

IMAGEN, OBRA Y MIRADA: TRATADISMO PLÁSTICO-POÉTICO

Pedro GUERRERO RUIZ

Facultad de Educación. Universidad de Murcia

Leonardo da Vinci en el *Tratado de Pintura*, traducido por Diego Antonio Rejón de Silva, escribe: “Es evidente que la vista es la operación más veloz de todas cuantas hay, pues sólo en un punto percibe infinitas formas”¹. Y sobre esta aseveración dirá Valeriano Bozal: “Esta afirmación se repite en varias ocasiones en el ‘Parangón’, pues con ella disputa a propósito de la poesía y defiende la excelencia de la pintura. Mientras que al contemplar una imagen todas las formas no son simultáneamente presentes, por muchas o infinitas que contenga, al oír o leer una poesía, debemos atender una orden sucesiva y lineal. Ahora bien, añadiría yo por mi cuenta, lo propio de la imagen no artística -por ejemplo esta página- es estar sometida a las leyes que le son ajenas -en este caso, las de sucesión y linealidad propia del lenguaje hablado-, mientras que en la imagen artística tales leyes han desaparecido y lo que predomina, frente a la comprensión sucesiva, es la presencia simultánea. La presencia (...) de la imagen artística. Pero no quisiera yo unilateralmente caer en una exageración desmedida, pues, si bien es cierto, volviendo al ejemplo anterior, que en esta página predominan las leyes de su comprensión sea difícil o incluso imposible, las del lenguaje hablado, tales leyes son sólo posible en un marco específico: la página es antes que otra cosa una imagen y si el tipógrafo, maquetista o diseñador no lo tienen en cuenta corremos el peligro de que tal comprensión sea difícil o incluso imposible. De la misma manera, no en toda imagen artística puede desecharse sin más la comprensión lineal, que muchas veces, especialmente en las obras clásicas de cierta dificultad, consiste en su preciso y lento desciframiento, lejos, pues, de la simple unilateralidad, habría que decir que se trata, en uno y otro caso, del predominio de unas u otras leyes”². Más adelante afirma Bozal: “Al igual que el lenguaje hablado, también

¹ Da Vinci, Leonardo: *Tratado de pintura*, Traducción de don Diego Antonio Rejón de Silva, Imprenta Real, Madrid, 1784, Reeditado por la librería Yerba, Murcia, 1980.

² Bozal, Valeriano: “Elogio de la mirada”, Introducción al libro de Leonardo da Vinci *Tratado de la pintura*, Cit., pag. XIX.

la mirada media nuestra relación con el mundo material introduciendo un sesgo humano, cultural e histórico el ojo (...), 'verdadero mediador entre el objeto y la sensibilidad', escribe Leonardo. Ahora bien, si como han dicho algunos filósofos, el lenguaje crea un mundo en su afán de trascenderlo, otro tanto sucede con la mirada: cuando ésta se limita a recorrer la superficie de lo dado, registrando y certificando su existencia, entonces no crea nada, sólo cuando pretende trascender y superarse -y superarlo-, cuando va más allá de lo establecido sólo entonces configura la realidad en que el sujeto se articula"³.

Se trata de una estructura razonablemente lingüística sobre la imagen, la obra y la mirada, lo que Bozal llama "tentación", aquella que el poeta cumple mejor que nadie: hacer del lenguaje una imagen, asumir la linealidad sirviéndose de ella, lo que revela que ambos, lenguaje y mirada, "son ámbitos en los que el cruce se produce: en la mirada alienta el lenguaje de la misma forma que en lenguaje alienta la mirada"⁴.

La inmediatez de la pintura frente a la mediatez de la poesía hace reflexionar en relación a los signos lingüísticos que se desarrollan, ya que en la pintura los objetos están en presencia del espectador, mientras que el poeta construye imágenes, que aunque no menos inmediatas, reabren el mundo presente y evidente con la palabra. Leonardo dice que la pintura presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual, mientras que la poesía transmite, endrámamos queañadir, a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas. La inmediatez de la pintura como obra de arte no se encuentra en la poesía, que necesita de la sensibilidad del receptor. Esta adecuación, inmediata, en pintura, no puede producirse en poesía, donde es necesario hacer una abstracción.

