

REVISTA ELECTRÓNICA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

HOMENAJE A LUIS CERNUDA

4.- Cernuda y las Artes Plásticas

4.1. ADVERSUS CERNUDA

Sonia Madrid Cánovas
(Universidad de Murcia)

Dans un tableau les mots sont de la même substance
que les images (René Magritte).

1. INTRODUCCIÓN

El título de este artículo, *Adversus Cernuda*, pretende resumir el contenido de la misma y el juicio que de ella hubiera merecido por parte del homenajeado poeta. En primer lugar, porque a lo largo del mismo examinaremos la interpretación pictórica que el pintor Antonio Martínez Mengual elabora a propósito de los versos del poeta, en este sentido *ad-versus* o *junto a* los versos de Cernuda, y en segundo lugar, porque es bien conocida la aversión que el poeta sevillano profesaba a las posibles "ilustraciones" para su poesía, así pues, dicha representación poética y el presente estudio supone una oposición a tal idea, o lo que es lo mismo, de nuevo un *adversus* Cernuda.

En el *Epistolario del 27* de José Luis Cano, fundador de la colección de poesía *Adonais* en la que se recogen cartas inéditas de Guillén, Cernuda y Prados, Cernuda afirma sucintamente su rechazo a la ilustración en poesía. En la posdata de la carta dirigida a José Luis Cano desde el Mount Holyoke College en Massachusets con fecha de 23 de diciembre de 1947, Cernuda indica que no le agrada el diseño pictórico de *Adonais*:

No me gusta la viñeta que llevan los tomitos de *Adonais*. ¿Podría suprimirse en mi libro?
(Cano, 1992:73).

En una segunda carta, escrita, asimismo, desde el Mount Holyoke College con fecha del 18 de febrero de 1948, el poeta vuelve a incidir en su negativa a incluir dibujos en sus poemarios, dando esta vez razones contundentes que alejan del horizonte editorial cualquier nueva propuesta al respecto:

Me olvidaba añadir que no quiero dibujos para *Ocnos*, ni por lo demás para ningún escrito mío quiero ilustraciones. Con ellas *se limita y equivoca, la imaginación del lector; si éste no tiene ninguna, lo mejor es que deje el libro* (Cano, 1992:74, la cursiva es nuestra).

Cuanto menos no dejan de sorprendernos estas afirmaciones del poeta, por varios motivos. Primeramente porque no era insensible a las vanguardias pictóricas de su tiempo, porque contaba en su círculo de amistades con la presencia de pintores como Lahuerta y Prieto, poetas y pintores como lo era Alberti y su apreciado García Lorca, y porque vivió una época en la que se originó un primer acercamiento hacia la concepción del *texto simultáneo* que proliferaría durante las épocas cubista, futurista, dadá y surrealista. En esta etapa de vanguardias, el texto se situó muy cerca de la imagen y la pintura por su modo de significación visual y, a menudo, se dieron colaboraciones entre lo pictórico y lo verbal como las de André Gide y Maurice Denis en *Le voyage d'Urien* en su edición parisina de 1893 (Christin, 2001:171-184) obra muy apreciada, por otra parte, por Luis Cernuda. De hecho, existen unas acuarelas sobre papel que ilustraban el poema *Égloga* en una edición que nunca llegó a ver la luz[1].

Analizando detenidamente las palabras del poeta al respecto, a saber, que "la imagen limita y equivoca la imaginación del lector" no podemos sino situar a Cernuda en una corriente de pensamiento tan antigua y fecunda como el nacimiento de la cultura occidental y que puede muy bien resumirse en las siguientes palabras de Ángel López García:

Históricamente se constata un claro menosprecio intelectual de las imágenes en beneficio del análisis de los escritos. Ello tiene que ver, probablemente, con el menosprecio de la imagen en beneficio de la palabra dentro de la tradición occidental. Pese al teórico paralelismo que se solía establecer entre las artes plásticas y las del lenguaje del que la fórmula horaciana del *ut pictora poesis* es sólo una manifestación afortunada más, lo cierto es que la dignidad de ambas artes no se consideraba equivalente: para los griegos la poesía se basaba en la inspiración sagrada, la pintura es un arte mecánica (López García, 1998:76).

Con esto queremos decir que la cultura occidental de raíz judeocristiana concibe el mundo como un gran texto[2], en el que las imágenes son un mero adorno, una ayuda para los faltos de entendimiento o un apoyo a la lectura para los ignorantes tal y como afirmaba el Papa Gregorio Magno a propósito de las representaciones religiosas de la Sagradas Escrituras:

Una cosa es adorar una pintura y otra aprender en profundidad, por medio de pinturas, una historia venerable. Porque aquello que la escritura hace presente al lector se lo muestran las pinturas a quienes no saben leer, a aquellos que sólo disponen de sus ojos, porque los ignorantes ven de ese modo la historia que deberían ser capaces de seguir, y aquellos que no conocen las letras descubren que pueden, en cierto modo, leer (cit. por Manguel, 1998:121).

