólogos/as acerca de la correspondencia entre las artes. Una correspondencia que, en el caso de Bores y el resto de las integrantes de la mal llamada Escuela de París, se venía produciendo desde los inicios de su carrera artística en Madrid a través de los contactos que fueron estableciendo en la Residencia de Estudiantes, las reuniones en los cafés de la capital o las distintas exposiciones grupales que buscaban la renovación del arte finisecular imperante. Una atmósfera que favoreció la conexión entre artistas plásticos y escritores que compartían la efervescencia del despertar cultural español de manera similar.

2. La red de conexiones interartísticas durante las primeras vanguardias en España

En el Madrid de la Residencia de Estudiantes y la Sociedad de Artistas Ibéricos, Francisco Bores siguió los pasos de otros destacados artistas de su época. Su posición ciertamente acomodada en el Madrid de principios de siglo XX le brindó la oportunidad de recibir educación universitaria, que nunca llegó a terminar, así como una formación artística

en los más prestigiosos talleres de la capital, como el del artista impresionista Cecilio Pla o la conocida como Academia Libre de Julio Moisés³.

Si bien lo que más repercutirá en su trayectoria artística posterior no serán los conocimientos adquiridos en dichos lugares sino más bien las relaciones que allí establecerá, y que logrará mantener prácticamente toda su vida. Coincidirá con Pancho Cossío, Joaquín Peinado, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia o Salvador Dalí⁴. Será con los cuatro primeros con los que conseguirá crear un vínculo afectivo, pero también artístico, que los llevará a vivir, exponer y trabajar juntos en múltiples ocasiones. Lo aprendido en los talleres de los artistas arriba mencionados se verá zarandeado cuando Bores entre en contacto con el ultraísmo. Las primeras referencias en España de este movimiento se remontan a 1918, en el Café Colonial, donde Rafael Cansinos-Asséns, uno de sus introductores más reconocidos, desempeñó un papel destacado⁵. Como también lo fue la llegada a la capital del poeta chileno Vicente Huidobro, para muchos el creador e ideólogo del movimiento. El contacto internacional llegó a través de Norah Borges, pintora e ilustradora, quien le enseñó la técnica de la xilografía. Posteriormente, Bores la aplicaría en diversas ilustraciones publicadas en revistas periódicas como *Alfar, España, Tobogán, Plural* o la *Revista de Occidente*, a partir del año 1922⁶. Fue en este momento cuando comenzó a frecuentar la compañía de Guillermo de Torre, los hermanos Borges, Jorge Luis y Norah, y el matrimonio formado por Robert y Sonia Delaunay⁷. De algún modo, se erigieron como un heterogéneo grupo de artistas y literatos que defendían y llevaban a término las últimas tendencias internacionales, entremezclando algunos de los preceptos estilísticos del expresionismo alemán o el futurismo italiano.

Aunque si hay un acontecimiento que anticiparía la implicación de Bores, y su círculo más cercano,

² Concepto que utiliza Ernest B. Gilman para referirse a la hegemonía de la semiótica en el contexto de los Estudios Visuales y los estudios interartísticos. Véase el capítulo: Ernest B. Gilman, "Los estudios interartísticos y el "imperialismo" del lenguaje", en *Literatura y pintura* (Madrid: Arco Libros, 2000), 187-222.

³ Los datos biográficos aparecidos en este artículo, en su mayor parte, provienen del catálogo razonado llevado a cabo por la nieta del artista Hélène Dechanet en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), en el que se hace un completo compendio de su obra pictórica. Véase: Hélène Dechanet, *Francisco Bores, catálogo razonado* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003).

⁴ La Galería Guillermo de Osma en 1993 con su exposición *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España* esclarece muchas cuestiones sobre estas incipientes relaciones y sus repercusiones: Guillermo de Osma (ed.), *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España* (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1993). También es relevante la exposición que la Galería Theo organizó, titulada "Bores y sus amigos", en la que reunió al círculo de artistas cercanos al pintor madrileño, incluyendo a los citados pintores, así como a Joan Miró o Hernando Viñes.

⁵ Guillermo de Osma, *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, 14.

⁶ Bores mantuvo una vinculación especial con la *Revista de Occidente*. Fundada y dirigida por José Ortega y Gasset, el artista madrileño realizó numerosas viñetas de cubierta o colofón desde la publicación de su primer número en 1923 hasta su última colaboración en 1925.

⁷ La referencia indiscutible en esta materia es el volumen editado por la Residencia de Estudiantes acerca de la relación de Bores con el movimiento ultraísta y sus agentes principales. Consúltense: Juan Manuel Bonet, Eugenio Carmona y Javier Tusell: *Francisco Bores: El ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999).

con el ambiente literario y sus creadores, sin lugar a duda, fue su participación en las acciones y actividades que se promovían desde la Residencia de Estudiantes. Este artículo no pretende reiterar la trascendencia socio-cultural de la Residencia como organismo renovador del arte en la España de pre-guerra. El propósito de este texto es exponer cómo estas conexiones interpersonales condujeron a confluencias intelectuales que se materializaron en productos, a menudo difíciles de definir debido a su naturaleza híbrida. Algo que se prefiguraba años antes gracias a Ramón Gómez de la Serna, quien reunió a la intelectualidad madrileña en el Café Pombo, para que participara en vehementes debates en torno a la situación deficitaria del arte en España. Ese proceso acabó convergiendo en la Exposición de Pintores Íntegros (1915) que contaba con obras de Diego Rivera, María Blanchard o Luis Bagaría, un precedente evidente de lo que acabaría llamándose la Sociedad de Artistas Ibéricos⁸.

Una sociedad, más conocida como SAI, que nacería en 1925 como primer intento de asociacionismo de artistas que buscaban institucionalizar el arte moderno. Sin dejar de indicar que contó con el apoyo político de la dictadura de Primo de Rivera en forma de cesión de uno de los espacios oficiales clave para su primera exposición: el Palacio del Retiro⁹. Sus distintos manifiestos fueron firmados por Manuel Abril, Juan de Echevarría, Gabriel García Maroto, Daniel Vázquez Díaz, Victorio Macho, Cristóbal Ruiz, José Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan de Echevarría, Carlos Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Ángel Sánchez Rivero, Joaquim Sunyer, y Guillermo de Torre. Una amalgama de escritores, críticos de arte, ensayistas, pintores y escultores, de distintas procedencias, con formaciones muy dispares y estilos que iban desde el impresionismo a los movimientos de vanguardia europeos. Representaban la alternativa al caduco sistema académico que tanto habían criticado. Y algo relevante para el tema que nos ocupa: los agentes del arte moderno (artistas, crítica, prensa) comprendieron que el público desempeñaba un papel activo en la experiencia estética, reconociendo así el poder transformador del arte como un elemento fundamental para reivindicar la renovación artística como una expresión plenamente nacional¹⁰.

En la citada exposición se exhibieron un total de 87 obras de artistas como Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Bores, Palencia, Cossio, Viñes, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna, Pere Pruna, José María Ucelay, Gabriela Pastor o Apelles Fenosa, Alberto, Manolo Hugué

y Pablo Gargallo¹¹. Una elección nada casual, que incluía a artistas plenamente consagrados como Picasso o Miró, junto a otros que comenzaban a experimentar con su plástica como Viñes, Ángeles Ortiz o el propio Bores.