Pero todo no quedará tan esencialmente explicado así, la reconstrucción de la obra en la mirada no depende siempre de factores miméticos, sino que una capacidad cultural y la consciencia subjetiva harán reconstruir el lenguaje con que nosotros solicitamos hacerlo, esa es nuestra mirada. La mirada del poeta para una "inmensa minoría" no será la misma que para las mayorías. La obra, por tanto, no se explica sólo en mimesis, que es un lenguaje de transporte, sino también, y esto es lo importante, a través del realismo mágico evocador y, en referencia al arte abstracto (una poética visual), ese re-conocer, merced, a veces a una técnica cromática, donde en palabras de García Berrio⁵ se reconstruirá mediante un "simbolismo esencial". Esa poética objetiva de las artes visuales, defiende García Berrio que "es posible y abordable dentro de las tareas de la crítica literaria". Y ello, la inversión *Ut poesis pictura*⁶ de su trabajo es la pretensión del análisis poético desde la tradición a la contemporaneidad, buscando en él todo el cromatismo y la recursividad plástica posible en la relación "Ut pictura poesis", a través de la obra, de la imagen y de la mirada del poeta.

³ "Elogio de la mirada", Cit., p. XVI.

⁴ "Elogio de la mirada", Cit., p. XIX.

⁵ García Berrio, Antonio y Hernández, Teresa: *Ut poesis pictura. Poética del Arte Visual*, Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1988, pp. 49 y 50.

⁶ *Ut poesis pictura*, Cit., p. 119.

La atracción que ejercen las otras artes sobre los escritores, especialmente música y pintura, han quedado patentes en algunos de ellos, como Ruben Darío en las “Transposiciones pictóricas”, en Manuel Machado, “Museo y Apolo”, en Eugenio d’Ors, “Tres horas en el Museo del Prado”, o en García Lorca, “Oda a Salvador Dalí”, por poner tan sólo algún ejemplo. Charles Baudelaire decía que la mejor reseña de un cuadro podría ser un soneto o una elegía, aludiendo a la correlación de las artes. Será Rafael Alberti un claro ejemplo que verdaderamente penetrará en la esencia de la pintura para poetizar con la experiencia vivida de lo plástico, permaneciendo en la literariedad poética cuando se enfrentaba a la pintura; porque Alberti no hace una exacta crítica de arte versificando sino didáctica poético-pictórica. En este sentido, Gaya Nuño dice de *A la pintura*: “Tú, Rafael Alberti has convertido la historia y la crítica de arte en género áureo en voz sublime que va ondulando de lo más grandioso a lo más delicado, sintiendo la pintura y viviendo la pintura...⁷, sino en algo más importante literariamente: “Poesía con el pincel de la pintura”, por eso llama a su libro *A la pintura: Poema del color y la línea*, y el libro es un poema guardando esa unidad, un libro unitario, temático y estructuralmente. Dice Spang⁸ que no se puede clasificar dentro de la tradición del siglo XVI que se advierte en los fragmentos de *El arte de la pintura*, de Pablo de Céspedes, o *De la pintura antigua*, del portugués Francisco de Holanda, la teoría de Gaya Nuño al caracterizar *A la pintura* como “poema didáctico y humanístico de Rafael Alberti”⁹; pero en este trabajo trataremos de demostrar que el aserto de Gaya Nuño tiene todas las características de verosimilitud.