En 1025 el sínodo de Arrás afirmaba que lo que la gente sencilla no puede captar mediante la lectura de las escrituras puede aprenderlo contemplando pinturas (íb.). A partir de este momento, y teniendo en cuenta la escasa consideración histórica de la imagen, la mezcla de signos lingüísticos

y pictóricos es considerada por ciertas mentalidades como una falta imperdonable:

L'illustration, en général et l'enseignement par image, en particulier, parce qu'ils débordent les codes de l'écriture et échappent plus aisément au contrôle des clercs on été suspects de frivolité et d'inconséquence dans les milieux lettrés jusqu'au XIX siècle (Melot, 1985:287).

Así, cuando Cernuda censuraba la aparición de dibujos en su obra participa, en cierta medida, en este sentir tradicional sobre la "mala imagen de la imagen". Sin embargo, siendo rigurosos, la historia del objeto de arte en el que confluyen texto e imagen es antiquísima pues se remonta a los orígenes de la literatura europea: en la literatura grecolatina se recogen infinidad de descripciones que toman como pretexto imágenes, tapices, esculturas. También contamos con la representación teatral griega, la representación total, donde imagen y palabra conviven productiva y pacíficamente. Conocemos diversas modalidades de la irrupción de lo visual en el texto, desde las iluminaciones e ilustraciones medievales al libro ilustrado moderno, pasando por la utilización de la escritura en la pintura o los caligramas. En la república del arte se han dado numerosas ocasiones de colaboración entre distintos creadores, como ha ocurrido con la pintura y la poesía, prisioneras ambas de un mismo espacio. La coexistencia de lo icónico y lo verbal en una misma página no se entiende sin la doble materialidad del papel: el espacio en blanco se ofrece del mismo modo a la creación pictórica que a la literaria. De este modo lo entendió Mallarmé con su poema *Invitation pour "La Revue Indépendante"* de 1887. El poema se inscribe en el mismo espacio que la imagen diseñada por Louis Anquetin, un conjunto de hojas, simbolizando de este modo la común materialidad de ambas artes (Krüger, 1990:30).

2. EL TEXTO TAMBIÉN ES UNA IMAGEN

En estas líneas queremos destacar un hecho que, pese a su obviedad, pasa desapercibido a menudo, incluso hoy en día, entre escritores y teóricos especialmente celosos de la palabra^[3] que como en el caso de Cernuda la enfrentan irremediabilmente a la imagen. Y es que hace ya varios siglos que la literatura ha dejado de ser fundamentalmente la palabra *dicha* y *oída*, abandonando tal vez su primigenio y genuino estatus lingüístico, para convertirse en palabra *escrita* y *leída*, es decir, *vista* por lo que lo verbal se aproxima, cada vez más, al estatuto de la imagen. Y en este devenir histórico, de entre todos los géneros literarios la poesía es, sin duda, la que más atención ha prestado a su visualidad. Por una parte, porque siempre se ha visto en la poesía una fuente de *imágenes* psíquicas, emocionales, estéticas; por otra, porque tenemos la impresión de que en los textos poéticos la disposición gráfica, la presencia de elementos visuales, o bien el contexto visual de una edición, juegan un papel dominante y que serán, por tanto, elementos perceptivos de capital importancia para la interpretación, esto es, para la lectura de la obra. Sin embargo, en los estudios lingüísticos a menudo se ha pasado de puntillas sobre el hecho de que el sistema de signos escritos ha dejado de ser secundario respecto al *logos* oral de tradición clásica. Sólo con los avances de la lingüística textual, la pragmática y la semiótica se han podido ampliar los horizontes de estudio del hecho comunicativo-lingüístico hasta incluir en él aspectos como la espacialidad del texto, su

disposición gráfica o las relaciones que éste mantiene con otros sistemas significantes en textos heterogéneos. Tales aspectos no carecen de interés para nosotros:

Sin embargo, a poco que se reflexione sobre el mismo descubrimos de inmediato su importancia, en primer lugar por su presencia inexcusable en numerosos textos de lengua objeto, aquellos que operan en el proceso comunicativo por medio de su materialidad gráfica. La composición o disposición gráfico espacial es la conformación congénita de las realidades lingüísticas mencionadas, ya como punto final del proceso de génesis o producción lingüística, ya como punto inicial del proceso de síntesis o interpretación lingüística (Jiménez Cano, 1983:230).

Saussure ya mencionaba en el *Curso de Lingüística General* nuestras dos maneras de leer lo escrito. La palabra nueva o desconocida es deletreada letra por letra; pero la palabra usual y familiar se aprehende de un sólo golpe de vista independientemente de las letras que la compongan: la imagen de esta palabra adquiere para nosotros un valor ideográfico.

3. LA IMAGEN ES TAMBIÉN UN TEXTO

En la historia del pensamiento semiótico el tema del iconismo goza de cierta modernidad. Tengamos en cuenta que la sociedad con imágenes ha existido siempre mientras que la "sociedad de imágenes" es un producto cultural que apenas alcanza el medio siglo. El bombardeo visual al que el ciudadano occidental medio se ve diariamente sometido constituye una nueva fase en la historia de las comunicaciones humanas. La *teoría de la imagen*, la *comunicación audiovisual*, la *retórica de la imagen* son sintagmas recientes en el parnaso de las disciplinas científicas asentadas que nacieron en el seno de las teorías de la comunicación oral/escrita y que alcanzaron su mayoría de edad tardíamente.

