

Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes

Poetry-painting. Truth in relationships between arts

JESÚS DÍAZ BUCERO Y M^a DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ

Universidad de Granada
jdbucero@ugr.es / doloresanchezperez@hotmail.es

Recibido: 19-09-2013
Aceptado: 04-02-2014

Resumen

El estudio plantea la imposibilidad de investigar las relaciones entre pintura y poesía desde la verdad objetiva ya que el diálogo entre artes responde a una formulación metafórica. Se muestra la razón estética, expuesta por Chantal Maillard, como un sistema de conocimiento que permite acercarse a la comprensión, a través de la emoción, de la metáfora poesía-pintura. A partir de aquí se aborda la pertinencia de hablar de la verdad en las Ekphrasis y en los textos nacidos de obras visuales. En todo momento se plantea la experiencia estética como el motor que genera el movimiento entre pintura y poesía: la experiencia de la lectura y la experiencia como espectadores por parte de artistas y poetas. Se estudian las obras que resultan del diálogo entre artes como parte de esa experiencia en función de las tres categorías de la experiencia estética ofrecida por Jauss.

Palabras clave: Poesía-pintura, metáfora, razón poética, razón estética, ekphrasis, experiencia estética.

Abstract

This study proposes a metaphorical approach to the research of the relationship between painting and poetry, considering it impossible to search for an objective truth within this relationship. For this, it shows chantall Maillard's "aesthetic reason" as a knowledge system through emotion, through the metaphor between pain-

ting and poetry. Therefore it studies the truth in Ekphrasis and in images generated from texts. It also proposes the aesthetic experience (the artist's reading or viewing experience) being the origin of the flow between paint and poetry. Finally, it studies the artworks born from the dialogue between paint and poetry related to Jauss' three categories of aesthetic experience.

Keywords: Poetry-Painting, metaphor, poetic reason, aesthetic reason, Ekphrasis, aesthetic experience.

Como obertura

Nuestra investigación se centra en las relaciones entre poesía y pintura desde su diferencia, desde el punto extremo de la relación, desde la pintura y desde la poesía como medios expresivos dispares. El estudio encaja en la tradición de los estudios interartísticos y de todos los escritos nacidos a raíz del "ut pictura poesis". Sin embargo nos desmarcamos de los mismos pues nos acercamos al diálogo entre artes desde la experimentación estética para desarrollar nuestro trabajo desde ella. Nos desmarcamos porque estudiamos la comunicación entre poesía y pintura desde la creación, lo abordamos desde la propia pintura y desde su práctica e introducimos en la investigación la experiencia estética como elemento metodológico.

Somos conscientes que la objeción desde muchos sectores, incluso desde Bellas Artes, a nuestro trabajo nace desde su planteamiento: ¿puede la investigación científica unirse a la creación? Estamos convencidos de que sí y que ambos medios de conocimiento se complementan y se alimentan mutuamente. Además creemos firmemente que solamente desde las propias normas del arte nos es posible acercarnos a él. Nuestra investigación ha tenido una metodología acorde con el planteamiento del trabajo, nos hemos insertado en el movimiento de las relaciones entre artes como creadores, combinando las revisiones bibliográficas con la experimentación en el taller, con la pintura. El trabajo ha partido de la pasión y la emoción ante el arte, en el convencimiento de que la experiencia sensible genera conocimiento.

Desde este modo combinado lanzamos nuestra propuesta investigativa dentro de las relaciones entre artes. El resultado está realizado desde el propio hecho artístico y eso dota a la investigación de originalidad a la vez que aporta una nueva mirada. Hemos escrito este artículo desde el placer del arte, desde la experiencia del arte y desde la pintura. Habrá quien le negará el valor por estas razones, nosotros se lo otorgamos precisamente por ellas.

1. Poesía como pintura, pintura como poesía

*Una razón estética es, en efecto, ante todo, razón poética:
hacedora, creadora de realidad¹*

1.1. Relaciones entre pintura y poesía: una metáfora

Comparaciones teóricas del tipo la pintura es poesía, el famoso *Ut pictura poesis* de Horacio o la frase de Simónides de Ceos, *la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla*, son metáforas poéticas y en ellas no podemos buscar una verdad unidireccional que marque un resultado fijo. La cualidad metafórica de las relaciones entre artes ha supuesto el motivo más fuerte, después de Lessing y su Laocoonte, para negar su viabilidad. Se han generado multitud de debates enfrentados, desde los que consideran las artes como hermanas y paralelas hasta los que niegan la posibilidad de cualquier diálogo. Quizás tenga razón Wendy Steiner en *La analogía entre la pintura y la literatura*² cuando dice que no puede haber consenso en el tema del paralelismo de las artes y que solamente puede haber “un aumento sobre nuestras conciencias sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas”³. Dado que los artistas realizan obras en las que fusionan los medios, dialogan con ellos, reciben influencias y utilizan lenguajes ajenos a los suyos para hacer crecer su propia expresión, creemos que hemos de dejar de plantear la viabilidad de los mismos y centrarnos en esas obras. Partir de ellas y desde ellas buscar un modo de aproximación al estudio de las relaciones entre artes.