Lo cierto es que Rafael Alberti se inspira en la pintura para hacer su poética (“ut pictura poesis”), aunque afirmara Lessing en su *Laocoonte* que entre pintura y poesía hay incompatibilidad y estemos en una discusión que no ha terminado aún, Guillermo de Torre sostiene en su ensayo “Literatura y pintura”, de *Doctrina y estética literaria*, que “la correspondencia lírico pictórica no puede ser recusada a priori -del mismo modo que lo pictórico musical- cuando supera lo rapsódico exterior y se adentra en la estructura y el espíritu de aquel arte tomado como eje, alcanzando así jerarquía y sustantividad estética”¹⁰. Kurt Spang valoraba positivamente la interrelación que entre diferentes artes puede alcanzar valor estéticos siempre que se sirva de los recursos propios de aquel arte en que se expresa, si permanece dentro del ámbito artístico y dentro de las técnicas expresivas que le son propios; a las que, cuando eran neologismos burlescos, como en el caso de los utilizados por Alberti, Guillermo de Torre les llama “onomapinturas”.

Pero Rafael Alberti es, sobre todo, un poeta plástico que se encuentra cómodo como poeta y como pintor. El es el poeta-pintor, aunque nunca le gustó esta nominación, o un poeta plástico. Antonio Colinas afirma, en este sentido: “*A la pintura* es fértil y esencial biografía. ¿Nos encontramos, pues, ante un pintor que quiere ser poeta o ante un poeta nato que se empeña en ser pintor? Quien llega del sur a Madrid a los quince años es, sin duda, un jovencísimo pintor. Sus lienzos nos ofrecen una suma precocidad, con

⁷ Gaya Nuño, J. A.: “Carta a Rafael Alberti sobre la pintura”, *Insula*, Núm. 198, Madrid, 1963, p. 3.

⁸ Spang, Kurt: *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1973, p. 141.

⁹ Gaya Nuño, J. A.: “Carta a Rafael Alberti sobre la pintura”, *Cit.*, p. 3.

¹⁰ De la Torre, Guillermo: *Doctrina y estética literaria*, Madrid, 1970, p. 733.

sus estridencias, con sus colores puros e imaginativos. Es probable que la añoranza que pronto va a sentir por la tierra que deja atrás - por la que esencialmente es y será su tierra-, así como el contacto con una serie de amistades literarias, determinen en él esa duda sobre la forma de expresión que debe adoptar; duda que alienta en el poeta hasta nuestros días, pues parece encontrarse cómodo al practicar cualquiera de las dos formas de expresión artística”¹¹

Alberti percibe la producción de las imágenes visuales del arte, las reconoce y las reproduce en imágenes verbales presentando “su objetividad” pictórica en una estética poética. Esa representación poética de la pintura está en función del universo simbólico y, por tanto, estético de la producción que transmite el poeta, es una referencia de código diverso, pero no por ello de distinta significación, de distinto valor en su función semántica.

Y a propósito del placer estético, Roland Barthes¹² dice que “el goce no es lo que responde al deseo (lo satisface), sino lo que le sorprende, le excede, le desorienta, le desvía”. Barthes reafirma la conceptualización de “desvío” sobre la norma como resultado de la escritura literaria. Ese “desvío” origina creación, acto de habla creacional en términos epistemológicos. En otro aspecto conviene recordar que Freud¹³ consideró el placer primordialmente como “un alivio de la tensión”. La tensión puede modificar al poeta y transmitirle una señal estética, como en el caso del pintor Alberti, que le lleve al alivio de pintar con la palabra como goce estético, como un placer estético. El “yo” a la luz de la cultura, lo simbólico y lo estético, viene a nosotros a través de señales verbales. Rafael Alberti no escribe sobre pintura sólo por la emoción de la pintura, sino porque no abandona al pintor interior que le hace pintar en verso: “Un procedimiento expresivo que opera como soporte comunicativo”, en palabras de José Jiménez¹⁴ al hablar de la dinámica expresiva, en su libro *Imágenes del hombre*. Y así, relacionamos el espejo romántico con lo que José Jiménez entiende respecto a la expresión, concebida como exteriorización sin cortapisas del poder creativo individual, que constituirá, en efecto, una de las claves teóricas más profundas del Romanticismo.