Aunque la implicación del pintor madrileño y el resto del joven grupo renovador con la SAI fue sólida, la realidad les devolvía una imagen de cierto desencanto y desinterés por parte del público español. Una situación que no satisfacía ni artística ni económicamente al pintor que llegó a declarar, años después: «Todo ello, si bien me hacía conocer, no tenía gran resultado económico, por lo que el mismo año del «Salón de Artistas Ibéricos» donde nadie vendió nada, decidí trasladarme a París en busca de mejor fortuna, pues París era, y sigue siendo, el centro artístico más importante.»¹²

Llegó a París en 1925 y su red de relaciones se amplió significativamente, y en un lapso muy corto. Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, André Beaudin o Jaume Sabartés, fueron algunas de sus primeras amistades en la capital francesa. Tres años después, sus conexiones con el ambiente literario francés se harían más evidentes de la mano de Max Jacob, Jules Supervielle, Raymond Radiguet, André Breton, Jean Cocteau, Paul Éluard, Tériade, Albert Skira o Christian Zervos, con el que terminaría colaborando en su revista *Cahiers d'art*¹³. En gran medida, estas relaciones fueron posibles gracias a los distintos marchantes y galeristas con los que Bores trabajó. La Galería Percier, durante sus primeros años en París, más tarde en la Galería Georges Berheim, después en la Galería Vavin-Raspain con Max Berger como marchante y mecenas. Aunque si hay dos nombres que destacan en su biografía son los de Daniel-Henry Kahnweiler y Louis Carré, dos piezas esenciales para la configuración del arte de las primeras vanguardias.

El modo en que Bores se vinculaba e inmiscuía en la literatura de su tiempo, tanto durante su período de formación en Madrid como durante el resto de su vida en Francia, era a través de las ilustraciones que producía para publicaciones periódicas, libros de poesía e incluso filosofía. Las ya mencionadas *Alfar*, *España*, *Tobogán*, *Plural* pero también *Hélix*, *Litoral*, *La Gaceta Literaria*, *Ronsel*, *Ultra*, *Verso* y *Prosa*, *Cruz* y *Raya*, *Mediodía*, *Horizonte* o *Sí*, muchas de ellas autoeditadas y con un tiraje muy limitado debido a los escasos recursos con los que contaban en aquel momento¹⁴.

Asimismo, cuando se instaló en la ciudad, también colaboró con revistas como *Minotaure*, *Cahiers d'Art* o *Arts et Métiers*¹⁵. Las circunstancias de producción

⁸ Guillermo de Osma, *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, 10.

⁹ El historiador que mejor ha documentado todo lo concerniente a la creación, desarrollo y caída de las SAI es Javier Pérez Segura. Consultar su tesis doctoral: Javier Pérez Segura: *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2003). Y también su libro: Javier Pérez Segura: *Arte moderno, vanguardia y Estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005).

¹⁰ Una idea que Pérez Segura esboza ya en su tesis, Javier Pérez Segura: *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, 358.

¹¹ Javier Pérez Segura: *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, 380-38.

¹² Notas del artista que se recogieron en la publicación: *Francisco Bores. Exposición Antológica 1898-1972* (Madrid: Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural, 1976), 21-22.

¹³ Hélène Dechanet, *Francisco Bores, catálogo razonado*, 25

¹⁴ La Residencia de Estudiantes en conjunto con la Institución Libre de Enseñanza crearon un recurso web en el que han reunido las revistas publicadas durante el primer tercio del siglo XX. Visítese en: http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/ [Fecha de consulta: 23/03/2023].

¹⁵ El recuento de ilustraciones en las que Bores y el resto de los artistas colaboró se está realizando gracias al proceso de digitalización que han estado llevando a cabo las

de las revistas diferían mucho de las publicaciones españolas. En el caso francés, disponían de amplios recursos económicos y una cartera de artistas que ya gozaba de una sólida reputación, a diferencia de los artistas que colaboraban con las revistas españolas, muchos de los cuales estaban iniciando su carrera¹⁶.

3. Francisco Bores y el debate metodológico pintura-literatura en la historiografía contemporánea

A través del recorrido del punto anterior, se aclaran las circunstancias de producción, los intereses de una generación que Jaime Brihuega ha denominado «poética» y, sobre todo, la interacción entre lo verbal y lo visual que posibilitó una producción híbrida y compleja¹⁷. Desde la perspectiva de la historia del arte tradicional, la interpretación resultante es realmente compleja, lo que lleva a descartar la posibilidad de abordarla de un modo unívoco. Un enfoque multidisciplinario parecería el más indicado, aunque con él surjan nuevas dificultades y problemáticas. Y es que las herramientas utilizadas para el estudio de una obra de arte difieren de las empleadas en el análisis de un texto, sin importar su naturaleza.

El mismo Brihuega se interroga sobre estas cuestiones en el texto de la exposición *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936* afirmando: «La literatura y las artes plásticas se mueven actualmente en esferas difícilmente comunicables»¹⁸. Mientras que reconoce los mecanismos de cohabitación social, política y artística durante las primeras vanguardias y como influyeron en su manera de crear. Trascendieron hasta tal punto que, como asegura Brihuega, «los escritos de vanguardia estos preñados de intención literaria y ésta hunde sus raíces en lo visual»¹⁹, con el caligrama como el ejemplo más evidente o la proliferación de poetas-pintores y pintores-poetas como paradigma. La convivencia multifactorial de la que habla Brihuega es indiscutible en el caso de Bores y su círculo: los encuentros en cafés, los estudios compartidos, la fluctuación constante de colaboraciones y un ideario político cercano a lo progresista, entre otros elementos de unión. Su producción pictórica se vio claramente interpelada por la plástica cubista; ejemplo de ello sería *Naturaleza muerta con conejo. Composición fuera del marco* (1926) en el que simula incorporar retales

de periódico. Una relación, la que mantiene el movimiento cubista con el texto y la palabra, analizada en múltiples ocasiones tanto por la Historia del Arte como por la Filología.

Durante esos años, Bores y su círculo cercano llevaron a cabo numerosas ilustraciones acompañando textos poéticos, las cuales presentan una estética variable. Un poeta, no muy reivindicado, de la generación del 27 que destaca por su relación con los artistas fue José María Hinojosa, ilustrado por Ángeles Ortiz con *Poesía de Perfil* (1926), Bores con *Flor de los vientos* (1927), Peinado con *La Flor de California* (1928) y Palencia con *Orillas de la luz* (1928). Las similitudes plásticas de estos cuatro ejercicios son tantas que, si se intenta adivinar a ciegas la autoría, ni el ojo más experto lo lograría con facilidad. Eugenio Carmona lo define como «trazo a la ingresca»²⁰; una confluencia entre las formas que Picasso buscaba en su famoso «retorno al orden», las propias inquietudes formales de renovación del grupo y un palpable influjo de lo verbal proveniente del surrealismo.