La negación de la posibilidad de la metáfora dentro del conocimiento objetivo se produce porque las comparaciones formales o sensitivas no son objetivas y cualquier acercamiento se da por ficticio, se desacredita incluso su formulación. La metáfora se presenta como un elemento poético y carente de utilidad en cualquier investigación. La metáfora no abarca la ‘verdad’ puesto que se basa solo en alguna semejanza. Así el estudio de las relaciones entre artes, entendido en su acepción metafórica, acaba por convertirse en un problema cuya raíz se encuentra en el tipo de conocimiento aplicado para su formulación y comprensión. El problema es que desde las investigaciones científicas a veces olvidamos que la metáfora permite “hacer asequible lo que se vislumbra en el confín de la realidad”⁴.

¹ Maillard, Ch., *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998, p. 19

² Steiner, W., «La analogía entre la pintura y la literatura», en Monegal, A., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

³ *Ibidem*, p. 28.

⁴ Ortega y Gasset, J., *Las dos grandes metáforas*, citado en Carreter, L., «Ortega y la metáfora», en *Cuenta y Razón*, n° 11 (mayo-junio 1983).



Figura 1. Robert Motherwell. *A las cinco de la tarde*. Caseína sobre cartón. 38'1 x 50,8 cm. 1949.

Invaldar la metáfora y su poesía en la investigación equivale a eliminar la emoción como parte del conocimiento, lo cual es inadmisibile para la evolución del pensamiento, de las artes y del hombre en su ser. Inadmisibile sobre todo en cuanto que la “verdad” cualquier “verdad” necesita del “sentir” para ser comprendida.

“En mi sentir”, solía decirse en español, equivale a “mi entender”. Más no resulta del todo equivalente, puesto que se decían las dos cosas en una misma frase. Y es que el sentir entiende y el entender siente. Sólo que en el sentir predomina la pasividad y en el entender el acto de la inteligencia. Por tanto el sentir originario pide ser entendido, en algún otro lugar escribí “descifrado”. Y el entender de verdad –el entender una verdad– supone el sentir originario, y en alguno específico como sostén y fundamento. Ninguna verdad se entiende de verdad si no está sostenida por el sentir originario.⁵

En cierta medida ¿no podemos entender una metáfora como una verdad sentida? Y cuando hablamos de la verdad en arte, cuando mencionamos la sinceridad de una pintura ¿No nos referimos a una verdad en su “sentir originario” y por eso la “desciframos”?

Las relaciones entre artes son una exposición metafórica en la que hay que dejar sentir, hay que dejar que la emoción viaje por nosotros hasta que se convierte en conocimiento. Nos remitimos a las palabras de Goodman en *Los lenguajes del arte*⁶

⁵ Zambrano, M., «La Mirada originaria en la obra de J.A. Valente», en *Quimera*, nº 4 (1984), p. 40. citada en Ortega Muñoz, J. F., «La unidad de filosofía y poesía en María Zambrano», en Zambrano, M., *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, p.14.

⁶ Goodman, N., *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seis Barral, 1976, p. 259.

donde plantea cómo lo cognitivo contiene también lo emotivo y nos muestra cómo en arte aquello que sentimos en *huesos, nervios y músculos*⁷ es comprendido por la mente.

No basta con establecer paralelos desde la objetividad para hallar una ‘verdad’ universal, sobre todo porque, como dice Löwenberg y muestra José Luis Martínez Dueñas, la noción de verdadero y falso debe dejarse de lado al detectarse una metáfora ya que “el valor de verdad deja de ser pertinente”⁸.

Ante esto ¿No será necesario un cambio en la metodología del estudio en vez de negar la posibilidad del mismo? Creemos que es necesario utilizar esa metáfora, utilizar esa forma de comprender la realidad a través de lo sensitivo dentro de la metodología científica, combinarla para acceder a obras que nacen desde la emoción. Nos hacemos eco de las palabras de Gadamer al considerar que el conocimiento científico no tiene respuestas a ciertos interrogantes que se escapan a su ámbito y que la solución no estriba en desacreditar la pregunta y así el estudio de los mismos⁹.

Ante la imposibilidad de una respuesta cerrada, y siendo conscientes de que la magia de las relaciones entre artes estriba precisamente en esa imposibilidad, desarrollamos nuestra investigación a través de la razón estética en el sentido que Chantal Maillard lo usa en *La razón estética*¹⁰ y que es heredera de la razón poética de María Zambrano.

María Zambrano nos ofreció un medio de conocimiento, uniendo filosofía y poesía, y en la que las pasiones humanas construyen pensamiento. “Las entrañas” entendidas como “la experiencia originaria de la realidad en el orden de los sentimientos, y donde anidan los deseos, los anhelos íntimos, los sueños, el ímpetu y la pasión de vivir”¹¹ tal como nos dice Pedro Cerezo Galán. Una razón cuyo vehículo para el conocimiento es la metáfora. No deja de resultar curioso que uno de los motivos para desestimar las relaciones entre artes, su origen metafórico, quede, a la luz de la razón poética, como el medio para acceder a su comprensión.