Si bien es verdad que las primeras preocupaciones teóricas en torno a la imagen como medio de comunicación nacen con los tratados de arte (Calabrese 1985:19) no es menos cierto que la textualidad de la imagen es mucho más antigua. Desde las pinturas rupestres hasta la pintura flamenca, de las esculturas renacentistas hasta la arquitectura contemporánea, cualquier espectador de las mismas ha percibido un sentido, una significación más o menos clara en un fenómeno organizado comunicativamente. El receptor de la obra como co-enunciador de la misma ha sentido un espacio significativo acotado con leyes de organización interna, esto es, ha vivido la imagen *como* un texto. Si bien este texto no se regula del mismo modo que el texto verbal:

El cuadro como el poema, es ante todo el dominio espacial del alojamiento simbólico; pero no como un espacio caótico, ajerarquizado sin reglas de constitución estructural causal. La semántica de los símbolos iconográficos funciona en el cuadro según una regulada sintaxis de la organización plástica del espacio. Esta a su vez, no es ajena tampoco a los principios constitutivos de la orientación antropológico-imaginaria del hombre en su mundo (García Berrio, 1988:16).

Con los primeros análisis textuales rigurosos de imágenes se llegó al convencimiento de que la imagen es una forma vacía que necesita de la competencia interpretativa del observador, ya que las semejanzas entre objeto y discurso no se establecen nunca al azar sino mediante unas convenciones culturales que productor e intérprete conocen a la perfección. De lo que se desprende una existencia de reglas y un conjunto de mínimos que hacen posible la información y la comunicación a través de la misma. Y estos presupuestos son válidos tanto para la pintura abstracta contemporánea[4] como para las obras de arte medieval, donde el espectador contemporáneo debe reconstruir ciertas reglas de recepción no coetánea. Así, por ejemplo, un espectador actual al que no se le presuponen conocimientos de arte, le sorprenden las diferencias de tamaño de las figuras representadas en un cuadro medieval, o no es capaz de reconocer el simbolismo de los colores, las flores o los animales que aparecen en escena. Para un lector medieval las diferencias de talla remitirían rápidamente a una diferenciación social, y reconocería el valor simbólico, en muchos casos heráldico, de las plantas o los animales representados en el cuadro.

4. LOS TEXTOS HÍBRIDOS

Hasta el momento, hemos comprobado cómo la relación entre texto imagen se remonta al propio nacimiento de la civilización humana, y como esta realidad icónicoverbal se ha ido transformando, sobre todo, en cuanto a la apreciación de la imagen se refiere, aunque hay que anotar, asimismo, una creciente consideración visual de la palabra. Es imposible saber a ciencia cierta si fueron los pintores o los poetas los inventores del texto visual moderno. Si bien Marinetti y Apollinaire reflexionaron sobre el texto hasta los confines de una concepción de texto visual, parece que Braque, Picasso, Severini, Carrà entre otros, fueron los primeros en transgredir su propio campo de significación y en incorporar textos en sus imágenes o bien en pintar con las palabras. (Krüger, 1990:50-51).

A nivel teórico esta convivencia pacífica que se da en entre las artes no suele ser la habitual porque existen discrepancias en torno a:

- a. Las especificidades del signo icónico y el verbal.
- b. La controversia de la arbitrariedad o no del signo icónico.
- c. Los distintos modos de pensamiento en tanto que funciones inherentes a los diferentes sistemas semióticos: pensamiento simultáneo para la imagen vs pensamiento lineal para el lenguaje

No podemos detenernos a tratar todos y cada uno de estos apartados, baste decir que nuestra posición es la que equipara funcionalmente ambos tipos de textos: tanto el signo visual y signo verbal se corresponden con una misma función semiótica de significación y comunicación basada en la convención (en lo referente a la relación que mantiene cada uno de sus respectivos planos de la expresión y el contenido) y el emparejamiento por presencia total, parcial o inexistente (en relación a su referente) lo que Arnheim denomina referencias *isomórficas* y no *isomórficas* (1969:263). La disposición espacial y simultánea del signo visual contrasta, lógicamente, con la

linealidad y temporalidad lingüística, si bien ésta no se percibe de manera directa en la escritura y mucho menos en la poesía; del mismo modo que el mayor grado de simbolismo y analiticidad en el lenguaje hace de sus signos unidades interpretables y reutilizables fuera de contexto frente a las formas de comunicación visuales que, normalmente, deben ser interpretadas y redefinidas en su contexto.

De las diferencias más que de las semejanzas y de la subordinación histórica de la imagen respecto a la palabra se han nutrido las opiniones de críticos, teóricos e incluso poetas que, como el propio Cernuda, exaltaron la palabra frente a la imagen por su carácter más arbitrario y enfrentaron ambas posibilidades poéticas de manera irresoluble. El filósofo Lessing fue uno de los primeros en escribir un tratado[5] para describir la superioridad de la poesía sobre la pintura porque el campo que a la fantasía humana le abren los signos arbitrarios del lenguaje, según este autor, es incomparablemente más amplio que el que pueden abrirle los signos naturales de la pintura, cuyo único poder de incitación a la imaginación humana es el de hacerle reproducir en su interior la realidad representada en el cuadro (1977:29). Tales afirmaciones deben matizarse contextualmente ya que esta obra fue escrita a mitad del siglo XVII cuando las artes plásticas eran todavía figurativas:

Respecto a las semejanzas que pueda haber entre poesía y pintura, Spence llega a las más peregrinas ideas. Este autor cree que, entre los antiguos, estas dos artes estuvieron tan estrechamente ligadas que anduvieron siempre de la mano, y que el poeta no perdió nunca de vista al pintor ni el pintor al poeta. Que la poesía sea una arte más amplia que disponga de bellezas[6] que la pintura no es capaz de alcanzar que muy a menudo tenga motivos para preferir bellezas no pictóricas a bellezas pictóricas: en todo esto no parece que Spence haya pensado (ib.:117).