Y retomando la formulación de los soportes estéticos del lenguaje, resulta curioso, cuanto menos, cómo se cuestiona la capacidad de significación del lenguaje en la actualidad, ya que la nueva lingüística surge de la crisis del lenguaje -una crisis de comunicación-. Interesa aquí citar a Hölderlin, Mallarmé o Rimbaud en los veinticinco primeros años del siglo XX como precursores de las huellas que determinaron investigaciones a Manther, Wittgenstein, el Círculo de Viena...

Este “mal del lenguaje” de los lenguajes establecidos, empujado por Joyce en el *Ulysses*, en donde como escribe Herman Broch, se cierran dieciséis horas de vida en mil doscientas páginas (setenta y cinco páginas a cada hora, más de una página a cada

¹¹ Colinas, Antonio: “Rafael Alberti, poeta de la luminosidad latina”, *Anthropos*, Extraordinario sobre Rafael Alberti, Barcelona, 1983, p. 37.

¹² Barthes, Roland: *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 66.

¹³ Freud, S.: *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Obras Completas, I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, pp. 165 a 163.

¹⁴ Jiménez, José: *Imágenes del hombre (Fundamentos de Estética)*, Tecnos, Madrid, 1986, pp. 155 a 163.

minuto y así una línea a cada segundo), para lo que Jiménez¹⁵ indica en “ese vértigo de palabras la vida queda transmutada: el día de 1904, durante el que transcurre la acción del *Ulysses*, es un día lingüístico (...). Una nueva concepción estética: el arte es lenguaje. Las mil doscientas páginas del *Ulisses* son un universo lingüístico, claramente diferenciable de dieciséis horas de vida”. Y así, dice Hugo von Hofmannsthal: “Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que daban vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío”. Y todo ello en los iguales lenguaje-imagen.

Estaba ocurriendo que la crisis del lenguaje parecía conducir al vacío, al vértigo del lenguaje frente al lenguaje, como ocurría con las artes plásticas, que siglos de academicismo y tradición eran “impregnadas radicalmente”, en palabras de José Jiménez. El nuestro es el “siglo del lenguaje” y Rafael Alberti, en contacto con los ultraístas y la generación del 27, conoce la propuesta desde esos primeros veinticinco años que antes decíamos con los poetas franceses, y en pintura con el cubismo y el arte abstracto; pero fue el lenguaje el punto de referencia de todas las ciencias humanas. Y es la ciencia lingüística moderna quien empuja hacia el estudio de la literatura, convirtiéndose, quizás, en el punto de partida indispensable, según Jiménez, quien defiende la literatura, y en particular la poesía, como un “lenguaje inspirado”, desde épocas remotas, como, a veces, un don divino, y el poeta, una figura sacralizada. Heidegger afirma que la poesía “es la fundación lingüística del ser”, y añade que “es la poesía misma lo que posibilita el lenguaje”. Aunque una nueva teoría nos implica a pensar que el lenguaje literario es un producto de una transformación del material proporcionado por la lengua común. Jakobson dice, a su vez, que la “literariedad” -literariness- es analizada en el poema por el lingüista. Ya no se cree tanto en la “inspiración” como en la “manipulación”, en la “complicidad”, en el “fingimiento” de las palabras. A partir de aquí Jakobson define la poética como el estudio lingüístico de la función poética en el contexto de los mensajes verbales y en la poesía en particular.

Pero la literatura es algo más que lenguaje, es creación de un universo de sentido, y se determina que juega un papel definitorio ya que las cosas no son a veces como son, sino como las queremos ver, o como nos gusta percibirlas. En la nueva función poética, el discurso, semánticamente es autónomo, caracterizado por su contextualidad orgánica (no externa al texto). El polisentido del texto poético sería lo autónomo para el poeta, dentro de la organicidad estructural del propio texto.