Mientras tanto, Palencia se dedicaba a ilustrar *Niños* (1923) de Juan Ramón Jiménez, y *La cabeza a pájaros* (1934) de José Bergamín. Ismael Gómez de la Serna trabajaba en la ilustración de *Impresiones y paisajes* (1918) de Federico García Lorca, mientras Ángeles Ortiz se encargaba de ilustrar *Libro de poemas* (1921) también de Lorca. Por su parte, Daniel Vázquez Díaz creaba ilustraciones para *Marinero en Tierra* (1925) de Rafael Alberti, y Salvador Dalí para *Poema del campo* (1924) de Hinojosa. José Moreno Villa representaba esta tipología de pintor-poeta al ilustrar su propio libro de poemas *Jacinta la pelirroja* (1929).

Enric Bou analiza esta cuestión y sitúa el momento de mayor auge del fenómeno interartístico hacia la segunda mitad del siglo XIX, principalmente debido a las premisas simbolistas y al repunte de la ékfrasis como relato²¹. Y subraya la correlación entre pintura y poesía dentro de la conocida como generación del 27 donde, según sus propias palabras, «obtiene un momento de interés máximo». Uno de los conceptos más interesantes en relación con el tema que estamos abordando es lo que Bou denomina «suplantación de la pintura por la palabra o suplantación de la palabra por la imagen», que llega a cristalizarse, en el ámbito literario, como poesía visual²². Uno de los ejercicios creativos en los que se equipara lo visual con lo verbal, fundiéndose así las fronteras entre ambas disciplinas. En el ámbito pictórico, constata el valor de la palabra en los títulos de las obras, especialmente en aquellas producidas durante el siglo XX. Lo ejemplifica con los cuadros de Miró o de Tàpies pero se podría poner como modelo el caso de Bores y el resto de artistas de su círculo. La obra *Paisaje* (1961) (fig.1) de Bores que conserva el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) es una muestra de ello. Aunque el artista madrileño nunca rechazó la figuración, la depuración de su dibujo y la aplicación del color como mancha, arrebatada

instituciones culturales francesas. Pueden verse aquí: <https://gallica.bnf.fr/html/und/presse-et-revues/presse-et-revues?mode=desktop> [Fecha de consulta: 11/04/2023].

¹⁶ En la década de los cincuenta, Bores será muy bien recibido por la crítica tanto en Francia como en España. Un ejemplo de ello es el monográfico que Jean Grenier le dedica en la revista *L'Oeil*. Véase: Jean Grenier, «Francisco Borès», en *L'Oeil*, n.º. 21 (1956). O véase a Julián Gállego con sus escritos para la revista *Goya*: Julián Gállego, «Crónica de París», en *Goya*, n.º.1 (1954), n.º.12 (1956) y n.º. 20 (1957).

¹⁷ Definición que Jaime Brihuega emplea en el texto que acompañaba a la exposición realizada en 1998 en la Sala de Exposiciones de Plaza España en Madrid. En ella exploró los vínculos de los creadores plásticos a los que se ha ido aludiendo con poetas y escritores de su misma generación. Véase: Jaime Brihuega y Derek Harris: *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936* (Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998).

¹⁸ Jaime Brihuega y Derek Harris: *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*, 43.

¹⁹ Jaime Brihuega y Derek Harris: *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*, 21.

²⁰ Eugenio Carmona: *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obra 1919-1936* (Valencia, Bancaja Obra Social, 1994), 98.

²¹ Enric Bou: *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001), 29-30.

²² Enric Bou: *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, 35-36.



Figura 1, Francisco Bores, *Paisaje*, 1961, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

el poder a los posibles límites impuestos por la línea, complicando así el análisis iconográfico tradicional. Y es una sola palabra la que transmite la interpretación que el artista pretendía plasmar, intentando delimitar las eventuales opciones que el hipotético espectador pudiera barajar. Como asegura Wendy Steiner, en la concepción estética del cubismo vive el cierto desdén por el objeto, la falta de emoción que había prevalecido hasta ese momento²³. Al no referirse a ninguna realidad externa, sino a los procesos de percepción y concepción artística, el arte cubista es intrínsecamente reflexivo sobre sí mismo. Algo de lo que Bores y los demás artistas implicados, beben, experimentan y llevan a cabo con su postcubismo cercano al surrealismo.

Palencia lo muestra con *Flores del aire* (1930) (fig. 2), donde experimenta con la superposición de capas de color difuso y una línea que busca la indefinición. De este modo, deja al espectador huérfano de formas reconocibles y con un título que evoca, pero no precisa.

Otro ejemplo es el *Bodegón* (1928) de Peinado (fig.3), que, aunque más literal que los dos casos anteriores, aborda el color de manera similar y utiliza los objetos que reproduce como un pretexto para involucrar al espectador de forma activa, sustentándose en una única palabra: bodegón.

Volker Rühle explica muy bien el proceso de la creatividad durante la modernidad, que inevitablemente, enlaza con la reflexión anterior. Habla de la bipolaridad de interpretación durante el acto creativo en el que hay dos agentes: la intención del artista y la percepción que tiene el público²⁴. Para

Rühle, no existe punto de encuentro y ambas partes permanecen sin reconocerse y la consecuencia es la autoreferencialidad que reemplaza la tensión creativa que se transforma en exhibición visual. Y recuerda la frase de Malevich, que aúna las inquietudes estético-culturales del momento y que, a su vez, puede ser utilizada como corolario reflexivo: «No puede hablarse en el mundo material de “crear” sino en el mejor de los casos de “representar”²⁵.

Las líneas divisorias entre las disciplinas artísticas se desdibujan y los entes creadores se adentran a formas de hacer heterogéneas e impuras, tal y como expone Antonio Monegal²⁶. O como diría Steiner, el esfuerzo por trascender los límites entre diferentes formas de arte equivale, en consecuencia, a tratar de diluir las fronteras entre el arte y la vida²⁷. Aunque, ante todo, defiende la diferencia entre ambas, tesis que muchos otros especialistas han reivindicado a lo largo de las últimas décadas. La pintura se diferencia de la poesía al no representar la misma realidad. Sin embargo, a su vez, la pintura guarda una relación con los cuerpos similar a la que la poesía guarda con las acciones. Ambas artes comparten la naturaleza de la imitación, pero no reproducen las mismas manifestaciones.

Será durante la modernidad, cuando Apollinaire abogue por la llamada «pintura pura» en la que la

(Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2008), 62.

²³ Volker Rühle, “Ver y hacer visible” en *Imagen y palabra*, 63.

²⁶ Antonio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes” en *Literatura y pintura* coordinado por Antonio Monegal (Madrid: Arco/Libros, 2000), 10.

²⁷ Steiner reflexiona acerca de los conceptos expuestos por Simónides de Ceos de pintura hablante y poema mudo y su consecuente personificación. Como esa pintura que habla, remite a la realidad entera de la que la hace y, a su vez, a la realidad entera, se acaba convirtiendo en “icono” para Charles S. Pierce. Véase en: Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura” en *Literatura y pintura*, 32.

²³ Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura” en *Literatura y pintura*, coordinado por Antonio Monegal (Madrid: Arco/Libros, 2000), 31.