La razón estética parte del abismo de posibilidades¹², de la certeza de no poder abarcar todo el saber y nos permite plasmar una experiencia propia y emocional. Es razón hacedora, flexible. Conocimiento metafórico de la realidad que impulsa la creación y que permite plasmar experiencias surgidas de la intuición. Experiencias

⁷ Goodman 1976, op. cit. (nota 6), p. 259

⁸ Löwenberg, R., *Identifying metaphor, foundations of language*, nº 12, (1974-75), pp. 315-338. Citado en Martínez Dueñas, J. L., *La Metáfora*, Barcelona, Octaedro, 1993, p. 54

⁹ Gadamer, H. G., *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 2000, p. 52.

¹⁰ Maillard 1998, op. cit. (nota 1).

¹¹ Cerezo Galán, P., «La otra mirada (A modo de introducción a la razón poética)», en *Cuadernos de crítica de la cultura. Nº 59 María Zambrano: La razón sumergida*, Editorial Archipiélago, 2003, pp. 27.

¹² Ver Maillard 1998, op. cit. (nota 1), p. 32.

capaces de hacernos llegar a aquello que no vemos, capaces de forjar pensamiento no referencial.

Esta íntima falta de conexión con los universos referenciales del habla provoca el discurso estéril, típico de la época actual, la palabra-cóc-tel: agitación de significados cuyo referentes inmediatos son discursos ajenos que a su vez se han estructurado a través de otros discursos, y así sucesivamente; la experiencia original del primer discurso referencial se pierde en el tiempo. Hablar de la propia experiencia se ha vuelto algo extraño.¹³

Ambos tipos de conocimiento, el científico y el poético, parten de la misma metáfora. Uno exalta su poesía y el otro su verdad. Son complementarios y se necesitan para evolucionar tal como lo mostró Ortega y Gasset y lo recoge Maillard en *La Creación por la metáfora*¹⁴ exponiendo cómo la ciencia toma de la metáfora lo que la poesía rechaza y viceversa.

Hemos planteado el origen metafórico de las relaciones entre artes y la imposibilidad por tanto de acercarnos a ellas bajo la mirada de una verdad objetiva. Nuestro siguiente paso es plantear cuales son los elementos que favorecen esa metáfora y como se produce. Etimológicamente metáfora (meta-forein) significa ‘transporte’, ‘traslación’, ‘transferencia’.¹⁵ La metáfora va mucho más allá de una comparación: establece una tensión entre elementos dispares, los enfrenta y establece una correspondencia entre ambos. Tal como nos lo explica Chantal Maillard es igualar lo desemejante para formar lo que Ortega designó como un “nuevo objeto”. Es un juego entre el ser como y el no ser en el que se elude el “como”¹⁶.

Para Ortega la metáfora es a la par “un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado”.¹⁷ La metáfora se convierte así en un acto, la metáfora se efectúa¹⁸. El proceso y la actividad mental se convierten en base de la metáfora y se les otorga la misma importancia que al resultado, que se transforma en un objeto de significación en sí mismo. Es una forma de construir, de hacer. Con la metáfora cobra valor el movimiento que lleva hasta ella, cobra valor el cómo sucede y cobra valor el resultado desde sí mismo.

¹³ Maillard 1998, *op. cit.* (nota 1), p. 31.

¹⁴ Ortega y Gasset, J., «Ensayos de estética a manera de prólogo», en *Obras completas*, Revista de Occidente, 1964, Vol. VI. Citado en Maillard, Ch., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.

¹⁵ Ver Maillard, C., «Metáfora» en Ortiz, O y Lanceros, P., *Diccionario de hermenéutica (una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas)*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.

¹⁶ Maillard 1992, *op. cit.* (nota 14).

¹⁷ Ortega y Gasset 1964, *op. cit.* (nota 14), p. 107.

¹⁸ Maillard 1992, *op. cit.* (nota 14).

(...) el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el suceso.¹⁹

Quizás, ante estas palabras de Chantal Maillard estemos en disposición de comprender como se presenta la metáfora poesía-pintura: como un “suceso”. Un suceso que dota de valor a cada obra surgida de ellas y que constituye el motor de la expresión artística. El arte sucede para el artista y para el espectador, y sucede mucho más allá de cualquier tipo de regla, de cualquier restricción. Es un suceso tal y como María Zambrano entendió la pintura: “la pintura es suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean representativas o no, figurativas o no. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira (...) Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda”²⁰.

Nos enfrentamos así, en las relaciones entre poesía y pintura, a una forma de construir y de hacer objetos con valor en sí mismos que deben estudiarse desde su ser.

Traslademos todo esto al pensamiento estético de Gadamer. Gadamer situó el origen antropológico del arte en el juego. El arte como juego que implica movimiento, vaivén, que no tiene una meta o fin salvo el que la razón humana le otorga al propio movimiento del juego²¹. Juego que es “autorepresentación del movimiento del juego”²².