Ya, para Umberto Eco, la literatura es un acto verbal no reducible a lenguaje. Ahora, es el texto, y no el lenguaje - que es sólo lo material- lo que ocupa el centro discursivo literario. Y, después, la imaginación, que como en la *Poética* de Aristóteles “es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble, en orden a la poesía”. En este sentido, Rafael Alberti ha podido crear con un material sígnico -poema- un estado anímico creado hacia la contemplación de la cultura pictórica, ha sido posible unir las artes -poesía y pintura- como hecho cultural en la expresión poética, que es creacional, distinta a la creación plástica; se han transmitido los mismos símbolos universales (la

¹⁵ *Imágenes del hombre*, Cit., pp. 228 a 233.

teoría del espejo reflector) en lenguajes distintos (uno necesita sólo de la visión-imagen, y el otro requiere la abstracción del conocimiento descodificador) y no hablo de la comprensión del arte, sino de la aprehensión. Ese carácter mimético, representacional, en el sentido de reflejo aunque con materiales diversos de los símbolos comunicados es transmitido con materiales distintos. El lenguaje es como un mundo, según Jiménez, que nos permite acotar a “mi mundo”, y aunque el mundo sea el mismo, pero tú tienes “tú mundo” y él tiene “su mundo”. En el *Tractatus*, Wittgenstein explicará la forma de reproducción y deducirá que “la imagen es un modelo de la realidad” y la forma de reproducción es “lo que hace posible que la imagen pueda producir la realidad”.

Todo ello es una pura producción de lenguajes-imágenes (“ut pictura poesis”), la presencia de imágenes en juego y en presencia de imágenes sígnicas. Voluntades estéticas: el pintor y el poeta en la singularidad de cada experiencia, como las partes de un todo que Rilke canta en “Orfeo”, en los sonetos, reconociéndose en un perro (somos las partes de un todo). En Alberti, poeta de referencia, convendría también recordar su repetido testimonio (*Cal y Canto* y *La arboleda perdida*, segunda parte) de haber nacido con el cine, queriendo re-afirmarse en la estética de imagen en movimiento. El cine y él vienen juntos en su experiencia, la del cine, la de la imagen, la visualidad estética, antes creada por el propio Alberti en el lienzo, porque el forma parte de la historia de la pintura, la pintura poetizada, el “amor interrumpido”, en palabras del poeta.

Quería así definir los comportamientos estéticos diacrónicos respecto a la conceptualidad por la estética de la imagen, de la mirada, de la obra, aún teniendo todos ellos soportes distintos. Y destacar que el poeta Rafael Alberti está en el todo referente de la pintura, ya que su obra poética sobre la plasticidad es un Tratado de arte, un poema didáctico de lo plástico, como en su tiempo lo fue la obra de Rejón de Silva. Que la poética albertiana contiene elementos gráfico-pictóricos que evidencian una plasticidad contenida (este es el caso de la estructura poética del poema al “Bosco” o de la descripción fílmico-anímica, en el sentido cinético, de su primer poema del libro *A la pintura*, por donde va el poeta recorriendo las salas del Museo del Prado, como un guía pedagógico, mostrando una complejidad plástica con el lenguaje, con su propio pincel del lenguaje escritural, como si se tratara de un documental poético), por la que las imágenes, como en “ut música poesis” versus “ut pictura poesis”, sean visuales o auditivas, responden a una fórmula sígnica de llamada emisor-receptor por la que nos sensibilizamos, más en Alberti por el espacio que diseña -la pintura y sus técnicas-, que son motivo de transcripción visual inmediata a una atmósfera codificada de la imagen. Y en ello, imagen, obra y mirada juegan el papel reflector que testifica la propia existencia de una ruptura en la frontera de las artes, porque las connotaciones poético-plásticas, en ese consorcio, tienen una concepción esencial, asentadas, como hemos visto en distintos soportes de código, pero no en distintos lenguajes, sino reafirmando la teoría semántica de que la semántica en el arte expresa su tratadismo en el mismo texto representado.