

Intertextos

La pintura es poesía silenciosa, y la poesía es pintar con el regalo de la palabra.

(Frase atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos
(556-467 a.n.e.)

Anacleto Ferrer

Universitat de València

RESUMEN

El *dictum* horaciano *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía) ha gozado de la autoridad indiscutida que confiere a los tópicos su uso repetido, inspirando durante siglos la práctica creativa de pintores y poetas. Las interpretaciones, a veces desorbitadas, de las palabras de Horacio abrieron el paso también a uno rico venero literario en Occidente, el de la llamada poesía *ecfrástica*. La *écfrasis* es una figura retórica consistente en la representación por medio del lenguaje articulado de una obra plástica. En este artículo se traza un recorrido a través de la historia cultural, recalando más o menos caprichosamente en algunos momentos de fecunda complementariedad entre los signos plásticos y los lingüísticos.

Palabras clave: *ut pictura poesis* / *écfrasis* / intertextualidad.

ABSTRACT

Horace's *dictum* *Ut pictura poesis* ("As is painting so is poetry") has enjoyed the undisputable authority that recurrent use confers to commonplaces. The interpretations, sometimes excessive, of Horace's words also made way for a rich literary vein in Western culture, the so-called *ekphrastic* poetry. *Ekphrasis* was a figure of speech in which a plastic work of art was represented by means of articulate language. In this article a journey along cultural history is made, sojourning more or less whimsically in some moments of fertile complementarity between plastic and linguistic signs.

Keywords: *Ut pictura poesis* / *ekphrasis* / intertextuality.

UT PICTURA POESIS

Constituye un motivo literario usado con frecuencia por quienes escriben acerca del poliédrico tema de las relaciones entre pintura y poesía, o más genéricamente entre las imágenes y las palabras, arrancar el texto con una glosa de la expresión *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía), tomada de la *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica* de Horacio, junto con la *Poética* de Aristóteles uno de los dos tratados fundamentales en que se basaba la preceptiva clásica. La frase puede leerse en el hexámetro 361, y el pasaje completo (versos 361-365), en la versión prosificada de Aníbal González, dice: «La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradecerá (otras tantas)».¹

El verso de Horacio ha gozado de la autoridad indiscutida que confiere a los tópicos su uso repetido, y durante siglos, lo que no pasaba de ser originariamente más que una observación acerca de cómo algunos poemas, al igual que ciertas pinturas, sólo gustan una vez, mientras que otros admiten repetidas lecturas y análisis críticos minuciosos, bajo la apariencia de apotegma que le da la concisión de un fragmento amputado del contexto, inspiró la práctica creativa de pintores y poetas: «los primeros se inspiraron en temas literarios para realizar sus composiciones; los segundos intentaron conjurar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían capaces de transmitir en forma adecuada».²

El falso precepto horaciano era sobre todo un aviso para que ni unos ni otros fabricasen imágenes alejadas del mundo, para que se mantuviesen en contacto estrecho con la realidad visual. «Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podríais, permitida su contemplación, contener la risa?», pregunta el autor a los destinatarios de la epístola, tras la descripción casi surrealista de una pintura de grotescos híbridos con que se abre el tratado, y él mismo contesta: «Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representen vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se aparezcan serpientes con aves, corderos con tigres.»³ Libertad, sí, advierte Quinto Horacio Flaco, pero dentro de los angostos límites impuestos por una estética de raíz aristotélica que entiende que la imitación, la *mímesis*, es la base y la esencia de todas las artes, ya que la emoción del espectador deriva de la asociación entre lo representado y lo conocido previamente. Y eso sucede tanto en el caso de la pintura como en el de la literatura. Como un cuadro, así debe ser un poema. Con sus medios, las palabras, el poeta ha de ser capaz de hacer algo semejante a una imagen fiel, una pintura, un cuadro de la realidad.

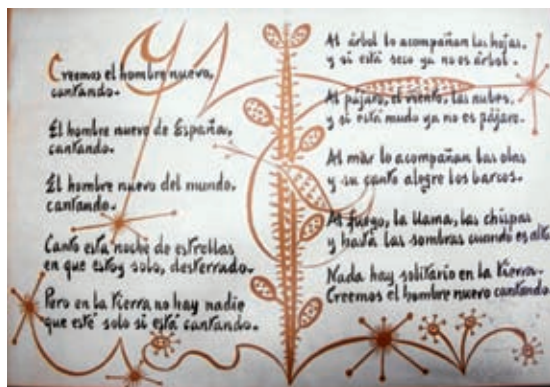
Las interpretaciones, en tantos puntos desorbitadas, de las palabras de Horacio sobre la capacidad representativa de la poesía abrieron el paso también a uno rico venero literario en Occidente, el de la llamada poesía *ecfrástica*. La *écfrasis* es una figura retórica consistente en la representación por

¹ Horacio: *Poética*, en Aristóteles, Horacio y Boileau: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid 1977, p. 101.

² MARIO PRAZ: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid 2007, p. 10.