Estas palabras de Lessing aplicadas a la actualidad pueden servir para equiparar el valor poético tanto del texto verbal como de la imagen artística. Cuando hablamos de objeto, de signo artístico, entendemos que éste sólo tiene sentido como tal cuando pone en evidencia su *diferencia* con la cosa representada. Debemos, por tanto, tener presente que esta concepción estética es la base del arte moderno, donde el concepto de *mimesis* ya ha sido abandonado por ambas artes y los lazos entre el signo artístico y el referente se encuentran cada vez más desatados. No existe, pues, una jerarquía de dificultad o de capacidad intelectual, ni de valor estético, que sitúe a la poesía por encima de la pintura.

Con esta afirmación, no obstante, evitamos defender lo contrario, a saber, que la pintura supera a la poesía, ni siquiera pretendemos nivelarlas en cuanto a la recepción estética se refiere, pero sí destacar que ambas tienen derecho a una convivencia pacífica (y añadiríamos fructífera) en el espacio común que supone la hoja en blanco.

5. LECTURA DE UNA LECTURA

Christian Metz razonaba que el trabajo de un semiótico del cine empieza en el momento en el que termina el del cineasta. El semiótico encuentra ante sí el filme ya realizado y no tiene que

explicar cómo debería hacerse. No camina *hacia* el filme sino *desde* el film hacia tal o cual de sus sistemas. El itinerario del semiótico es paralelo al del espectador en este sentido: es el recorrido de una lectura y no de una escritura. Pero mientras el espectador franquea este recorrido de un tirón "comprendiendo" el objeto artístico, el semiótico querría, además, comprender cómo se comprende. La lectura del semiótico es, pues, una *metalectura* (Metz, 1973:103). De ahí que el análisis de la obra de Martínez Mengual a propósito de los versos de Cernuda supongan otra vuelta de tuerca: es la lectura de una lectura pictórica de Cernuda.

La obra[7] se compone de 35 piezas (óleos sobre lienzo, óleos sobre tabla y técnica mixta sobre papel) estructurados en temas: *El amante* (figs.: 1, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35), *El mar* (fig. 29), *La primavera* (fig. 3), *La casa* (fig. 4), *El amor* (fig. 5), *Contigo* (fig. 6), *Poemas para un cuerpo* (fig. 7, 8, 9), *Otros aires* (figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25).

Cuando al inicio de este trabajo afirmábamos que la obra de Martínez Mengual era una lectura *ad versus* Cernuda pretendíamos fundamentalmente considerarla como una interpretación artística, una traducción semiótica, de los versos del poeta. Esto es, los cuadros no pretenden crear una solución ilustrativa del tipo de la correlación: el poema A se corresponde con el dibujo B. Si bien es cierto que el pintor ha elegido unos cuantos poemas para centrar su orientación expresiva, no es menos cierto que estos poemas resultan emblemáticos para el conjunto de la obra cernudiana y que son el resultado de una estudiada selección, pues, en ellos se recogen los temas esenciales de la misma: el amante, el hedonismo y la soledad, la realidad y el deseo. La interpretación se realiza en ocasiones a raíz de un sólo verso o puede abarcar en cambio toda una serie como la de los árboles presente en "Otros aires".

En la composición pictórica de la imagen, de cualquier imagen, encontramos una serie de elementos seriados, sistematizados y organizados según unos principios. Estos elementos son justamente los que nos permiten inferir el sentido a un cuadro. Tales componentes han convenido en llamarse "signos icónicos" y siguen unas reglas de disposición semántica y sintáctica (Joly, 1994:96-98). Si bien es cierto que estas directrices pueden ser reinterpretadas o violadas en la manifestación artística, tanto en la poesía como en la pintura, no es menos cierto que cualquier desviación supone implícitamente un recorrido, una norma, desde la cual nos alejamos en la composición *poietica*.

Los signos icónicos son signos complejos constituidos por una expresión y un contenido. Así, un círculo rodeado de palitos (expresión) nos remite a la idea de sol (contenido). Pero, a su vez, ambos planos, expresión y contenido, se desdoblán en forma y sustancia. Esto es, en el plano de la sustancia de la expresión en pintura tenemos una serie de posibilidades plásticas (material, técnica, color, formas, continuidad, etc.) que concretamos culturalmente en unas formas. En el ejemplo anterior se muestra no se elige normalmente un círculo simple o un conjunto de círculos concéntricos para representar al sol sino un círculo rodeado de líneas que emanan de él. En el signo icónico el plano formal de la expresión se conoce como *signo plástico*. Lo plástico es un *continuum* que el signo icónico trocea, y que organiza según unos ejes susceptibles de graduación. Estos ejes son:

- El *color* con todas las tonalidades del espectro luminoso.
- La *forma*, con las líneas, las formas geométricas propias, los puntos, las superficies.