²⁴ Volker Rühle, “Ver y hacer visible” en *Imagen y palabra* editado por Javier Arnaldo, Juan Manuel Bonet, Charo Crego et al,



Figura 2, Benjamín Palencia, *Flores del aire*, 1930, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

intencionalidad no era la representación de una realidad fidedigna, una continuación del mimetismo acérrimo. La pretensión última era insuflar vida a un fragmento de la realidad misma a través de los propios medios de la disciplina, que aportaban lo concreto, lo tangible. Apollinaire relaciona la pintura pura con la literatura afirmando que «Será pintura pura, del mismo modo que la música es literatura pura»²⁸. Nuevamente, esto se puede relacionar con la reflexión anterior de Steiner sobre los límites entre la vida y el arte y a su vez, con la concepción pictórica de los artistas españoles afincados en París, entre los que se encontraba Bores. El ideólogo fundamental que contribuye a la comprensión de esta «pintura pura» ejecutada por el artista madrileño y sus colegas es Tériade. Crítico y editor de revistas como *L'intransigeant* (1880-1946), *Minotaure* (1933-1939), *La Bête noire* (1935-1936) o *Verve* (1937), utilizó su influencia mediática y crítica para implantar su discurso en favor de la plástica de Bores, Cossío, Viñes, Ángeles Ortiz y De la Serna, entre otros²⁹. Eugenio Carmona, posiblemente el historiador del arte que más atención ha prestado a dicha etapa reconoce el mérito de Tériade

en la construcción de su relato crítico-terminológico³⁰. Entabló una relación de amistad con prácticamente todos los artistas referenciados, con los que tenía largas conversaciones acerca de su visión pictórica y sus vínculos interartísticos. Eso incentivó la ideación de planteamientos críticos y una terminología específica para su estética. Sus visitas a los estudios se llevaron a cabo entre 1926 y 1927, y en este último año, 1927, decidió publicar un artículo en *Cahiers d'Art* en el que examinó y elogió la obra del hasta entonces relativamente desconocido Ismael Gómez de la Serna. Para hacer lo mismo con Bores en el número siguiente, además de posicionarlo como una de las grandes promesas del arte francés, establecía las bases de esta «nueva pintura». Que se componía de dos conceptos: la pintura pura y la nueva figuración, íntimamente relacionada con lo lírico. Todo ello auspiciado por la libertad creadora de Matisse, quien era visto tanto por Tériade como por Bores, como el referente vanguardista de toda una generación, y Paul Cézanne que «instauró el reino absoluto y puro de la plástica»³¹. «Todo el lirismo de un cuadro procede del afortunado acuerdo entre sus elementos y su humanidad, de las relaciones plásticamente justas»³², posiblemente, la frase que mejor recoge el sentir estético del crítico, en la que declaraba la búsqueda de la plasticidad pura. Si para Tériade el cubismo había incurrido en una frialdad excesiva, las herramientas del surrealismo podrían ser empleadas para expresar la «poesía» intrínseca de la obra, tal como la menciona Bores en

²⁸ Frase extraída del libro de Guillaume Apollinaire *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas. Sobre la pintura. Pintores nuevos*, publicado en 1913. Aparece en: Lourdes Ciriot: *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1995), 62.

²⁹ Tériade es una figura que marca un antes y un después en la edición de libros de artista y en la de obras en colaboración entre poetas e ilustradores. Destacan *Jazz* (1947) de Matisse, *Les Chants des morts* (1948) de Pierre Reverdy ilustrado por Picasso o *Cirque* (1950) ilustrado por Fernand Léger. En el caso de Bores, iniciaron una edición de lujo de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé en 1943 que nunca llegó a ver la luz. Javier Arnaldo mostró los dibujos preparatorios en una exposición organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2012, llamada *Bores/Mallarmé. La siesta del fauno*.

³⁰ Eugenio Carmona: *Pintura fruta: La figuración lírica española 1926-1932* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Conserjería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1997), 20.

³¹ Carmona recoge las palabras de Tériade en: Eugenio Carmona: *Pintura fruta: La figuración lírica española 1926-1932*, 24.

³² Eugenio Carmona: *Pintura fruta: La figuración lírica española 1926-1932*, 24.



Figura 3, Joaquín Peinado, *Bodegón*, 1928, Museo Unicaja Joaquín Peinado, Málaga (Fotografía: ©Museo Unicaja Joaquín Peinado).

sus escritos³³. Eliminaban cualquier barrera que pudiera crearse entre la concepción y el propio acto de pintar: primaba la espontaneidad y el instinto³⁴. Y acabó llamándose, figuración lírica.

En su texto *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Octavio Paz sostiene que el precedente más inmediato de Duchamp no se encuentra en el ámbito pictórico, sino en la poesía, y más específicamente, en la poesía de Mallarmé³⁵. Y es que, para Paz, ambos comparten una misma conciencia acerca de modos de representación: niegan el significado, pero buscan la significación. Los dos recurren a la búsqueda, al afán, pero no a la concreción. Todo esto se vuelve más evidente al revisar a los escritores más influyentes durante las vanguardias históricas. Uno de los primeros nombres que emerge en este contexto es el de Mallarmé, que resultó ser uno de los más ilustrados. Entre los artistas implicados se encuentran Édouard Manet, Henri Matisse, André Masson o el mismo Bores. Aunque los ejercicios resultantes son diversos, a que parten de planteamientos estéticos muy diferentes, incluso de cronologías distantes en algunos casos, es revelador el hecho de que todos ellos optaran por ilustrar las palabras de un mismo poeta. Y es que Mallarmé fue el iniciador de lo que más tarde retomaría Apollinaire: la destrucción del vínculo que existía entre

objeto/significado³⁶. Las similitudes entre lo expuesto por Paz y lo que promulgaba Tériade acerca de la figuración lírica son evidentes. Pese a que la «nueva pintura» no buscaba abandonar por completo la referencia figurativa, como lo demuestra la producción de los artistas que la adoptaron, la realidad era un pretexto para construir su narrativa compositiva, que era tanto pura como poética. En relación con este enfoque, Bores expresó: «El estudio de las relaciones de las formas y de los colores en la naturaleza me sirven como base para intentar establecer unas relaciones análogas en mis composiciones, sin, por eso, seguir el orden lógico en el que se sitúan en la realidad, sino subordinándolas a las necesidades de la composición»³⁷. La naturaleza es funcional pero no decisiva en la creación. Si lo es la armonía de las formas, de las líneas, de los colores. Captar y comprender esas interrelaciones para finalmente plasmar la esencia.

Tal como sostiene Pierre Bordieu, en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, se instituye el «campo estético» mediante la influencia de diversos agentes, como pintores, escultores, escritores, músicos y directores de teatro³⁸. Lo que inicialmente parece una convergencia total, de acuerdo con Bordieu, se transforma en la consolidación de las distintas normativas que orientan cada disciplina, aunque al mismo tiempo se revelan como análogas. Estas fronteras que se mantienen son la consecuencia de la destrucción proveniente de la guerra, que

³³ Las pocas declaraciones escritas por Bores, de manera retrospectiva durante su época más madura, se han reunido en distintos monográficos dedicados a su figura. Uno de ellos es: Francisco Bores, Juan Gallego, Tériade et al.: *Francisco Bores 1898-1972. Exposición Antológica* (Madrid: Comisaría Nacional de Museos de Extensión Cultural, Patronato Nacional de Museos, 1976), 15.

³⁴ Guillermo de Osma, *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, 21.