³ Op. Cit., p. 87.

medio del lenguaje articulado de una obra plástica que, alimentada por una tradición que arranca con la descripción del imaginario escudo que Hefesto forja para Aquiles en la *Iliada* (canto XVIII), cincelando un microcosmos de la vida cotidiana pacífica en tiempos de Homero, ha llegado hasta nosotros convertida para muchos en una suerte de umbral desde el que propiciar el encuentro *intertextual* de signos plásticos y escriturales. Tal es el caso, por ejemplo, de las *liricografías* de Rafael Alberti, un poeta-pintor capaz de fundir con absoluta solvencia técnica ambos sistemas signícos en un único espacio expresivo, o, en menor medida, de las creaciones lorquianas en que se yuxtapone dibujo y poesía.



En la imagen de la izquierda, una liricografía de Rafael Alberti; en la de la derecha una creación conjunta de Federico García Lorca y el pintor uruguayo Rafael Barradas: a la izquierda, dibujo de Lorca con unos versos de Barradas («Mis ojos están llorando / sabes de mi alegría, porque / están tocando el cielo / salud, amigo»); a la derecha, dibujo de Barradas con el rostro de la actriz cubana Catalina Bárcena completado por Lorca y acompañado de un poema de éste («Tú que nunca enseñas / la mirada en los rostros / quise atreverme a ponerlos / en tu dibujo. / ¿A medias dijiste, no? / Catalina, tan hermosa, siempre / la dibujas, preciosa. / Querido amigo, pero sin sus ojos ni labios ¿vaya a saber Dios, por qué? / ¡Para ti no sería difícil! ¿O sí? Federico G. Lorca, 1925»)

Pero vayamos poco a poco en este recorrido a través de la historia cultural, recalando más o menos caprichosamente en algunos momentos de marcada actividad *ecfrástica*, deteniéndonos en sus procesos de *intertextualidad*, sea bajo la forma de introducción de signos plásticos en el espacio lingüístico o bajo la forma de intromisión de signos lingüísticos en el espacio plástico, desde la antigüedad hasta la plena integración de lo visual y lo verbal en nuestros días.

PICTURA EST LAICORUM LITERATURA

El vínculo entre texto e imagen ha existido desde los inicios de la escritura. Las primeras muestras de escritura de que tenemos noticia son dibujos que se referían de manera directa a los objetos aludidos. En Egipto uno de los signos empleados para escribir fueron los pictogramas, que eran dibujos estilizados que representaban cosas, con una combinación de signos para expresar ideas. En algunas civilizaciones la escritura todavía recuerda vivamente esta ancestral relación entre palabra y dibujo. Baste recordar a este respecto que desde hace cuatro mil años los chinos escriben con el mismo sistema de pictogramas. También en la historia de la civilización occidental ha habido momentos en los que se ha producido un incremento del interés por el acoplamiento de imagen y palabra.

A diferencia del politeísmo grecolatino, las grandes religiones monoteístas conciben a Dios como un ser personal de naturaleza incorpórea, cuyos atributos más comunes son la omnisciencia, la omnipotencia, la omnipresencia, la bondad perfecta y la existencia eterna y necesaria, pero a diferencia de la radical iconofobia semítica, que huye del politeísmo mediante la aiconicidad, la opción cristiana salda finalmente cuentas con el tabú de las representaciones icónicas, expresado en el Decálogo que la divinidad entrega a Moisés, en el segundo Concilio celebrado en la ciudad de Nicea, en el año 787. Entre el temor a la idolatría y la renuncia a las posibilidades de comunicación, la Iglesia cristiana lo tuvo bastante claro y, una vez zanjada la controversia iconoclasta y «admitido el universo icónico en la esfera del culto, inmediatamente se convirtió en la virtual detentadora del monopolio de este modo de representación, en calidad de productora, promotora e inspiradora de la producción icónica de Occidente. La imagen fue instrumentalizada como arma de persecución, de legitimación o de glorificación, dando lugar desde la Edad Media a un enorme caudal de imágenes devotas, apologéticas, didácticas, hagiográficas, ejemplarizantes y glorificadoras».⁴ Dos de sus *intertextos* medievales más interesantes y conocidos son la conocida como *Biblia Pauperum* y algunas de las pinturas de Hieronymus Bosch.

La *Biblia Pauperum* es una colección de imágenes y textos que circuló a partir del siglo XIII, antes por tanto de la invención de la imprenta, para difundir la enseñanza de la historia sagrada. Su atractivo excepcional estriba en que las imágenes son las protagonistas indiscutibles de unos pliegos en los que las palabras, que aparecen escritas en rollos de pergamino, parecen brotar de la boca de los personajes, como si de una historieta moderna se tratara, confirmando el principio según el cual *pictura est laicorum literatura* (las imágenes son la literatura de los laicos). El pueblo desheredado y analfabeto, los iconógrafos en suma (algo que alcanzaría definitivamente el paroxismo siete siglos después, con la invención del cinematógrafo), eran para los promotores de esta *Biblia de los Pobres* la inmensa mayoría de los fieles, frente al refinado y logocentrista estamento eclesial.