Suceso, movimiento que se autorepresenta a sí mismo, sin metas o fines salvo los que se imponen dentro del mismo movimiento ¿No podemos usar estas palabras para definir las relaciones entre pintura y poesía? El diálogo entre poesía y pintura se entiende desde su comprensión como una autorepresentación de su propio movimiento y sus reglas se encuentran dentro de él, no debemos buscarlas en el exterior. No podemos intentar buscar una verdad externa, su verdad reside en el interior de cada obra, en lo que ellas son. Hay que participar del juego del arte, ser parte de él y dejarnos arrastrar por su movimiento para encontrarnos en su verdad. Gadamer nos hace ver cómo el juego del arte posee sus propias reglas y posee la validación de sus conceptos en su interior, no caben validaciones externas²³.

Cuando un artista utiliza un poema para la creación de su pintura establece un paralelo, una tensión, una relación por el mero hecho de hacerlo. No hay ‘verdad’ literal en la creación de la metáfora pero ese sentido de verdad no es importante para la formulación y el entendimiento de la misma. Pintura y poesía no son lo mismo,

¹⁹ Maillard, 1992 (nota 14). p. 21.

²⁰ Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 93-94.

²¹ Ver Gadamer, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 67.

²² *Ibidem*, p. 68.

²³ Ver González Valerio, M. A., *El arte Develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2005, p. 59.

es obvio, pero no es lo importante. Lo importante es el suceso, lo importante es cómo se relacionan. Lo importante es el movimiento en su autorrepresentarse, lo importante es que se juega y el resultado de ese juego.

Ya hemos visto como para Ortega toda metáfora posee una porción verídica en su formulación, la metáfora científica parte del concepto global de metáfora y se queda con esa porción de verdad, iría de más a menos, mientras que la poética se efectúa a la inversa y encuentra en la exageración su desarrollo²⁴. En la metáfora que nos ocupa entre pintura y poesía la porción de verdad objetiva queda invalidada, nos hallamos ante la exageración de la verdad en la que se desarrollan nuevos mundos y posibilidades. Estamos ante una metáfora poética que favorece la creación.

Cuando se detecta una metáfora la verdad deja de ser pertinente, la razón lógica debe dejar paso a la razón poética en su capacidad de actuación. La metáfora como método de la razón poética trata de hacer aparecer una significación que está oculta y para la que no existe caracterización directa. Si esa “verdad” existiese la metáfora carecería de sentido y ya no sería válida, lo único con valor sería la verdad objetiva, falta de poesía.

En el caso de las tensiones metafóricas entre pintura y poesía si de “verdad” se relacionan, si realmente la experiencia artística producida por la lectura del poema genera e influye en la obra de un pintor y estas influencias pueden verse en la obra de una manera inequívoca, carece de importancia. Lo que importa es la validez de la metáfora, si es efectiva y en su percepción se produce una experiencia estética. Lo que debemos plantearnos es cuándo es efectiva la metáfora. Volvamos a las palabras de Chantal Maillard:

(...) En la creación artística, la eficacia se cumple siempre que la apertura, prelógica en la mayoría de los casos, procura un ensanchamiento de la visión. El placer estético acompaña a la actividad metafórica siempre que ésta da lugar a metáforas ‘bien conseguidas’, es decir, siempre que se cumpla la eficacia. La metáfora ‘bien conseguida’ implica en el proceso diversas facultades: el instinto lúdico, la imaginación representativa y creadora, el impulso de vida que se traduce en el requerimiento de lo nuevo, y la libertad, entre otras. En realidad o la metáfora está bien conseguida o no es metáfora.²⁵

Relacionar pintura y poesía es una metáfora. Es una metáfora que enriquece las lecturas, que amplía la visión y funciona para facilitar la creación. Una metáfora que porta en su expresión un componente lúdico y placer. Metáfora que se vislumbra con la mirada estética, siendo uno de los atributos de la misma el goce.²⁶

²⁴ Maillard 1992, *op. cit.* (nota 14).

²⁵ Maillard, Ch., *Metáfora*, en Ortiz, O. y Lanceros 1997, *op. cit.* (nota 15), p. 524.

²⁶ Ver Maillard, Ch., *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pretextos, 2009.

Es una metáfora efectiva, de lo contrario, como dice Chantal Maillard, nadie diría que se trata de una, pues no se habría detectado y este artículo no existiría. Coincidimos por tanto con Fowler²⁷ cuando afirma la cualidad metafórica de las relaciones entre artes y añade que la misma no las invalida mientras la metáfora tenga sentido.

2. La verdad en las Ekphrasis

Una metáfora con sentido posibilita el nacimiento de una ekphrasis.

Ekphrasis entendida como una obra literaria nacida a partir de una obra plástica. El punto de partida de la ekphrasis es una experiencia estética del poeta actuando como espectador. Es la emoción, el pensamiento, el suceso que despierta una obra de arte en el poeta lo que mueve a llevarla a su lenguaje, a comprenderla a través de su propio medio expresivo. Primero que poeta, en estos casos, es espectador y como tal debe detener la mirada en la obra plástica, sentirla y vivirla, hacerse uno con ella y conseguir así acceder, como diría María Zambrano a la “revelación,” a “ese lugar privilegiado”.

esa revelación, ese lugar privilegiado que se da en la pintura, no solo depende de los pintores, sino también de la predisposición de quien mira y aporta la revelación sola a determinadas miradas.²⁸

La Primera ekphrasis conocida es la descripción de Homero del escudo de Aquiles en la Iliada, en el canto XVIII. Homero consigue unir la creación del escudo a un acto sagrado, a la mitología o a las estrellas. En la descripción del escudo, Homero se detiene en cada uno de los elementos representados pero también en el propio acto creador, en la visión del dios comenzando su obra. Nos muestra al proceso como parte de la experiencia del escudo. Un escudo con origen divino, sobrehumano, creado para servir a un hombre y convertido en el deleite de millones de lectores a los largo de más de 2000 años. Homero nos describe una poesía contenida en ese escudo y llega a ella a través de la poesía de la literatura.