-La *espacialidad* que incluye la composición interna de la representación por oposición a ejes de verticalidad y horizontalidad (alto/bajo, izquierda/derecha, cerca/lejos, orientación, etc.).

-La *textura* con la oposición granulado/fino, etc.

Que destaquemos la parte plástica del signo icónico aquí no es cuestión ociosa, pues, la lectura de Martínez Mengual es fundamentalmente una *lectura plástica*. El color, la disposición espacial (horizontal vs vertical) y la textura son las tres coordenadas esenciales de la obra que analizamos. Esta opción pictórica revela ya un sentido general de la misma: se nos ofrece la expresión en su grado máximo. Lo cual no invalida, por otra parte, la existencia de unas isotopías o líneas de significación asociadas a estas coordenadas, como veremos más adelante. En realidad lo que se demuestra ante todo es una voluntad artística: la de la expresión pura de la imagen. Si el poeta reivindica su medio físico de expresión, la palabra, el pintor hace lo propio con la imagen. La expresión liberada de la carga de un contenido formalizado sugiere, más que explica, incita los sentidos y, en consecuencia, provoca el efecto contrario del que hablaba Cernuda: no constriñe el significado de los versos sino que les crea un nuevo itinerario. Como dice André Chenier en su poema *L'Invention*:

Etale et fait briller leurs richesses secrètes
 Qui, par des noeuds certains, imprévus et nouveaux,
 unissent des objets qui paraissent rivaux

Examinemos con más detención estos cuadros.

Si hay una reiteración de color teniendo en cuenta todas las variantes tonales, esta es, sin duda, la oposición rojo y azul. En *El amante* (fig. 1) *El mar* (fig. 2), *La casa* (fig. 4), *El Amor* (fig. 5) *Contigo* (fig. 6), *Poemas para un cuerpo* (figs. 7,8,9,10) *Otros aires* (figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25) y *El amante* (27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35) hay una tensión creciente entre estos dos colores, quizá más destacada en *Poemas para un cuerpo*, *El amante*, y *Contigo*.

De la misma manera, se percibe una oposición espacial entre la primacía vertical, destacable en la serie *Otros Aires* y la horizontal representada por la serie de *Poemas para un cuerpo* y *El Amante*. Estas dos oposiciones, contrastadas y matizadas en algunos cuadros constituyen el leitmotiv de la lectura de los versos de Cernuda.

Rojo y azul no son dos colores señalados nominalmente por el poeta en sus versos, lo que constituiría una solución de tipo *ilustrativo*, sino que nacen de las interpretaciones plásticas en torno a dos ejes clásicos en la obra de Cernuda: la materia y el espíritu, la realidad y el deseo.

Sabemos que la percepción del color es un hecho cultural. El historiador Michel Pastoreau en su *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et Société*, da la razón a Goethe contra Newton. Muestra que el descubrimiento del prisma de colores por Newton no afecta a la percepción que de éstos se ha elaborado a través de los siglos y los diferentes países. De este modo, el único discurso posible sobre el color se resuelve siempre en términos antropológicos (Joly, 1994:103). Así

pues, podemos decir que en Occidente se ha constatado *antropológicamente* una serie de sensaciones en la percepción del color rojo que nos interesa destacar aquí.

El rojo etimológicamente significa "luz" en sánscrito, es el color por excelencia de la vida en su máxima intensidad, la materialidad física, siendo el color más cálido del espectro. En el *Dictionnaire de symboles* de Chevalier y Gheerbrant (1982) el rojo es considerado universalmente símbolo fundamental del principio de vida. Asociado al fuego y a la sangre participa de la ambivalencia de estos símbolos, ya que un exceso de intensidad en los mismos puede significar todo lo contrario al principio de vida: destrucción y muerte —no olvidemos que el rojo es, asimismo, el color de la guerra, de Marte y el infierno—.

En los cuadros de Martínez Mengual, el rojo se presenta en su sentido más terrenal y físico sin alcanzar, pese a su intensidad, los dominios de la destrucción. Así, aparece en *Poemas para un cuerpo* —una serie de cuatro cuadros que no corresponden a ningún poema concreto— variaciones en torno al imaginario de Cernuda del cuerpo amado, donde la figura humana es, fundamentalmente, física, carnal, roja. Es la realidad palpable del cuerpo deseado, como define el propio Cernuda en *Sombras blancas* "el ardiente color de la vida ignorado".

Mas mi amor nada puede
sin que tu cuerpo acceda:
Él sólo informa un mito
En tu hermosa materia

(*Un hombre con su amor*)

Como bien sabemos por la lingüística estructural, el valor de un elemento en un sistema viene dado por el resto de componentes de ese sistema. El valor del rojo, por tanto, se instituye gracias al color que se le opone en la serie pictórica que estamos comentando, es decir, el azul.

Si respetamos el espectro científico de colores, el color opuesto al rojo es el verde. Sin embargo, la realidad antropológica no ratifica precisamente dicha oposición:

Le plus ancienne contraire du rouge était le blanc qui avait deux contraires: le rouge et le noir. Puis le rouge a été opposé au bleu et au blanc (Joly, 1994:103).