La inveterada tradición de la *Biblia Pauperum* parece haber regresado hace muy poco gracias a Robert Crumb, uno de los fundadores del cómic *underground*, con la publicación de *Génesis*, una particular adaptación del primer libro del Antiguo Testamento en la que el historietista reinterpreta con sus inconfundibles trazos en blanco y negro pasajes como la Creación, Adán y Eva, Caín y Abel, Noé y el diluvio o la torre de Babel, al tiempo que rechaza explícitamente cualquier intento de «aligerar y “modernizar” las viejas escrituras», optando por dejar «la a veces enrevesada vaguedad del texto antes que trastear» con él.⁵

4 ROMÁN GUBERN: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edición ampliada y revisada. Anagrama, Barcelona 2005, p. 71.

5 ROBERT CRUMB: *Génesis*. La cúpula. Novela gráfica, Madrid 2009, “Introducción”.



A la izquierda una página de la segunda edición de la *Biblia Pauperum*; a la derecha, una de la edición española de *Génesis*, de Crumb.

De El Bosco poco sabemos con certeza, salvo que fue un pintor flamenco que vivió en la segunda mitad del siglo XV. La mayoría de sus obras son de naturaleza alegórica, y en algunas las palabras acompañan a las imágenes reforzando el carácter moralizador de sus burlescas fantasías. Las inscripciones apuntalan verbalmente su complejo mundo simbólico en obras como la *Mesa de los Pecados Capitales* o *La extracción de la piedra de la locura*. Alrededor del centro de la primera, que representa la pupila del Ojo de Dios, se ha escrito admonitoriamente *cave cave deus videt* (cuidado, cuidado, dios te ve), y lo que Dios ve se refleja como en un espejo en el círculo exterior de su ojo. Se trata de los Siete Pecados Capitales representados por escenas tomadas de la vida diaria del Flandes medieval, con paisajes tanto de interior como de exterior, que pueden ser identificados por sus nombres en latín: Ira, Soberbia (o vanidad), Lujuria, Pereza (o acidia), Gula, Avaricia y Envidia. En las cenefas que aparecen arriba y debajo de la tabla se leen sentencias del *Deuteronomio* (32: 28-29, 20) en las que se advierte que aquellos que han abandonado a Dios tienen motivos para temer su mirada. Las de la parte superior dicen: «Porque esa gente ha perdido el juicio / y carece de inteligencia. // Si fueran sensatos entenderían estas cosas, / comprenderían la suerte que les espera»; la de abajo: «Les ocultaré mi rostro, / para ver en qué terminan».⁶

6 WALTER S. GIBSON: *El Bosco*. Traducción José Luis Fernández-Villanueva. Ediciones Destino, Barcelona 1993, p. 36.



Mesa de los Pecados Capitales (El Prado, Madrid)

El tema de la segunda obra es la credulidad humana. Lo que se representa en la *Extracción de la piedra de la locura* es una especie de intervención quirúrgica que se realizaba durante la Edad Media, y según parece consistía en la extirpación de una inexistente piedra, una estructura mineral similar a los cálculos renales, que causaba la necedad del hombre presionando en el cerebro o taponando sus ventrículos. Se trata de un motivo pictórico al que también dedican cuadros los holandeses Jan Sanders van Hemessen, Pieter Bruegel el Viejo y Pieter Huys, lo que da cuenta de la popularidad de estas operaciones. La forma circular de la pintura vuelve a sugerir aquí un espejo, y se halla circunscrita por la inscripción *Meester snyt die Keye ras, myne name is lubbert das* (Maestro, extraígame la piedra, mi nombre es Lubber Das). La leyenda de “la piedra de la locura” formaba parte de una charlatanería asociada al poder mítico y metafórico que aún conservaba el humoralismo de origen hipocrático-galénico, que atribuía la melancolía a unas cenizas secas, duras y azabachadas resultantes de la adustión de la bilis negra, mientras que Lubber Das era el nombre de un personaje satírico de la literatura holandesa que representaba la estupidez. «Mi nombre es tonto», vendría a decir el texto.



Extracción de la piedra de la locura (El Prado, Madrid)

EL SUEÑO DE LA RAZÓN

La Ilustración fue un movimiento intelectual europeo que se desarrolló desde fines del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa, aunque en algunos países, como España, se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Fue denominado así por su declarada finalidad de disipar las tinieblas de la necedad mediante las luces de la razón. El XVIII es conocido, por este motivo, como el Siglo de las Luces. De todas las empresas culturales asociadas a él, y son muchas, ninguna es tan emblemática como publicación de *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, un conjunto de 17 volúmenes de texto y 11 de láminas (75.000 artículos más 2.500 planchas de estampación) editados en París entre 1751 y 1772, bajo la dirección de Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alambert, con el objetivo genérico de difundir las ideas de la Ilustración francesa. Colaboran en la obra Rousseau, Voltaire, Holbach, Montesquieu, Turgot, Jaucourt y otros escritores y *philosophes* hasta un total de 160.