³⁵ Octavio Paz: *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 19.

³⁶ Christoph Singler: «Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas» en *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* editado por Javier Pérez Bazo (Toulouse: Éditions Thématiques du C.R.I.C.), 356.

³⁷ Francisco Bores, Juan Gallego, Tériade et al.: *Francisco Bores 1898-1972. Exposición Antológica*, 16

³⁸ Ideas extraídas del volumen: Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2006).



Figura 4, Francisco Bores, *Jour de printemps*, 1939, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).



Figura 5, Francisco Bores, *Coin de chambre*, 1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

había quedado huérfanos de lenguaje a muchos de los artistas todavía activos, y que las nuevas generaciones querían reconfigurar. Cuestionaban la validez cognitiva y expresiva del lenguaje en ese contexto. René Wellek y Austin Warren continúan la misma línea de pensamiento comentada anteriormente, la cual sostiene que las diversas expresiones culturales siguen sus propias normas, que pueden ser

similares en ciertos aspectos, pero que están integradas en un sistema global³⁹.

Según Rosalind Krauss, si bien las barreras persisten durante las vanguardias, han experimentado un decrecimiento que ha colocado a las artes visuales en el ámbito de la pura visualidad, manteniéndolas

³⁹ Austin Warren y René Wellek: *Teoría Literaria*, (Madrid, Gredos, 2009), 84-86.

inaccesibles para las palabras⁴⁰. De manera similar, Krauss sostiene que ninguna disciplina se ha autoafirmado más que la retícula y presenta las dos formas en las que lo logra. Por un lado, a través del sentido espacial convirtiéndose el arte en «antinatural, antimimético y antirreal», lo que ella denomina «de la espalda a la naturaleza»⁴¹. La retícula se erige como una forma de invalidar las pretensiones de los objetos naturales de poseer un orden distintivo y propio y a su vez, declara la autonomía del espacio artístico. Y, por otro lado, el sentido temporal, ya que es algo que no existe durante el siglo pasado, por tanto, se convierte en un símbolo de modernidad.

A pesar de ser el epítome de la modernidad, Krauss sostiene que los pintores y poetas simbolistas fueron los precursores en comprender la retícula como un componente ambivalente, que a la vez revela y oculta⁴². Y de nuevo, Mallarmé emplea la ventana o la retícula, que según Robert G.Cohn⁴³, es utilizada en sus obras como «cristalización de la realidad en el arte».

En su poema *Les Fenêtres* dice:

«Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne le dos à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore la main chaste de l'Infini.»⁴⁴

El poema transita entre lo interior y lo exterior, explorando la consciencia del propio cuerpo. Una exploración que lo conmueve, lo agota para finalmente encontrar consuelo en la luz que entra por la ventana. Se recrea en las cuestiones materiales del vidrio, que como cuenta Krauss, transmite, pero también refleja. Y es algo que Bores, Palencia o Ángeles Ortiz también experimentarán con su plástica. En el caso del artista madrileño, la ventana se convierte en un recurso constante en sus escenas de interior. Se puede tomar como ejemplo *Jour de printemps* (1939) (fig.4)⁴⁵, donde delinea el espacio de la pintura mediante varios planos de color, a la vez que brinda al observador la oportunidad de explorar la intimidad del momento que se extiende hacia el exterior. O en *Coin de chambre* (1925) (fig.5), donde el observador se coloca en un espacio no definido fuera del plano, permitiendo una vez más establecer esta noción de interior-exterior. El ejercicio planteado en *Sin título* (1927) es aún más intrincado, ya que construye una superficie rectangular poco determinada para explorar las cualidades de la materialidad, fusionando así el aspecto estético y físico en un único plano.

Con Ángeles Ortiz se evidencia la referencia visual a la ventana, en este caso al balcón, con su obra *Balcón abierto y plato con pescados* (1924) (fig.6). Más

fascinante resulta *Conjunto de imágenes en forma rectangular y posiciones combinadas* (1982) (fig.7), que, aunque fechado mucho después, aborda una de las obsesiones fundamentales del artista a lo largo de su etapa más madura: la representación de la realidad mediante la geometrización de las formas. De manera más específica, mediante el empleo de un rectángulo que, a su vez, contiene un triángulo. El efecto resultante es una retícula compuesta por líneas verticales y horizontales que, aparentemente, trascienden las restricciones físicas del lienzo, evocando conexiones con la dimensión espiritual presente en las obras de Mondrian o Malevich.

En *Composición* (1935) (fig.8), Palencia igualmente focaliza su estructura mediante la retícula, sin embargo, los elementos figurativos se entrelazan entre las líneas que conforman dicha retícula. Sin embargo, al igual que Bores, introduce arena en el fondo de la composición, lo que, de acuerdo con la sugerencia de Krauss, evoca un materialismo evidente y decidido.



Figura 6, Manuel Ángeles Ortiz, *Balcón abierto y plato con pescados*, 1924, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Posiblemente el escritor y pensador que mejor define la generación de artistas de los años veinte y treinta en España es José Ortega y Gasset. Para muchos, su texto *La deshumanización del arte* se convirtió en el manifiesto no oficial de los creadores del momento, una especie de doctrina a seguir⁴⁶.

⁴⁰ Rosalind E. Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Forma, 2002), 23.

⁴¹ Rosalind E. Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, 24.

⁴² Rosalind E. Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, 31.

⁴³ Robert G. Cohn: "Mallarmé's Windows" en *Yale French Studies*, n.º. 54 (1977), 23-31.

⁴⁴ Stéphane Mallarmé: "Les Fenêtres" en *Stéphane Mallarmé. Poesía*, editado por Federico Gorbea (Barcelona: Plaza y Janes, 1982), 37.

⁴⁵ La obra *Jour de printemps* ha formado parte, de manera reciente, de la exposición «Daniel-Henry Kahnweiler: marchand y editor» llevada a cabo por el Museo Picasso de Barcelona del 2 de diciembre de 2022 al 18 de marzo de 2023.

⁴⁶ Javier Tusell considera a Ortega y Gasset como el pensador que mejor captó las exigencias creativas de su época y, por

Parafraseando al escritor: «El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonista del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos»⁴⁷. Si dirigimos nuestra atención hacia las imágenes mencionadas anteriormente, podemos percibir el mensaje que Ortega y Gasset transmitió. Asimismo, la referencia al vidrio, a la transparencia también aparece en el texto del filósofo cuando afirma «la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida». El público español, todavía aferrado a una estética decimonónica de salón, podría ser el destinatario de las palabras de Ortega, que nuevamente resaltan la cualidad de transparencia presente en la obra de arte. Y como el observador, queda anclado en las formas que tiene aprehendidas y que, de algún modo, le ayudan a asirse a una realidad que el artista diluye cada vez más. Gómez de la Serna, quién organizó las primeras reuniones vanguardistas en las que se encontraban Bores y los demás artistas referenciados, es aludido por Ortega y Gasset junto con Proust o Joyce por llevar el realismo a sus límites más extremos, logrando superar la mera observación detallada de los aspectos microscópicos de la vida.