La oposición del rojo y el azul se debe, en buena medida, precisamente a los valores culturales que ambos portan, a las sensaciones y a los significados simbólicos generados en el colectivo antropológico. Técnicamente, el rojo es el color más cálido del espectro y el azul el más frío. Esta oposición de significado es palpable desde las pinturas medievales hasta los usos de vanguardia:

Plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini il éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible (Kandisky, 1989:149).

Le rouge (...) agit intérieurement comme une couleur très vivant, vive, agitée qui n'a

cependant pas le caractère insouciant du jaune qui se dissipe de tous côtés, mais donne l'effet, malgré toute son énergie et son intensité, de la note puissante d'une force immense presque consciente de son but (ib.:157-158).

De este modo, el azul se define como el más inmaterial de los colores, hecho de transparencias, esto es, de vacío acumulado como en el agua y el aire, el cielo y el mar. De ahí que simbolice lo exacto, lo puro, lo frío. (Chevalier-Gheerbrant, 1982: 129) Como ocurre con el rojo, el azul puede resultar ambivalente y, por tanto, en ocasiones puede revelar una consideración negativa de significado sugiriendo en vez de espiritualidad, indiferencia, o indolencia en el espectador.

El azul destaca por su intensidad en *Poemas para un cuerpo*, *Contigo*, *El mar*, *El amante* aunque las tonalidades más fuertes se registran en la primera serie. La tensión que emana de esta serie y del cuadro *Contigo* se debe, precisamente, a esta oposición casi pura entre los dos colores, en el que se ha omitido el valor de la textura en pro del juego exclusivo de colores: la tensión de lo físico (rojo) respecto a lo espiritual (azul), de lo concreto a lo abstracto, de la emoción al pensamiento, de la realidad al deseo.

La oposición horizontal/vertical se presenta como la segunda característica de la lectura pictórica de Martínez Mengual generando tensión significativa en toda la obra. En la serie de *El amante* y en *El mar* prima la horizontalidad frente a la verticalidad de *Otros Aires*, *El amor* o *La casa*. Mientras que en *Poemas para un cuerpo* dos de las obras tienen un predominio vertical y las otras dos se regulan en la horizontalidad. ¿Por qué destacamos este juego de ejes espaciales? Porque el pintor ha representado con esta contraposición plástica, cual eje de abscisas y coordenadas, este espacio significativo en la poesía cernudiana del que venimos hablando: el que discurre entre lo presente y lo ausente, lo expresable y lo inexpressable, lo real y lo anhelado.

La serie de árboles que emanan del poema *Otros aires* simbolizan lo real, lo que es y está para el poeta, un anclaje necesario a la tierra, una propuesta hacia el equilibrio lo que, sin duda, se significa plásticamente con la predominancia vertical:

Extraño nada es sino propicio
 Y familiar, aunque reciente
 Seas aquí; y entre esos troncos
 Hallas tu mundo fiel, que pide
 Confianza y amor de parte tuya
 Y ofrece de la suya
 Luz nueva y soledad inspiradora.

(*Otros aires*)

En *El amor* de *Ocnos* ocurre lo mismo, el poeta siente que los árboles que contempla son y producen una armonía y equilibrio palpables, reales:

Yo iba con frecuencia a verlos. Me sentaba frente a ellos, cara al sol de mediodía, y

mientras los contemplaba, poco a poco sentía cómo iba invadiéndome una especie de beatitud. Todo en derredor de ellos quedaba teñido, como si aquel paisaje fuera un pensamiento, de una tranquila hermosura clásica: la colina donde se erguían, la llanura que desde allí se divisaba, la hierba, el aire, la luz.

Frente a esta realidad, de equilibrio, de verticalidad y de armonía se sucede la serie de *El amante* y *El mar* absolutamente horizontales. La horizontalidad dibuja el reposo, la calma, el estatismo, la falta de dinamismo, y en estos cuadros todo estas propiedades confluyen en una sensación de quietud que, a diferencia de la poetizada arriba, aparece como irreal. No obstante, percibimos diferencias de dicha tensión vertical/horizontal entre *El mar* (fig. 2) y *El amante* (fig 1) respecto a la serie completa de *El amante* porque en esta última hay un menor contraste cromático y, por tanto, hay un sentido visual más difuso. Como en la serie *Otros Aires* volvemos a la repetición de elementos cromáticos, espaciales y de textura con una serie de variaciones. Como si una misma realidad fuese capaz de transformarse a merced de la mirada que la contempla. Estos cuadros con su horizontalidad, su textura palpitante, a veces enredada (figs. 26, 27, 33) y su cromatismo armónico enfatizan visualmente la mirada cernudiana del amante, en ocasiones tremendamente física (tal y como se recoge en la serie *Poemas para un cuerpo*) y en otras verdaderamente abstracta: un anhelo puro carente de tiempo y espacio, una emoción detenida (representada a través de la horizontalidad) e intensa (representada con un cromatismo puro).

En tregua con la vida
 No saber, querer nada
 Ni esperar: tu presencia
 Y mi amor. Eso basta.