El frontispicio de la *Enciclopedia*, obra del dibujante Charles-Nicolas Cochin, trata de expresar alegóricamente el sentido general de la obra, mediante el uso abstractivo de figuras que representan conceptos: «Entre el gran número de mujeres que conforman el público, dando cuenta así de un testimonio desprejuiciado, aparece la *Verdad* cubierta por un pequeño velo por el que todavía es posible entrever su desnudez. A su izquierda, la *Razón* intenta despojarla de su indumentaria ante la mirada atenta de la *Historia*. Finalmente, la *Teología* aparta la mirada y la dirige a lo alto. Como en otros motivos similares que recorrieron el mundo moderno, el libro de la verdad revelada ha sido sustituido por este otro libro de la naturaleza, en la que el propio ejercicio de la actividad racional consigue presentar ante los ojos de la humanidad la verdad sin tapujos ni paliativos».⁷



Frontispicio de *L'Encyclopédie*

7 JAVIER MOSCOSO: *Ciencia y técnica en la Enciclopedia*. Diderot y D'Alembert. Nivola, Madrid 2005, p. 16. Los iconógrafos ilustrados siguieron con la convicción renacentista de que la ciencia era una mujer. «Qué uso se hizo de las imágenes de los iconógrafos?», se pregunta Londa Schiebinger: «Las representaciones femeninas de la ciencia aparecieron de forma más destacada en los frontispicios de textos científicos. Galileo invocó el icono femenino para la portada de su obra *Il Saggiatore*. [...] ¿Qué significaban, pues, esas imágenes para los hombres y mujeres de la Europa moderna temprana? Una explicación fácil (quizá demasiado fácil) se podría encontrar en el lenguaje. Como señaló Ripa en 1602, la imagen de una ciencia, naturaleza o verdad femeninas se ajusta simplemente a “la manera en que hablamos”. En latín, italiano, francés y alemán, los nombres abstractos suelen ser de género femenino». *¿Tiene Sexo la Mente?: Las Mujeres en Los Orígenes de la Ciencia Moderna*. Ediciones Cátedra – Colección Feminismos, Madrid 2004, pp. 187-196.

La *Enciclopedia* toda es un tupido *intertexto* en el que palabras e imágenes, artículos y láminas, ofrecen un cuadro completo de los procesos manufactureros de la Francia de entonces. Nunca nadie había emprendido nada semejante: ofrecer una descripción de todos los trabajos manuales dirigida al público lector en general, mostrando al mismo tiempo mediante grabados las herramientas y máquinas utilizadas y los procesos seguidos. «La investigación acerca de los artículos y las láminas relativas a las *arts et métiers* significó visitar a decenas, si no a centenares de comerciantes y de maestros artesanos en sus talleres», explica Philipp Blom en su magnífica epopeya sobre *L'Encyclopédie*, «observarlos mientras trabajaban, tomar notas, hacerles preguntas, pedirles que les mostrarán sus herramientas y describieran las fases de su trabajo, dibujándolas, y después, comparando la realidad con su representación, corregir y pulir todo. Los trabajos de los bocetistas tenían que ser supervisados, corregidos sus dibujos y después enviados para que fueran grabados en las planchas que acompañarían el texto, se acomodaban a él y serían agrupadas en capítulos y dotadas de descripciones propias».⁸

Pero las luces siempre proyectan sombras, y nadie ha escrutado como Goya esa zona umbrosa por la que deslizan los fantasmas de la Ilustración, siempre tímida en España. Muy pronto se dio cuenta el ilustrado aragonés, cuyo pensamiento, escribe Todorov, «se expresa ante todo mediante sus imágenes, sus pinturas, sus grabados y sus dibujos»,⁹ que las fronteras entre locura y razón, ensoñaciones e ideaciones, apariencia y realidad son porosas, permeables. Y en el que probablemente es el más famoso de sus *Caprichos*, el que en la actualidad lleva el número 43, él mismo escribe una leyenda en la imagen (cosa que no hace en ningún otro grabado de la serie) que dice: *El sueño de la razón produce monstruos*, creando un original *intertexto* a partir de las mutuas relaciones entre los signos plásticos y la ambivalencia de la palabra *sueño*, que tanto puede significar “dormir” como “soñar”, dando cuenta al mismo tiempo de las dos caras de la Ilustración (la luminosa y la sombría), «lo que permite que la frase se interprete de dos maneras. Si significa “dormir”, entendemos que cuando la razón se queda dormida, los monstruos nocturnos asoman la cabeza, y por lo tanto es preferible que se despierte para apartarlos. Los monstruos son externos a la razón, de modo que nos mantenemos en un proyecto educativo. Pero si la palabra significa “soñar”, entonces es la propia razón la que produce esos monstruos cuando funciona en régimen nocturno».¹⁰ Esta segunda lectura hace de Goya un precursor de las tesis que expusieron Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* acerca de la *razón instrumental*, concebida como una fuerza objetivizadora de realidades que permite encontrar justificaciones a los actos más execrables.

⁸ PHILIPP BLOM: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Traducción de Javier Calzada. Anagrama, Barcelona 2007, p. 80.

⁹ TZVETAN TODOROV: *Goya. A la sombra de las Luces*. Traducción de Noemí Sobregués. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2011, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 72.