Un dios forjando un escudo, un escudo lleno de vida y movimiento ¿Importa que el escudo sea imaginario? ¿Importa si ese escudo llegó a existir? ¿Importa la verdad de las palabras de Homero? esta claro que no. Lo imaginario, lo soñado encuentra su manifestación en las artes y es en ellas donde se convierte en real.

²⁷ Fowler. A., «Periodization and interart analogues», en *New literary history*, nº 3. Citado en Steiner 2000, *op. cit.* (nota 2), p. 30

²⁸ Zambrano 1989, *op. cit.* (nota 20) p. 11.

Un escudo imaginado, esto es la verdad objetiva de la descripción de Homero. W. J. T. Mitchell en *Teoría de la imagen*²⁹ recoge la distinción realizada por John Hollander en *The poetics of ekphrasis*³⁰ entre ekphrasis nocional, donde el objeto plástico de la que surge es imaginario o se ha perdido con el tiempo, y la ekphrasis normal cuyo referente es real. Mitchell rechaza esta distinción al considerar que toda ekphrasis posee un referente que solo encuentra el lector, en su realidad, en la lectura del texto, nos dice que “en cierto sentido toda ékphrasis es nocional y que trata de crear una imagen específica que solo puede encontrarse en el texto como un «extranjero residente» y que no puede encontrarse en ningún otro sitio”³¹. Aunque entendemos que el origen de la ekphrasis es diverso en cada caso, que la experiencia creativa difiere en cada uno de estos tipos de ekphrasis, nos encontramos más cercanos a la opinión de Mitchell, pues la percepción del lector al afrontar los dos tipos de ekphrasis es la misma: lo percibe como un objeto surgido de la experiencia del poeta y a través de ella transmite, desde su propia verdad que *no puede encontrarse en otro sitio*, sea este objeto real o imaginario.

A LA PINTURA

A ti, lino en el campo. A ti, extendida
superficie, a los ojos, en espera.

A ti, imaginación, helor u hoguera,
diseño fiel o llama desceñida.

A ti, línea impensada o concebida.

A ti, pincel hético, roca o cera,
obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.

A ti, forma, color, sonoro empeño
por que la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre así, oscurz.

A ti, fugida realidad del sueño.

A ti, materia plástica palpable.

A ti, mano, pintor de la Pintura.

Figura 2. Rafael Alberti. *A la pintura*

²⁹ Mitchell, W.T.J., *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 1999, p. 142.

³⁰ Hollander, J., «The poetics of ekphrasis», en *Word and image* n°4 (1989). p. 209-219, citado en Mitchell, *ibidem*, p. 142.

³¹ *Ibidem*, p. 142.

La ekphrasis debe estudiarse desde su interior. Buscar su significado en las relaciones internas. La verdadera importancia de la ekphrasis esta dentro de ella misma, no en su origen. La significación del poema está en lo que *se dicen las palabras entre ellas*, en cómo se relacionan, en cómo se componen. El poeta nos presenta su obra y es a través de ella y de sus relaciones internas como llega a la anterior. Es en su forma de establecer la metáfora, de efectuarla y de crear el suceso donde se alcanza la poesía.

La cualidad de mostrarse en su propio ser y crecer dentro de él que posee la ekphrasis vuelve a llevarnos a Gadamer y su comprensión del arte como símbolo. Según Gadamer la identidad de la obra de arte, y la que la une al concepto de símbolo, reside precisamente en que en ella se encuentra lo que la obra de arte tenga que decir, sin referencias externas, es irremplazable. “En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir”³². Su sentido se haya en su interior y espera unirse al espectador para expandirse.

La verdad de las ekphrasis está en sus palabras. No deja de ser una paradoja pues con palabras no se puede explicar un cuadro. Y sin embargo las ekphrasis nos cautivan y nos atrapan al igual que el original, no en el mismo sentido, no en la misma dirección, pero sí con la misma emoción. Es ahí donde radica el suceso de la ekphrasis, el escritor no trata de traducir a palabras una obra visual, nos comunica su propio sentimiento ante la misma. Convierte su experiencia estética en creativa y lanza una nueva forma de ver. Al hacerlo pone en marcha todo el juego metafórico de las relaciones entre artes y nos muestra cómo le ha cautivado una obra plástica, en que dirección lo ha atrapado. La ekphrasis en ningún momento está *diciendo algo para que se piense en otra cosa*, la ekphrasis nos habla de ella misma.