(*Un hombre con su amor*)

En el caso de *El amante* (fig. 1) el contraste cromático entre rojos y azules acentuados por la aparición del negro genera una tensión que predomina sobre la horizontalidad y, por tanto, anula el valor que anteriormente le atribuimos a la misma en el resto de la secuencia, es decir, el estatismo asociado a la idea de contemplación ya que se trata de una horizonte tenso, forzado, inquietante tal y como lo pinta Martínez Mengual en *El mar* (fig. 2) y que así describe el poeta:

El mar estaba de un azul oscuro y profundo, y todo aparecía quieto, como si el tiempo quisiera detenerse en un encanto sin fin... Al pie del murallón los pasos se hundían ya en la arena, y por el aire negro, tal vastos fantasmas, surgieron las velas de las barcas pesqueras. Allí estaba él, en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando a nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche. (*El mar de Ocnos*)

Lo que presenta Martínez Mengual con estas dos obras es una relación de semejanza entre el amante y el mar: ambos con predominio de la horizontalidad y cromáticamente parecidos: tensos,

turbados, agitados. Recrea así el pintor una metáfora cernudiana del amante como mar:

Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de la playa, y en ella la mancha blanca de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, yo les contemplaba invisible en la oscuridad, tal desde otro mundo y otra vida pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos. (De *El amante, Ocnos*)

Podríamos señalar otros aspectos interesantes en el homenaje pictórico que Martínez Mengual rinde a Luis Cernuda con motivo del centenario de su nacimiento, puesto que el valor de esta obra no se resume en los tres aspectos señalados aquí, esto es: a) la expresión pura de la imagen mediante la elección de elementos de la sustancia pictórica (color, espacio, textura), b) la oposición rojo/azul, c) la oposición vertical/horizontal. Igualmente destacables son la ausencia de perspectiva como señal clara de subjetivismo e implicación de ambos autores en sus obras, o la relación interna, sintáctica de los cuadros dentro de las series, por destacar algunos.

Con estas breves anotaciones en torno a la lectura pictórica de Martínez Mengual *adversus* Cernuda hemos querido destacar varios aspectos:

1. Cernuda no creía posible una convivencia entre su poesía y la imagen porque subordinaba a ésta respecto a aquella: la pintura aparece en su ideología poética como reductora de las posibles imágenes psíquicas que emanan de su poesía. Es decir, Cernuda veía los libros ilustrados de un modo decimonónico: lo que se conoce en las relaciones texto-imagen como una *solución ilustrativa*, una relación semiótica que reposa sobre la coherencia y, fundamentalmente, sobre la evidencia semántica. Esto es, si en un momento determinado aparece en el poema una imagen susceptible de ser representada pictóricamente, dicha representación se hará mediante la figuratividad y, por tanto, se escogerá un/os elemento/s sueltos del poema que serán finalmente trazados por el pincel. Esta relación implica un complejo de inferioridad de la imagen, puesto que ésta aspira a un estatus de precisión significativa en abstracto semejante a la del signo lingüístico. Pretende significar de la misma manera. Un hecho que en la actualidad la crítica semiótica define como imposible: no se puede saltar de un sistema signifiante a otro sin que se resienta el significado. De otro modo: si existiera una traducción posible entre la poesía y la pintura, ésta sería sólo en el dominio de la aproximación de contenido en la que quedaría un flujo de comunicación compartida. Pero estamos ante dos manifestaciones que, como obras artísticas, no pueden desligar su contenido de su forma sin perder su estatuto artístico.

2. La pretensión de Martínez Mengual lejos de anclarse en esta solución ilustrativa presenta una lectura artística perfectamente compatible con el texto puesto que ya no se trata de un enfrentamiento o subordinación imagen-texto sino de un recorrido conjunto: una tensión significativa que va desde la palabra hacia la imagen y de la imagen hacia la palabra. Podemos aplicar aquí lo que dice Pierre Reverdy a propósito de la imagen moderna (Krüger, 1990:27) que nace de la aproximación insólita de dos realidades:

L'image (...) ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus o moins éloignées (...). Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique —mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.

Y ¿qué supone esta relación justa de dos realidades más o menos distantes para la competencia lectora? La ejecución de la metáfora. La iconotextualidad generada por la pintura y poesía en este caso, lejos de reducirse mutuamente, puede ampliar el sentido de ambas creando asociaciones, metáforas, entre dos sistemas distintos que se aproximan a un mismo hecho y mediante el cual se relacionan. Porque la yuxtaposición de textos e imágenes es interpretada automáticamente por el espectador como la enunciación de posibles relaciones entre ellos. Dos objetos pertenecientes a sistemas semióticos distintos se emparejan para dar una nueva concepción al texto y a la imagen, concepción que surge precisamente de esta yuxtaposición como cualidad nueva de la obra (Christin, 2001:172). Como anunciaba André Gide:

Quand la plastique lutte de près avec l'écriture, dans le livre apparaissent les énormités.