Capricho nº 43:
El sueño de la razón produce monstruos

Lo soñado en los *Caprichos* (1798) resultará profético años más tarde, pues el mundo se volverá tan nocturno como ellos. En los *Desastres de la guerra* (hacia 1820), tras las terribles situaciones que ha vivido y observado el artista en los sitios de Zaragoza, los demonios imaginados devendrán reales y habitarán el mundo humano, a diferencia de los de El Bosco que poblaban otro universo imaginario. Retomando una frase de Malraux citada por Todorov: «El Bosco introduce a los hombres en su universo infernal, pero Goya introduce lo infernal en el universo humano».¹¹ El pintor de Fuendetodos alimenta en esta serie la idea de que trabaja entre cadáveres y ejecuciones públicas como si fuese un fotoperiodista moderno, anclando sus dibujos a la realidad donde “hace foco” con menciones del tipo «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí».

«Goya retrata el paraíso de las moscas, esa España inquietante e inquieta que aún hoy podemos tocar y que siempre vive en nosotros. El pintor impone su versión de España y la obliga a reflejarse en el espejo aparentemente deformante pero tremendamente realista, porque Goya “focaliza”, para usar un término actual. No tiene luz, es más que luz, es una exasperación, un foco, una iluminación continua», explica el pintor y escritor Eduardo Arroyo.¹² Ahora bien, alejado de toda tentación maniquea, Goya, que siempre muestra gran simpatía hacia las víctimas, pone en evidencia la violencia de que son capaces los seres humanos cuando creen hallarse en una situación de excepción. Para decirlo con palabras de Gervasio Sánchez, uno de los fotógrafos que más y mejor ha sabido captar los horrores de la guerra en las sociedades contemporáneas, desde el levantamiento contra las dictaduras de América Latina hasta los genocidios en África y los Balcanes: «La gran tragedia de la guerra es que afecta a personas que casi siempre no saben por qué mueren y por qué sufren. No es tanto que una guerra sea peor que otra, sino que al final la guerra es lo peor que le puede pasar a una sociedad».¹³

¹¹ Ibidem, p. 63.

¹² EDUARDO ARROYO: *El Trío Calavera. Goya, Benjamin y Byron boxeador*. Taurus, Madrid 2003, p. 38.

¹³ LUCÍA VILLA: «Entrevista a Gervasio Sánchez». Diario Público.es, 06/04/2012.



«La lección de Goya acerca del compromiso del artista con el acontecimiento representado y de las implicaciones éticas y políticas de una determinada poética de las imágenes de guerra ha influido en la historia del arte hasta nuestros días, y ha dado lugar a un proceso de reciclaje del icono que precede e ilumina el que podemos rastrear en la fotografía».¹⁴ Grabado de la serie *Desastres de la guerra* con la inscripción *Grande bazaar! Con muertos!* Y fotografía de Gervasio Sánchez de la serie *Vidas minadas*

NO ESCAPA DEL PASADO EL QUE LO OLVIDA

El otoño de 1955 aparece en Berlín oriental la primera edición de la *Kriegsfibel* (*ABC de la guerra*),¹⁵ un extraño libro de «fotoepigramas» al que Bertolt Brecht consagra buena parte de su tiempo entre 1940 y 1945, deseoso según confiesa de restablecer la verdad acerca de la época de Hitler y de la guerra. «Su estructura general parece seguir el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial –Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contraofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros–, aunque el montaje sea, en detalle, mucho más complejo y sutil».¹⁶

El 20 de junio de 1944, todavía desde Estados Unidos apunta en su *Diario de trabajo* (*Arbeitsjournal*, 1938-1955) –cuaderno de bitácora de sus años de exilio, en el que no deja de confrontar reflexivamente sus historias con la Historia–, cuando el libro de placas en el que desarrolla este singular *intertexto* en que vincula fotografía y explicación versificada le parece compuesto en lo esencial: «estoy trabajando en una nueva serie de fotoepigramas. una ojeada a los antiguos, que en parte datan de los primeros tiempos de la guerra, me ha demostrado que es muy poco lo que debo eliminar (en el terreno político, nada de nada), a pesar del aspecto siempre cambiante de la guerra. eso es una prueba del valor que tiene este tipo de enfoque. ya he llegado a más de 60 cuartetas que [...] constituyen un informe literario de la época de exilio que no deja de ser satisfactorio».¹⁷

¹⁴ ANTONIO MONEGAL: «Iconos polémicos», en Antonio Monegal (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós, Barcelona 2007, pp. 19-20.

¹⁵ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*. Traducción de Vicente Romero. Ediciones del Caracol, Madrid 2005.

¹⁶ GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Antonio Machado Libros, Madrid 2008, p. 37-38.

¹⁷ BERTOLT BRECHT: *Diario de trabajo* II. 1942/1944. Edición al cuidado de Werner Hecht. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977, p. 318. La ausencia de mayúsculas es una característica del estilo de Brecht en estos diarios.