Figura 7, Manuel Ángeles Ortiz, *Conjunto de imágenes en forma rectangular y posiciones combinadas*, 1982, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

ende, contribuyó a establecer la presencia de la vanguardia en el contexto español. Véase en: Javier Tusell: "Benjamín Palencia y la circunstancia histórica de la vanguardia española (1916-1936)" en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. 1919-1936* (Valencia: Bancaja, 1994), 49-50.

⁴⁷ Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte* (Barcelona: Austral, 2016), 71.



Figura 8, Benjamín Palencia, *Composición*, 1935, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Si Ortega y Gasset es la referencia intelectual para los artistas españoles de vanguardia, en París lo será Gertrude Stein. No solamente a través de su respaldo como mecenas, crítica de arte o amiga de las figuras destacadas de la época, sino que logrará este objetivo, tal como lo plantea Mario Praz, por medio de su propia obra poética⁴⁸. Lo ilustra a través de un poema, de la propia Stein, publicado en el libro *Portraits and Prayers* (1934)⁴⁹. En su texto, Praz identifica la afinidad creativa entre Stein y Matisse, destacando especialmente la simplicidad y la cualidad infantil que ambos comparten⁵⁰. La forma más efectiva de ejemplificarlo, según Praz, es mediante uno de los desnudos de Matisse (fig.9) en los que la línea y la esencia son las principales características. Este concepto será también comprendido y explorado por Bores (fig.10) en numerosas ocasiones, no solo en sus pinturas, sino sobre todo a través de sus dibujos e ilustraciones. Las dos imágenes elegidas muestran un mismo punto de partida estético y es que para Bores, Matisse fue «el contemporáneo que

⁴⁸ Para Praz, Stein es uno de los mejores exponentes para entender el paralelismo entre la pintura y la poesía durante el período de las vanguardias históricas. La referencia puede encontrarse aquí: Mario Praz: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Madrid: Taurus, 1979), 202.

⁴⁹ «If you hear her snore/It is not before you love her/ You love her so that to be beau is very lovely/ She is sweetly there and her curly hair is very lovely/ She is sweetly here and I am very near and that is very lovely/ She is my tender sweet and her little feet are stretched/ out well which is a treat and very lovely.»

⁵⁰ Mario Praz: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, 202.

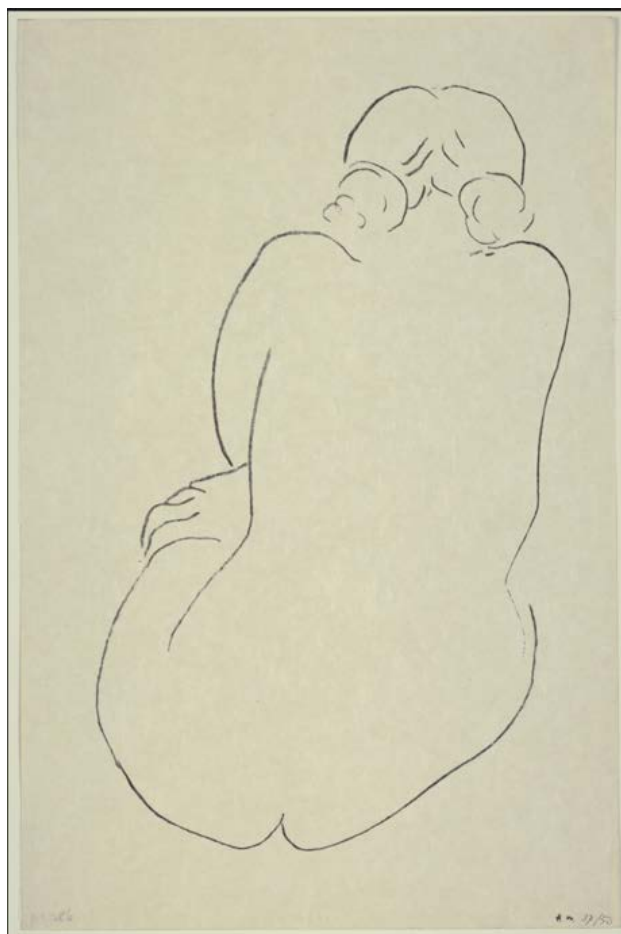


Figura 9, Henri Matisse, *Nu assis, vu de dos*, 1913, Museum of Modern Art, New York (Fotografía: ©Museum of Modern Art).

más me influyó»⁵¹. Según Carmona, lo más evidente se revela en la construcción sensorial que caracteriza la pintura del artista madrileño, una reinterpretación bajo una mirada diferente pero que conserva un concepto similar. Algo de lo que también beberá, aunque no de una forma tan clara como Bores, Palencia con un desnudo algo más matizado y clásico, pero con el que se pueden establecer claros puentes de referencia (fig.11). La influencia de Picasso y sus dibujos a un solo trazo se hace evidente, ya que la instantaneidad y la depuración son características distintivas en los ejercicios plásticos de Bores y Palencia. Stein utilizaba diferentes enfoques narrativos en su escritura, uno que era más directo y plano, y otro que se centraba en el presente y evitaba explorar profundamente en el tiempo. Esto refleja su estilo distintivo y experimental en la literatura vanguardista, características que podrían aplicarse también a las obras de Matisse, Bores y Palencia. Imágenes atemporales, directas pero arraigadas completamente en el presente, lo que las convierte en el epítome de la modernidad.

Praz va un poco más allá en sus confluencias entendiendo que tanto Stein como Picasso parten de unos mismos objetivos, que no son otros que el *elementalismo* y la superficie plana. Este enfoque compartido, como sugiere Praz, llevará a que los escritores y artistas posteriores se sientan atraídos

por estas herramientas y las utilicen. Esto se reflejará en el uso de letras, la yuxtaposición de objetos heterogéneos y el empleo de objetos reconocibles, reduciendo así «la realidad externa a las abstracciones más extremas de la mente humana»⁵². Estas características distintivas en la obra de Bores, Palencia, Cossío y Peinado, que algunos relacionan con el neocubismo y otros con la nueva figuración lírica, se fundamentan en conceptos arraigados en ambos movimientos.

Recuperando a Krauss, en *El inconsciente óptico* va construyendo la relación de similitudes y diferencias entre el dadaísmo y el surrealismo y centra su atención en dos de sus agentes principales: Paul Éluard y Max Ernst. Lo ejemplifica a través de sus de sus producciones; en el caso de Éluard con su poema *Max Ernst* y en el caso de Ernst, se refiere a una de sus obras más conocidas, *La puberté proche* (1921)⁵³. En el poema, Éluard utiliza el 'jeu de quatre coins', un juego en el que pierdes la silla cuando la música se detiene, como metáfora para explorar sus encuentros sexuales de juventud. Krauss encuentra una referencia directa a su corpus teórico en torno a su manera de comprender la construcción del cuadro, partiendo del cuadrado y del fondo/no-fondo y la figura/no-figura⁵⁴. Y recupera

⁵¹ Eugenio Carmona: "Bores esencial.1926-1971" en *Bores esencial. 1926-1971* coordinado por Eugenio Carmona (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999), 31.

⁵² Mario Praz: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, 205.

⁵³ Rosalind. E. Krauss: *El inconsciente óptico* (Madrid: Editorial Tecnos, 1997), 20-46.