El poeta pasa de la actitud contemplativa a la acción, a la actuación y nos “desvela su misterio del arte” o al menos en la dirección que él lo ha sentido. Una Ekphrasis se convierte en la forma del poeta de aceptar el *desafío*, que según Gadamer, la obra de arte lanza para que actúe, es la forma que posee el escritor de formar parte del juego y convertirse en él. Es su forma de establecer una tensión metafórica y lanzar un nuevo objeto. Con las ekphrasis se produce un *crecimiento del ser* como lo nombraría Gadamer. Podemos decir que en la ekphrasis “y a través de ella el ser aparece, se manifiesta de otro modo”³³ apropiándonos así de las palabras de María Antonia González Valerio para explicar el ser en la obra de arte dentro la hermenéutica de Gadamer.

³² Gadamer 1991, *op. cit.* (nota 21), p. 96

³³ González Valerio 2000, *op. cit.* (nota 25), p. 73.

Cuando una ekphrasis posee verdad en sí misma, cuando en las palabras del poeta encontramos las normas para su lectura, es cuando podemos hablar de obra de arte y, quizás, sea esta la única condición para poder hablar también de ekphrasis: que sea comprendida como conformación en el sentido que Gadamer le otorgó al término. Conformación significa que

el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático, se convierte en una conformación, del mismo modo que hablamos de una formación montañosa. (...) La conformación “está”, y existe así “ahí”, “erguida” de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su “calidad”.³⁴

La ekphrasis como conformación, al igual que la obra de arte como conformación, permanece. Permanece para ser nuevamente leída y generar nueva experiencia en un nuevo lector. Permanece con su propia verdad.

Cualquier expresión es posibilidad, libertad y la ekphrasis se desarrolla como tal, dando lugar a multitud de formas. Son un clasificable desconocido, no encajan en ningún archivador de la lógica, solo podemos acercarnos a ellas desde el placer de la mirada estética. Desde ella nos aventuramos a decir que si la palabra no se convierte en obra de arte no habrá ekphrasis. Si no hay poesía no hay ekphrasis. Esto indudablemente convertirá en ekphrasis a numerosos escritos sobre arte, desde poemas a escritos críticos pasando por ensayos o textos filosóficos, escritos que en su surgimiento desde el arte lo acaban configurando y formando parte de él, parte del juego en sus diferentes roles. Siendo en sí mismos arte.

Creemos que la verdad de la equivalencia entre el texto y la obra que le dio origen es indiferente y que lo que permanece es la verdad que la ekphrasis desvela.

3. La verdad en las obras plásticas nacidas de textos literarios

Detengámonos ahora en el caso contrario: en la pintura nacida de textos literarios. Obras que nacen de la misma emoción que los textos ekphrásticos, de la misma metáfora, pero esta vez resultante de la actuación de un artista plástico ante un texto.

Son un suceso en el que un lector lleva su experiencia ante la lectura hacia la pintura, que utiliza emociones despertadas en las palabras para el nacimiento de imágenes. Imágenes que hablan desde sí mismas.

³⁴ Gadamer 1991, *op. cit.* (nota 21), pp. 87-88.



Figura 3. Anselm Kiefer. *Flor de Ceniza*. Libro de tapa dura con hojas, tierra, y girasoles cubiertos de plomo. 910 x 250 cm. 2006

Román de la Calle en su artículo *Lo Sagrado. Retórica de lo inefable*³⁵ pone de manifiesto cómo el arte visual sagrado de Occidente tiene su origen en los textos bíblicos, cómo el lenguaje de lo sagrado es la escritura, la palabra, y como de ella se pasa a la imagen. De la palabra a la imagen tratando de “hacer visible el texto”.³⁶ Hacer visible un texto está vinculado, según Román de la Calle, a la hipotiposis que es un recurso retórico capaz, a través de la descripción, de hacernos imaginar la imagen en sus más mínimos detalles, crear una imagen mental perfecta a través de las palabras. La hipotiposis es un medio que une texto e imagen “convirtiéndose en puente retórico que conecta dos orillas”³⁷.

Si traspasamos lo expuesto por Román de la Calle del campo de lo sagrado a los textos poéticos podríamos establecer una equivalencia. La hipotiposis como recurso literario acude a la descripción para estimular la imaginación, la poesía acude a la emoción, a la pasión, a los que no alcanzamos a descifrar con las palabras y que la poesía expresa con palabras. Román de la Calle nos ofrece un esquema de las correspondencias entre texto e imagen donde todo el proceso es comprendido como una cadena, en la que comenzando por el texto original llegamos a la crítica artística pasando por la ekphrasis.

El esquema que propone Román de la Calle es el siguiente:

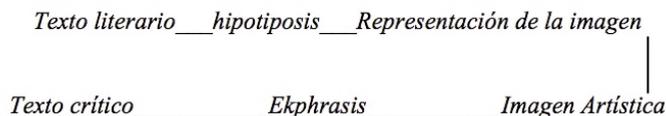
³⁵ De La Calle, R., *Lo sagrado. Retórica de lo inefable*, en De La Calle, R., *Senderos entre el arte y lo sagrado*, Valencia, Col·lecció Debats, 2003.