Brecht compone un texto ilustrado, para el que utiliza imágenes recortadas de los medios de comunicación (por lo general periódicos y revistas) con sus pies de foto originales, e intenta aclarar el contenido de las fotografías en epigramas de cuatro versos (una forma poética que quisiera sugerir las inscripciones grabadas por los antiguos griegos en el mármol de sus sepulcros), que tienen por objeto *hacer hablar* a las imágenes tomando en su mayoría partido en contra del objetivo (ilustrativo o heroizante) de las mismas, pues como afirma Ruth Breslau en la presentación de la obra «al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico».¹⁸ El resultado es un artefacto icono-poético original que, como el cine, es resultado de dos operaciones, una de segmentación y otra de montaje. Cada *fotopigrama* se convierte así en el escenario de un encuentro entre tres espacios o temporalidades distintas: el primero es el del acontecimiento (en nuestro ejemplo, la misa de campaña presidida en Barcelona por el general falangista Yagüe); el segundo, meramente enunciativo en este caso, es el de la revista para la que trabaja el fotógrafo; el tercero es el que Brecht organiza por su propia cuenta: «es el espacio negro de la placa misma donde surge, en contrapunto a la imagen, como los letreros de las antiguas películas mudas, el texto del poema.

Por tanto –comenta Huberman– tiene lugar una dialéctica. Impide leer el poema de Brecht independientemente de la imagen que glosa, o a la que incluso parece “responder”. Recíprocamente, impide que al leer la leyenda “original”, podamos creer que estamos informados de una vez por todas sobre lo que representa la fotografía. Introduce de hecho una duda saludable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado».¹⁹

La denuncia brechtiana de los horrores de la guerra adquiere mayor alcance al configurar un *intertexto* deliberadamente pedagógico, consciente de que los documentos siempre son más difíciles de refutar que los discursos: un silabario, un catón de memoria visual, *dialectizado* líricamente por las palabras “lapidarias” de los epigramas, que todos deberían aprender y recordar, pues como sentencia Ruth Breslau, la actriz y periodista danesa que colaboró con Brecht en este libro, «no escapa del pasado el que lo olvida».²⁰

¹⁸ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, p. 7.

¹⁹ Op. Cit., pp. 48-49.

²⁰ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, p. 7.



Debajo de la foto se lee en inglés: «El vencedor, general Juan Yagüe, se arrodilla ante su trono durante una misa al aire libre en la plaza de Cataluña, Barcelona. Al fondo, el Hotel Colon. Detrás de Yagüe, los generales Martín Alonso, Barrón, Vega». La cuarteta original dice: «*Die Glocken läuten und die Salven krachen. / Nun danket Gott als Mörder und als Christ! / Er gab uns Feuer, Feuer anzufachen. / Wißt: Volk ist Pöbel, Gott ist ein Faschist.*» («Suenan las campanas y retumban las salvas. / ¡Dad gracias a Dios como asesino y como Cristo! / Nos dio fuego para atizar el fuego. / Oíd: el pueblo es chusma, Dios es fascista.»)²¹

PINACOTECA DEL ARTE DE LA PERSUASIÓN

Nacido a la par que la época industrial, acaso sea el cartel el *intertexto* que debido a su carácter transitorio, contingente, mejor simbolice los vertiginosos años del automóvil y el cinematógrafo, de las masas y el deporte, de las revistas ilustradas y los grandes almacenes con que arrancaba el siglo XX. A medio camino entre las Bellas Artes y lo que la Ilustración había llamado artes mecánicas y después se llamará industriales, el cartel aprovecha las experiencias plásticas acumuladas –pictóricas primero y fotográficas después– para atraer la atención del público y transmitirle un mensaje mediante una combinación sencilla y certera de texto e imagen, antes figurativa que simbólica, pues resulta más fácilmente decodificable.

«Texto e Imagen», explica Diego Coronado, «integran así los dos regímenes dominantes que pueden darse en la decodificación de un Cartel, en una relación de intercambio, que oscila desde la dominancia absoluta de la Imagen que consigue reducir el texto a la simple inscripción de la imagen de marca; hasta la dominancia del Texto, que en el extremo contrario, elimina toda presencia de imagen, al funcionar él por sí mismo como tal. Todo lo cual significa que percibimos y decodificamos el Cartel como un todo continuo, que no permite grandes saltos para pasar de un registro (Texto) a otro (Imagen), pues ambos vienen a coincidir en un mismo nivel de su reconocimiento analógico formal, no arbitrario. [...] La barrera que separa el significante del significado, o lo analógico motivado de lo textual arbitrario, se diluye en el cartel en beneficio de la creación de un supersigno icónico-

²¹ BERTOLT BRECHT: *ABC de la guerra*, pp. 22-23.

textual, óptico-tipográfico»,²² que prolifera como medio publicitario en los muros de las ciudades convirtiendo el paisaje urbano en una «peculiar pinacoteca del arte de la persuasión».²³ Recordemos a este respecto la máxima de Walter Benjamin en su libro-calle *Dirección única*: «Principio fundamental de la publicidad y del galanteo: colocarse siete veces, septuplicado, en torno a quienes se desea conquistar».²⁴

El primer paso estaba dado. Basta echar una mirada a las metrópolis del planeta para darse cuenta de que ese impulso se ha transformado, magnificado por la luz de los neones, en un enorme fenómeno de alcance global, y que en las paredes de esas mismas calles que antaño sólo albergaban carteles, se produce hoy el encuentro gráfico-escritural a través de manifestaciones tales como el grafiti o el *street art*, que han evolucionado en los últimos años hasta entrar en las galerías y en los grandes museos del arte contemporáneo.