⁵⁴ En el capítulo *Uno* de *El inconsciente óptico* Krauss dice que le pareció interesante "concebir el modernismo como un es-

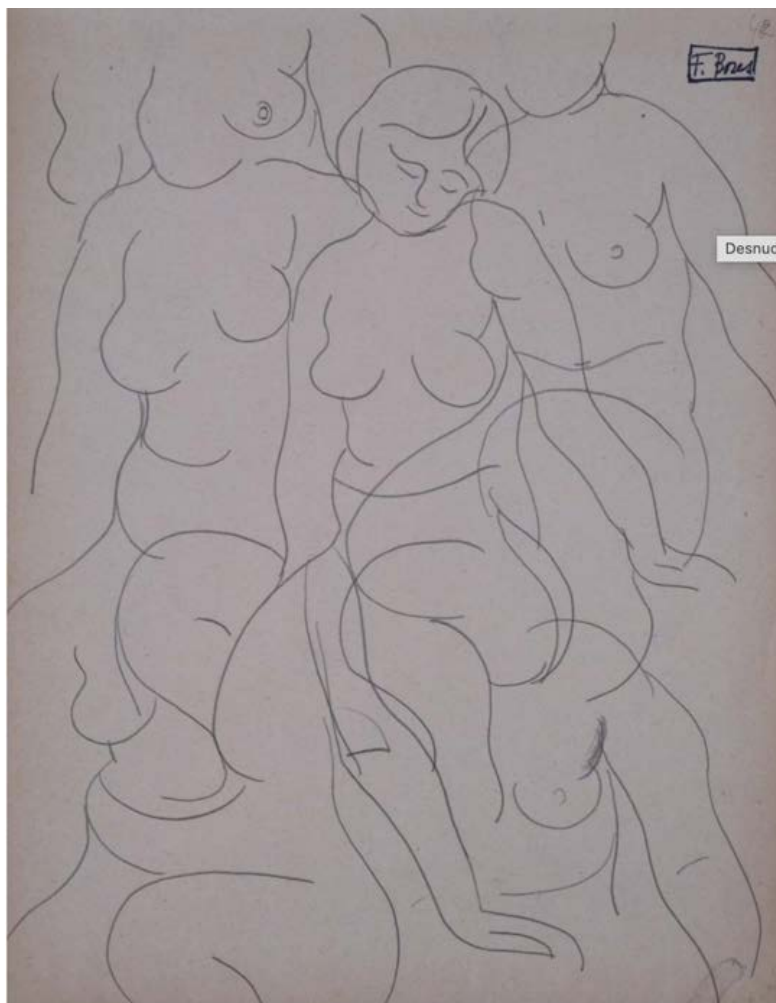


Figura 10, Francisco Bares, *Desnudos*, 1942, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Fotografía: ©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

las palabras del poeta cuando este afirma que el medio artístico de Ernst difiere del suyo. En lugar de trabajar con palabras escritas que pueden leerse, Ernst crea obras que se basan en una página o superficie que no está destinada a ser leída en términos literales, sino a ser vista como una obra de arte visual. Esta página se caracteriza por su forma, su uso del espacio y su condición como un cuadrilátero, lo que significa que Ernst utiliza la página en blanco como un lienzo en blanco para su expresión artística, en lugar de como un medio para la escritura o la lectura convencionales. Los elementos físicos de una obra de arte (la lisura de la lámina y la rectangularidad del marco) reflejan la naturaleza esencial de la visualidad. No son solo un fondo neutral, sino que tienen un impacto en la experiencia visual y pueden comunicar aspectos importantes de la obra.

Dichos elementos físicos son condicionantes en la obra de Bares. Es algo de lo que reflexiona en sus escritos hablando de «un nuevo concepto de la perspectiva, la que, partiendo de la superficie del cuadro, intenta dar una sensación de convexidad, al contrario de la perspectiva tradicional»⁵⁵. Dejando a un lado su

reflexión sobre la perspectiva que habían introducido los cubistas, su atención hacia la materialidad del cuadro se evidencia cuando hace referencia a la superficie del lienzo. La convergencia con las ideas de Krauss sobre «la simultaneidad y la reflexividad de la visualidad» encuentra su expresión en otro escrito de Bares titulado *Mis intenciones*. Dice acerca del sentimiento de espacio en un cuadro: «se da, sobre todo, por la reducción al mínimo factor tiempo, cuando se pueden ver simultáneamente, de golpe, los diferentes elementos de que se compone, obtener una síntesis visual»⁵⁶. Tanto Krauss como Bares llegan finalmente a la misma conclusión: una obra de arte tiene la capacidad de capturar múltiples aspectos de una escena o idea al mismo tiempo y, además, puede incitar al espectador a reflexionar sobre lo que está contemplando.

4. Conclusiones

Como se ha evidenciado a lo largo de estas páginas, el binomio que la historiografía ha establecido entre el arte y la literatura a lo largo de los siglos es un ejemplo de cómo ha fluctuado el pensamiento acerca de las confluencias interartísticas.

quema o un cuadro que como una historia". Con esta forma geométrica pretende representar "un universo, un sistema de pensamiento en su totalidad". Para leer más: Rosalind. E. Krauss: *El inconsciente óptico*: 26-42.

⁵⁵ Francisco Bares: *Francisco Bares. Exposición Antológica 1898-1972*, 15.

⁵⁶ Francisco Bares: *Francisco Bares. Exposición Antológica 1898-1972*, 16.

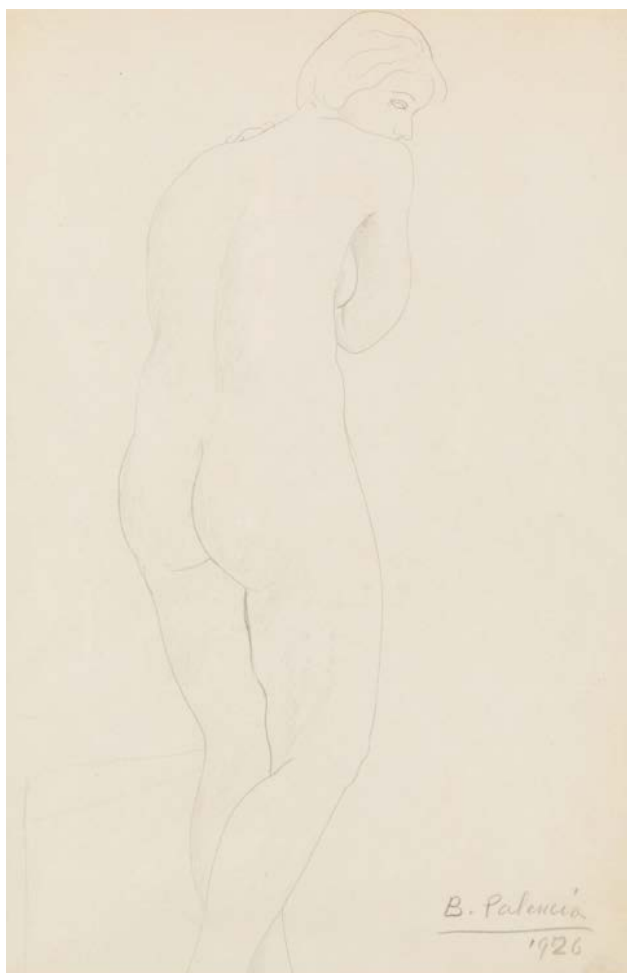


Figura 11, Benjamín Palencia, *Desnudo femenino*, 1926, Colección Particular (Fotografía: ©Ansorena).