En este caso la obra de Martínez Mengual no es una *ilustración* de la poesía cernudiana puesto que no cercena el sentimiento poético. La relación de la obra pictórica con la poesía que la ha inspirado es, en sus ejes fundamentales, justa si realizamos una lectura doble. Lo cual no quiere decir que el pintor haya seguido impenitentemente un camino significativo preestablecido por Cernuda, ya que en estos cuadros el origen textual no es directamente sensible para el lector, debido a su abstracción y falta de correlación directa con los poemas. Se trata pues de un *texto doble*, susceptible de una recepción estética conjunta, lectura de la que se benefician ambas partes, pero igualmente susceptible de una recepción individual, de la que ninguna de ellas sale perjudicada puesto que ambas lecturas no se subordinan entre sí. André Gide que cuando recibió las primeras pruebas de su obra *Le Voyage d'Urien* realizada en colaboración con el pintor Maurice Denis inmediatamente escribió a éste para señalarle que no quería que apareciese la palabra *ilustración* ya que el trabajo de Denis no se subordinaba al suyo (Christin, 2001:172). Palabras que resumen nuestra postura respecto a la dignificación de la pintura frente a la poesía y la convivencia fructífera de ambas artes:

Car enfin c'est une collaboration, et ce mot d'illustration semble indiquer une subordination de la peinture à la littérature qui me scandalise.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, R. (1998): *El pensamiento visual*, 1969, Barcelona, Paidós Estética.

CALABRESE, O. (1987): *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós.

CANO, J. L. (1992): *Epistolario del 27: Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, Madrid, Cátedra.

CERNUDA, L. (1993): *Poesía Completa*, Madrid, Siruela.

CERNUDA, L. (1994): *Prosa*, Madrid, Siruela.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT A. (1982): *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

CHRISTIN, A. M. (2001): *L'image écrite ou la déraison graphique*, 1995, Paris, Flammarion.

Entre la Realidad y el Deseo. Luis Cernuda 1902-1963, exposición celebrada en la residencia de Estudiantes de Madrid entre el 15 de mayo y el 21 de julio de 2002.

GARCIO BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ T. (1988): *Ut pictora poesis: Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.

JAKOBSON, R. (1971): "Visual and auditory signs" y "On the relation between visual and auditory signs" in *Selected Writings II*, págs. 334-344, Berlín/New York, Mouton de Gruyter.

JIMÉNEZ CANO, J. M^a (1983): "Presupuestos teóricos para una grafémica textual" *E. L. U. A.*, 1 págs. 227-248.

JOLY, M. (1994): *L'image et les signes*, Paris, Nathan.

KANDINSKY, V. (1989): *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1954, Paris, Folio Essais

KRÜGER, R. (1990): "L'écriture et la conquête de l'espace plastique: comment le texte es devenu image" págs. 13-63 en *Signe/Texte/Image* ed. par Alain Montaudon, Lyon, Césura.

LESSING, G. E. (1997): *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, 1^a ed. de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional.

LÓPEZ GARCÍA, A. (1998): "Lingüística y comunicación audiovisual" en *Actas del III Congreso de*

Lingüística General, págs. 703-710, Universidad de Salamanca.

MANGUEL, A. (1998): *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza Editorial.

MELOT, M. (1985): "Le texte et l'image" en H. M. Martin y R. Chartier (eds.): *Histoire de l'édition française, III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris.

METZ, CH. (1973): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Ensayos Planeta.

ORTEL, P. (2002): *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

PASTOREAU, M. (1996): *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et Société*, Paris, C. Bonneton.

PLATÓN, *La República*, Ed. J. M^a Pabón y M. Fernández Galiano, Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1949.

SAUSSURE, F. (1983): *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza.

[1] Véase el catálogo de la exposición *Entre la Realidad y el Deseo. Luis Cernuda 1902-1963*, celebrada en la Residencia de Estudiantes de Madrid entre el 15 de mayo y el 21 de julio de 2002.

[2] La consideración negativa de la imagen es, ciertamente, anterior al cristianismo y ahí tenemos para corroborarlo distintos parlamentos en la obra de Platón donde la imagen aparece como imitación de la apariencia distando, por tanto, tres grados de la verdad. "Y esa imitación —exclamé yo— ¿no versa, por Zeus, sobre algo que está a tres puestos de distancia de la verdad? ¿no es así?" (Platón, *La República*, cap. X, 602-c)

[3] El análisis de la relación icónico-verbal no es fácil de construir, ni siquiera sobre un plano teórico ya que suele suscitar la desconfianza, cuando no el rechazo, en ambos dominios puesto que amenaza la *especificidad* de los objetos comparados. Decir que un texto "hace ver" o "ilumina" una imagen, sea ésta fotográfica o pictórica puede resultar excesivamente metafórico a la crítica literaria. Por otro lado, los teóricos de la imagen, empeñados en preservar la especificidad de su históricamente denostado objeto, comparten el mismo tipo de reticencia pero en el sentido inverso: decir que una imagen se reduce a "significar" es someterla a los modelos lingüísticos y negar que parte de sus poderes proceden, precisamente, a que logran escapar de la "discursividad". Para las relaciones entre literatura y fotografía véase Ortel (2002).

[4] "We observe a strong and conspicuous tendency to reify visual signs, to connect them with objects, to ascribe mimesis to such signs, and try to view them as elements of an 'imitative art' (...). This universal, innate tendency explains why a naive spectator when looking at an abstract painting subconsciously assumes it to be a kind of puzzle picture and then loses his temper when unable to discover what this work 'is supposed to represent' and concludes that 'this just a mess!' " (Jakobson, 1971:341).

[5] Nos referimos a su *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*.

[6] Lessing se refiere aquí a la belleza de tipo intelectual o abstracta que proporciona la palabra.

[7] Presentada bajo el título *Donde la espuma sueña. Homenaje a Cernuda* se expuso en las sala Luis Garay de la Universidad de Murcia entre el 3 y el 11 de octubre de 2002.