DKW Meisterklasse, el automóvil económico con grandes prestaciones y elegancia deportiva. DKW es el acrónimo de *Dampf-Kraft-Wagen* (en alemán, “coche movido a vapor”), la compañía alemana fundada en 1916 por el danés Jørgen Skafte Rasmussen, que en 1932 se uniría con Audi, Horch y Wanderer formando la Auto Union

²² DIEGO CORONADO: «Palabra e imagen: una aproximación al supersigno del cartel». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional De Comunicación Y Publicidad*, nº 8, Primera Etapa – año 2000, pp. 90-91.

²³ AA.VV.: *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Círculo de Lectores, Barcelona 1990, p. 66.

²⁴ WALTER BENJAMIN: *Dirección única*. Traducción Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, Madrid 1987, p. 68.

LEER MIRANDO Y MIRAR LEYENDO

Definitivamente, la vida cotidiana en la modernidad nos obliga a leer textos y mirar imágenes en combinación los unos con las otras: en las diferentes manifestaciones del arte urbano, en la publicidad o a través del ordenador. En el primer poema de *Alcoholes* y núcleo germinal de su poética simultaneista, Guillaume Apollinaire, uno de los primeros poetas absolutamente modernos, asociaba a principios del pasado siglo (1913) la publicidad a la poesía:

Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón
En ellos se encuentra la poesía esta mañana para la prosa están los periódicos²⁵

De este modo, como destaca Enric Bou, el creador de los caligramas «nos sitúa en las puertas de un problema mucho más amplio. Porque, de hecho, el acercamiento entre palabras e imágenes se ha de relacionar con un capítulo complejo de la interacción entre alta cultura y cultura mayoritaria o de consumo. Desde el collage cubista a la fusión orgánica entre mundo natural y elemento artificial de los expresionistas, se ha vivido a lo largo del siglo xx un episodio fecundo de la relación entre ambos mundos. Por eso en buena parte del arte moderno se detecta un movimiento muy rico de dos direcciones». ²⁶ Por un lado, los artistas y escritores “vanguardistas” han utilizado formas procedentes de la cultura mayoritaria, como los diarios o las marcas comerciales de los collages cubistas. Por el otro, un público no interesado *a priori* en los experimentos artísticos de las vanguardias ha accedido a ciertos logros de su indagación estética a través de los anuncios que incorporan técnicas como la del collage.

A results del cuestionamiento generalizado de las convenciones artísticas acometido por las vanguardias, el arte contemporáneo ha roto el vínculo de la representación, de la vieja *mimesis* en que se sustentaban las interpretaciones tradicionales del *ut pictura poesis*, y aceptado el hecho de que el verdadero fin del arte es construir antes que copiar. A nadie le resultaría extraño en la actualidad un caso como el que cuenta Don Quijote en contra de Cide Hamete Benengeli (el supuesto historiador musulmán a quien Cervantes atribuye gran parte de su novela), en charla con el bachiller Carrasco y Sancho Panza, y que tiene por protagonista a «Orbaneja, el pintor de Úbeda»:

al cual, preguntándole que pintaba, respondió: «lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo»²⁷

²⁵ GUILLAUME APOLLINAIRE: *Alcoholes*. Traducción y notas de Juan Abeleira. Ediciones Hiperión, Madrid 1995, p. 9.

²⁶ JOAQUIM MOLAS; ENRIC BOU: *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Edicions 62, Barcelona 2003, p. 39.

²⁷ MIGUEL DE CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha*. EDAF, Madrid 1965, p. 516 (Segunda parte, capítulo III). Reforzar el vínculo de la representación mediante un dístico es lo que le propone a Durero el «medio-médico, muy conocedor del cuerpo humano» Velio (en Juan Luis Vives: *Ejercicios de lengua latina. Diálogo XXIII. El Cuerpo del hombre por fuera*. Biblioteca Valenciana Digital) ante lo que entiende como errores anatómicos en un retrato de Escipión el Africano realizado por gran pintor y grabador alemán: «*Velio*: Por favor, amigo Durero, déjanos bromear aquí, mientras no tienes otros compradores. / *Durero*: ¿A cambio de qué? / *Velio*: Cada uno te escribirá ahora un dístico para que el cuadro se venda mejor. / *Durero*: Mi arte no necesita para nada vuestra recomendación, pues los compradores expertos y los que entienden la pintura no compran versos sino arte».

En ese contexto las artes plásticas y las literarias tendieron a invadirse el terreno las unas a las otras, creando una amplia gama de *intertextos* en los que se hace explícita la conexión entre los dos discursos artísticos y que van de los caligramas de Apollinaire y Huidobro, en los que se imita —mediante la disposición tipográfica o el manuscrito reproducido— figuras y formas aludidas en los versos,²⁸ a los collages de Hausmann y Schwitters, en los que se emplean billetes usados de autobús, recortes de periódicos y otras bagatelas formando composiciones amenas que invitan tanto a la contemplación como a la lectura.