Aunque el énfasis se haya puesto en los estudios y análisis más actuales, las alusiones a Simónides y Horacio son utilizados por parte de los teóricos contemporáneos como un punto de partida estético-teórico para sus investigaciones posteriores. Como en el caso de Charles S. Pierce, donde esa pintura que se expresa, que se comunica, evoca la totalidad de la realidad de la que emana y, de manera recíproca, se convierte en un ícono.

Utilizar las obras de Bores, Palencia o Ángeles Ortiz en conjunción con el marco teórico sobre los debates interartísticos tiene un doble propósito: en primer lugar, facilita una comprensión más profunda de los procesos creativos de estos artistas y cómo se insertan en el contexto específico de la vanguardia en París durante las décadas de 1920 y 1930. Por otro lado, otorga significado y voz a las diversas contribuciones epistemológicas que, aunque originadas desde enfoques teóricos divergentes, acaban complementándose y resultando efectivas en el relato integral que se pretende presentar aquí. Desde la perspectiva de la historia del arte, Brihuega establece como la literatura es el lienzo sobre el que los artistas construyen una parte significativa de sus obras, de la misma manera que los poetas buscaran inspiración en lo visual. El contexto madrileño propició la expansión de una red de conexiones que se erigió como un punto de encuentro para escritores, poetas y artistas que trabajaban conjuntamente. La proliferación de

revistas interartísticas, tanto en España como en el resto de Europa, junto con la creación de libros de artista y la edición de libros ilustrados, ejemplifican cómo las vanguardias reinterpretaron el contexto. Como señala Bou, la Generación del 27 marcó la asimilación de todas estas dinámicas, incorporando nuevos objetivos que trascendían los confines de su disciplina, dejando atrás la idea de un espacio estanco e impenetrable. Bores y los demás eran agentes principales de esta transformación, convirtiéndose en algún modo en los pintores de dicha generación, abrazando la diferencia.

La diferencia, un tema que ha sido mencionado en muchas de las reflexiones presentadas. Una de las conclusiones más evidentes es que se han de considerar estas dos disciplinas, la pintura y la poesía, como construcciones que están unidas por su divergencia. Entenderlas a través de un enfoque que asimile sus diversas potencialidades y analizarlas con las herramientas apropiadas, sin forzar la adaptación de sistemas. Del mismo modo que los modos de representación, tal y como afirma Steiner, difieren ya que ambas reproducen la naturaleza, pero no imitan lo mismo ni del mismo modo.

Este modo de representar, remite a otra de las conclusiones posibles a este análisis, acerca de la pintura pura y el diálogo entre arte y vida que plantea Monegal o Steiner. Ni para los críticos y defensores como Tériade, ni tampoco para los artistas creadores de esta «nueva pintura», la representación fiel de la realidad resultaba eficaz. La «pura visualidad» de la que habla Krauss es una extensión más de las palabras de Bores y de su forma de entender su propia plástica. La idea recurrente que el pintor remarca en todos sus escritos es que el fin último de su pintura es «la verdad». Para que una obra sea trascendente tiene que transmitir verdad. Encuentra la verdad y la refleja en su obra descomponiendo una porción de la realidad objetiva presente en la naturaleza. Practicando esa desidia hacia el objeto, tan propio del cubismo del que bebieron durante años esta generación de artistas.

Abogando, sin embargo, por la espontaneidad, por la plástica pura, como afirmaba Tériade, subordinando lo real a las necesidades específicas de la obra.

El diálogo, o no diálogo, entre el objeto y su significado, que es en realidad sobre lo que están discutiendo tanto los artistas como los teóricos, tiene su raíz en lo literario, en Mallarmé. La naturaleza como excusa compositiva, como elemento del que aprovechar todo lo posible y rehacerlo desde la mirada individual. Algo que Mallarmé ya había explorado con la idea del poema como objeto. Una experiencia estética completa, en la que la disposición de las palabras en la página, el ritmo y el sonido del lenguaje eran tan importantes como el significado literal de las palabras. Un ejemplo de esta autonomía poética se encuentra en la retícula pictórica, concepto explorado por Krauss y aplicado por artistas como Bores, Palencia, Duchamp y otros exponentes de la modernidad. La poesía y la pintura, aunque por caminos diversos y con razones distintas, convergen finalmente en un punto común: la autonomía como un acto de revelación y una forma de resistencia que representan el sentir de la contemporaneidad.

4. Referencias bibliográficas

- Bonet, Juan Manuel, Carmona, Eugenio y Tusell, Javier. *Francisco Bores: El ultraísmo y el ambiente literario madrileño, 1921-1925*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999.
- Bores, Francisco, Gállego, Julián, Tériade et al. *Francisco Bores 1898-1972. Exposición Antológica*. Madrid: Comisaría Nacional de Museos de Extensión Cultural, Patronato Nacional de Museos, 1976.
- Bou, Enric. *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Brihuega, Jaime y Harris, Derek. *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- Carmona, Eugenio. *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. Obra 1919-1936*. Valencia, Bancaja Obra Social, 1994.
- Carmona, Eugenio. *Pintura fruta: La figuración lírica española 1926-1932*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, Conserjería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1997.
- Eugenio Carmona. "Bores esencial.1926-1971" en *Bores esencial. 1926-1971* coordinado por Eugenio Carmona. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1995.
- Cohn, Robert G. "Mallarmé's Windows" en *Yale French Studies*, n.º. 54 (1977).
- De Osma, Guillermo (ed.). *Ismos: Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1993.
- Dechanet, Hélène. *Francisco Bores, catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003.
- Gilman, Ernest B. "Los estudios interartísticos y el "imperialismo" del lenguaje", en *Literatura y pintura* coordinador por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Krauss, Rosalind E. *El inconsciente óptico*, Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- Mallarmé, Stéphane. "Les Fenêtres" en Stéphane Mallarmé. *Poesía*, editado por Federico Gorbea. Barcelona: Plaza y Janes, 1982.
- Monegal, Antonio. "Diálogo y comparación entre las artes" en *Literatura y pintura*, coordinado por Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Austral, 2016.
- Paz, Octavio. *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Pérez Segura, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Pérez Segura, Javier. *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- Rühle, Volker. "Ver y hacer visible" en *Imagen y palabra* editado por Javier Arnaldo, Juan Manuel Bonet, Charo Crego, Serge Fauchereau, João Pinharanda, Volker Rühle y Vincenzo Vitiello, (Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2008), 62.
- Singler, Christoph. "Literatura y artes plásticas en las vanguardias hispánicas" en *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* editado por Javier Pérez Bazo. Toulouse: Éditions Thématiques du C.R.I.C, 1998.
- Steiner, Wendy. "La analogía entre la pintura y la literatura" en *Literatura y pintura*, coordinado por Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Tusell, Javier. "Benjamín Palencia y la circunstancia histórica de la vanguardia española (1916-1936)" en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo. 1919-1936*. Valencia: Bancaja, 1994.
- Warren, Austin y Wellek, René. *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 2009.