³⁶ *Ibidem*, p. 58.

³⁷ *Ibidem*, p. 62.

De la Hipotiposis a la Ekphrasis:

Del texto a la imagen: proceso de conformación de la imagen pictórica



*Figura 4. De la imagen al texto: Proceso crítico Hermenéutico.*³⁸

A través de este esquema de Román de la Calle y de nuestra propia experimentación como pintores, hemos llegado a comprender las relaciones entre artes como un círculo que se cierra sobre sí mismo en un movimiento constante. Sin principio o final. Nuestra propuesta incluye una leve variación, en la que incluimos, en el centro, todos los medios expresivos nacidos en el siglo XX como resultado de la fusión de pintura y literatura y que forman parte inequívoca de las relaciones entre pintura y poesía.

De la Hipotiposis a la Ekphrasis:

Del texto a la imagen: proceso de conformación de la imagen pictórica

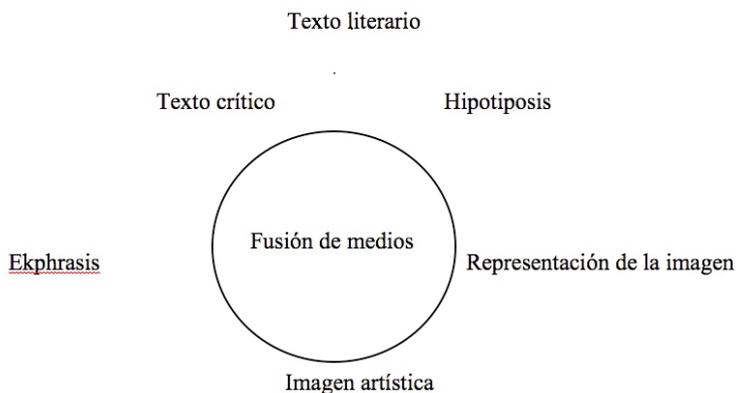


Figura 5. De la imagen al texto: Proceso crítico Hermenéutico

El pintor que decide dar imagen a un texto se convierte en espectador, en observador o en este caso en lector, antes de la creación. Es partícipe de la creación en

³⁸ *Ibidem*, p. 63.

cuanto a lector por que, al final, toda experiencia estética es experiencia creadora. Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*³⁹ sitúa la experiencia creativa como parte de la experiencia estética, dentro de una misma emoción, como una de sus categorías básicas⁴⁰:

La conducta estéticamente placentera (que es al mismo tiempo, liberación de y para algo) se logra de tres maneras: 1) por la consciencia productiva, que crea un mundo como su propia obra (poiesis) 2) por la consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (aisthesis) y 3) finalmente –y con esto la experiencia subjetiva se abre a la intersubjetiva–, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas que, sin embargo, siguen siendo determinantes.⁴¹

Estas tres categorías de la experiencia estética no son simultáneas, son tres estados que conforman la experiencia ante una obra de arte en todo su proceso comunicativo. Jauss deja ver cómo el poeta puede convertirse en lector de su propia obra, pasando de la poiesis a la catarsis y como la actividad aisthética, que progresivamente se va transformando en la catarsis (tercera de las categorías de la experiencia estética), puede convertirse en poiesis. Esto ocurre cuando el espectador, de contemplativo pasa a “co-creador”⁴² de la obra de arte perfeccionando “la concretización de su figura y su significación”⁴³. Jauss convierte así en un mismo suceso la experiencia creativa del artista y la experiencia estética del espectador, convierte la percepción y creación de una obra de arte en parte de un mismo movimiento.

Esta explicación de Jauss sobre los estados de la experiencia estética nos sirve para entender las correspondencias pintura-poesía desde la diferenciación de medios alejadas de la mirada de la verdad lógica. Bajo las palabras de Jauss podemos comprender una pintura cuyo origen se encuentra en un poema como el resultado de una misma experiencia estética, que se desarrolla en diferentes categorías. Un pintor que se convierte en lector a través de la aisthesis accede a la catarsis y de ella a la poesis. La equivalencia entre experiencia estética y creativa se desborda ya que la primera contiene a la segunda, forman parte de un mismo suceso. ¿No podemos llegar a entender entonces la experiencia estética como lo que activa el movimiento del arte? Bajo este proceso las obras plásticas que nacen a raíz de una obra literaria son independientes y no es necesario conocer la obra anterior para leerla satisfactoriamente, ni buscar lazos de verdad entre las dos. ¿Qué está realmente percibiendo el espectador? ¿Cuál es el significado de una obra visual que nace de un

³⁹ Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 76-77.

⁴² *Ibidem*, p. 77.

⁴³ *Ibidem*, p. 77.

texto? ¿A qué atiende el espectador en estos casos? Para contestar estas preguntas nos remitimos a las palabras de John Hospers cuando sitúa el significado de la obra de arte en los efectos que esta produce: “Una obra de arte significa para nosotros todos aquellos efectos (no necesariamente emociones) que nos provoque; En consecuencia una obra que no provoque efectos en nosotros no significará nada para nosotros, y cualesquiera efectos que otra nos provoque constituirán, para nosotros, su significado”⁴⁴.