Hemos aprendido a *leer mirando* y a *mirar leyendo*, lo que no resulta en absoluto sencillo, ya que «cuanto más intensamente se unen palabra e imagen, tanto más complicado se torna percibirlas o leerlas. En el caso de un emblema o una ilustración, es completamente legítimo pasar de la imagen al texto y viceversa, modificar alternada y regularmente nuestra manera de percibir un objeto verbal y visual. Pero en el caso de una unión completa entre elementos verbales y visuales, no podemos cambiar de una manera de percibir a otra; de hecho percibimos de dos maneras diferentes al mismo tiempo».²⁹



Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

A la izquierda, versión española de un caligrama de Apollinaire; a la derecha, un caligrama de Huidobro

²⁸ «El caligrama es, por consiguiente, tautología», concluye Foucault. Cf. Michel Foucault: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge. Anagrama, Barcelona 1999 (5ª), p. 33.

²⁹ ÁRON KIBÉDI VARGA: «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en Antonio Monegal (ed.): *Literatura y pintura*. Arco/Libros, S.L., Madrid 2000, p. 119.



A la izquierda, un collage de Schwitters; a la derecha, *L'Œil Cacodylate*, de Francis Picabia, obra en la que colabora una quincena de amigos del artista, estampando azarosamente sobre la tela sus firmas, aforismos, juegos de palabras o dedicatorias. El cuadro se dio por acabado cuando ya no había espacio para más. Francis Picabia es claro a la hora de expresar la radicalidad de su arte: «Pintamos sin preocuparnos de representar objetos y escribimos sin tener en cuenta el sentido de las palabras. Sólo buscamos el placer de expresarnos, pero dando a los esquemas que dibujamos, a las palabras que alineamos, un sentido simbólico, un valor de traducción no sólo al margen de toda convención habitual, sino que por medio de una convención inestable, azarosa y que tan sólo dura el instante mismo en que las utilizamos. Por otra parte, no puedo entender la obra acabada, esa convención perdida de vista me es ininteligible, y encima no me interesa. Perteneces al pasado»³⁰

³⁰ FRANCIS PICABIA: *Poesía*. Revista Ilustrada De Información Poética. Número 16. Ministerio de Cultura, Madrid 1982, p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, G.: *Alcoholes*. Traducción y notas de Juan Abeleira. Ediciones Hiperión, Madrid 1995.
- AA.VV.: *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Círculo de Lectores, Barcelona 1990.
- ARISTÓTELES, HORACIO y BOILEAU: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Editora Nacional, Madrid 1977.
- ARROYO, E.: *El Trío Calavera. Goya, Benjamin y Byron boxeador*. Taurus, Madrid 2003.
- BENJAMIN, W.: *Dirección única*. Traducción Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, Madrid 1987.
- BLOM, Ph.: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Traducción de Javier Calzada. Anagrama, Barcelona 2007.
- BRECHT, B.: *Diario de trabajo II. 1942/1944*. Edición al cuidado de Werner Hecht. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1977.
- BRECHT, B.: *ABC de la guerra*. Traducción de Vicente Romero. Ediciones del Caracol, Madrid 2005.
- CERVANTES, M.: *Don Quijote de la Mancha*. EDAF, Madrid 1965.
- CORONADO, D.: «Palabra e imagen: una aproximación al supersigno del cartel». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional De Comunicación Y Publicidad*, nº 8, Primera Etapa – año 2000.
- CRUMB, R.: *Génesis. La cúpula*. Novela gráfica, Madrid 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Antonio Machado Libros, Madrid 2008.
- FOUCAULT, M.: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción de Francisco Monge. Anagrama, Barcelona 1999 (5ª).
- GIBSON, W.G.: *El Bosco*. Traducción José Luis Fernández-Villanueva. Ediciones Destino, Barcelona 1993.
- GUBERN, R.: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edición ampliada y revisada. Anagrama, Barcelona 2005.
- HUIDOBRO, V.: *Poesía*. Revista Ilustrada De Información Poética. Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro. Ministerio de Cultura, Madrid 1989.
- MOLAS, J.; BOU, E.: *La crisis de la palabra. Antología de la poesía visual*. Edicions 62, Barcelona 2003.
- MONEGAL, A. (ed.): *Literatura y pintura*. Arco/Libros, S.L., Madrid 2000.
- MONEGAL, A. (ed.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós, Barcelona 2007.
- MOSCOSO, J.: *Ciencia y técnica en la Enciclopedia. Diderot y D'Alembert*. Nivola, Madrid 2005.
- PICABIA, F.: *Poesía*. Revista Ilustrada De Información Poética. Número 16. Ministerio de Cultura, Madrid 1982.
- PRAZ, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Traducción de Ricardo Pochtar. Taurus, Madrid 2007.
- SCHIEBINGER, L.: *¿Tiene Sexo la Mente?: Las Mujeres en Los Orígenes de la Ciencia Moderna*. Ediciones Cátedra – Colección Feminismos, Madrid 2004.
- TODOROV, T.: *Goya. A la sombra de las Luces*. Traducción de Noemí Sobregués. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2011.
- VILLA, L.: «Entrevista a Gervasio Sánchez». *Diario Público.es*, 06/04/2012.
- VIVES, J.L.: *Ejercicios de lengua latina (1538). Diálogo XXIII. El Cuerpo del hombre por fuera*. Biblioteca Valenciana Digital.