Las obras pictóricas surgidas de poemas nos muestran aquellos efectos que producen en nosotros. Pero Hospers continúa su discurso y nos explica cómo esos efectos son variantes y circunstanciales, pudiendo modificarse gradualmente, cambiando por tanto el significado de la obra de arte. “La obra de arte es uno de los términos de la relación, las reacciones evocadas el otro; y la variación gradual de este último término al escuchar o ver la obra motivará a sí mismo una variación gradual en su significado respecto a nosotros”⁴⁵.

La obra de arte provoca efectos en nosotros, efectos únicos y personales que además son variables con el paso del tiempo, con nuestro acercamiento a ellas o el cambio de nuestras circunstancias personales. De ahí que las imágenes surgidas de un texto dependan de esos efectos en el pintor, sean siempre personales y que no puedan plantearse traducciones literales. Son imágenes motivadas por la lectura, pero también por el momento. Al variar los efectos que produce la lectura de una obra en nosotros pueden variar también la evocación del mismo pintor. Estas obras son el resultado de una lectura, pero también de las circunstancias que rodean al artista durante la misma. La verdad de estas obras debe buscarse en sí mismas, en sus efectos como nuevo objeto de significación.

Una obra visual surgida de un poema se presenta ante nosotros como una conformación, como ya hemos visto que presenta Gadamer la obra de arte, como un ser en sí misma.

Es aquí donde se sitúa la ruptura de Maillard en su planteamiento de la razón estética con la razón poética zambraniana. La razón estética crea mundos, no los interpreta. Es por esto que aplicar la razón estética nos acerca mucho más a la comprensión de nuestro tema de estudio. Las obras de arte que surgen de otras son nuevos mundos, nuevas ideas que se irán modificando en cada observación, de un modo flexible. Son autónomas e independientes, porque su hacer es crear una nueva posibilidad en sí misma no repetirla en otro idioma.

El arte de este hacer comprensivo, al que por ello llamamos razón “estética”, consiste en lograr que nada coagule en conceptos, que siga siendo líquida la palabra, que no pierda su ritmo ni su resonancia: el don de la sugerencia. Ideas, si, pero nunca fijas; ideas

⁴⁴ Hospers, *Significado y verdad en arte*, Valencia, Fernando Torres editor, 1980, pp. 104-105.

⁴⁵ *Ibidem*.

que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse.⁴⁶

Ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando ¿No es esto la relación entre pintura y poesía? ¿No son los cuadros surgidos de la lectura una *participación en el suceso con voluntad de integración*?

Los artistas que utilizan un texto como motor generador de su creación recurren al impulso de la emoción desveladora y generadora de conocimiento de una obra de arte. El impulso de una pasión ante la lectura en la que acaban por encontrarse a ellos mismos. El impulso de la experiencia estética. Su obra será lanzada como un nuevo conocer, como una nueva verdad enraizada en el sentir y expresada a través de la pintura, para ser nuevamente transformada. Su obra nacerá como una imagen del silencio de la poesía.

Como cierre

Planteamos este apartado como cierre y no como conclusiones porque no podemos acomodarnos al sentido tradicional que un estudio académico le otorgaría al término. Nuestro artículo ha mostrado como las obras que relacionan literatura y artes visuales deben comprenderse y abordarse desde su propia transformación y movimiento, desde su ser nuevos objetos y nuevos mundos. Tratar de extraer unas conclusiones más o menos cerradas iría contra la propia naturaleza de las obras que estudiamos, que exigen un espectador siempre abierto a la exploración de esos nuevos misterios ¿Cómo entonces ofrecer unas pautas que guíen la mirada? Quizás la única conclusión más tradicional a nuestro tema sea precisamente que no podemos ofrecerla. Solo podemos mostrar unas reflexiones, unas reflexiones que nacen con el mismo espíritu que cuando realizamos un dibujo en el taller: sin intención de determinar una verdad inequívoca acerca de las relaciones entre artes, solo movernos por la verdad de la emoción ante ellas. Reflexiones que, nos damos cuenta, se van materializando mientras explicamos porque no son unas conclusiones. ¿Por qué escribir entonces estas líneas? creemos que la misma pregunta se podría hacer a los artistas y escritores ¿Por qué pintar un cuadro de un poema? ¿Por qué realizar una ekphrasis? La respuesta a estas preguntas es múltiple, tan variada como artistas, escritores, investigadores o críticos aborden este tema. Muchos darán respuestas conceptuales sobre la capacidad de integración, otros acudirán a la emoción, otros lo tomaran como excusa para participar del movimiento y todas las respuestas posibles son válidas. Podemos ofrecer la nuestra: hemos escrito estas líneas porque la pintura nos mueve a ello. No deja de resultar curioso: la palabra nos ha llevado a pintarla y la pintura nos ha traído hasta aquí.

⁴⁶ Maillard 1998, *op. cit.* (nota 1), p.150.



Figura 6. M^a Dolores Sánchez. *150 Respuestas*. Mixta sobre papel. Medidas variables (fotografía de la exposición en el centro Damián Bayón, Santa Fe, Granada. Octubre 2012)