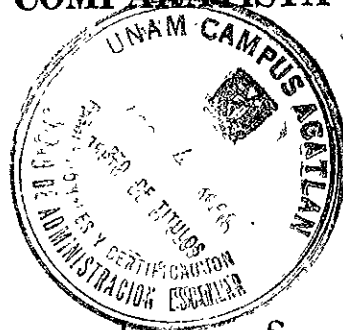




267
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLÁN"**

**"EL TEXTO LITERARIO Y EL PICTÓRICO
UN ACERCAMIENTO COMPARATISTA"**



T E S I S
QUE PARA OPTAR EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS
P R E S E N T A
MAGDALENA GARATE CABRERA



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

JUNIO, 1998

264393



Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la pintora y escultora Susana Lozano por su asesoría en la parte referente al texto pictórico; a las doctoras en Historia del arte Anita Ortiz, de Acatlán, y Elia Espinoza del Instituto de Investigaciones Estéticas; al profesor Filiberto Castillo por su apoyo bibliográfico. Mi especial agradecimiento también al profesor Eduardo Calvillo por su asesoría oportuna; a Juan, Toño y Javier, estudiantes de Letras, por sus comentarios y consejos certeros; a la familia Guerrero Vera por su apoyo indispensable en la captura de datos y, aunque Umberto Eco diga que es chocante e innecesario, a mi asesora María de Lourdes López Alcaraz.

ÍNDICE

Introducción	3
1 El texto pictórico	7
1.1 La forma	8
1.1.1 Orden y complejidad	10
1.1.2 Frecuencia e infrecuencia	11
1.1.3 Parámetros de la forma	11
1.1.4 El ritmo	15
1.2 La textura	15
1.2.1 Primer texturema: los elementos	16
1.2.2 Segundo texturema: la repetición	17
1.2.3 Clasificación de las texturas	17
1.3 El color	19
1.3.1 El color como agente emocional	20
1.3.2 Las dimensiones del color	22
1.3.3 Armonía de los colores	23
1.3.4 El color como creador del espacio	23
1.4 Cómo apreciar un cuadro	24
2 Vasos comunicantes	29
2.1 La presencia recíproca de las artes	36
2.2 Necesidad y posibilidad de métodos comparativos	41
3 Análisis de los textos	51
3.1 El poema de Ramón López Velarde	56
3.2 La comparación	63
3.3 El Dr. Atl: pintor y escritor	75
3.4 El paisaje, elemento literario y pictórico	78
3.5 "Atardecer", prosa poética del Dr. Atl	81
3.5.1 Primer punto de comparación: el color	84
3.5.2 Segundo punto de comparación: la visión cósmica	87

Conclusiones	94
Bibliografía	98
Apéndice	106

FALTAN PAGINAS

De la: {

A la: 2

INTRODUCCIÓN

Cuando leí por primera vez "El tigre" de William Blake, no imaginé que las sensaciones pictóricas que despertara en mí, serían la causa de la idea que, mucho tiempo después, dio origen al presente trabajo: la factibilidad de elaborar una comparación entre un texto literario y uno pictórico.

Esta clase de análisis si bien raramente se hace, su origen no es por cierto reciente. La definición más antigua del paralelismo pintura-poesía es el Plutarco, quien la atribuye a Simonides, quien "dijo que la pintura es poesía muda; y la poesía, pintura que habla. En efecto, las cosas que los pintores representan como si estuviesen presentes son las mismas cosas narradas en la poesía como si fueran pasadas".¹ A esta misma idea se refieren también Platón, Aristóteles, Horacio, Cicerón, Luciano, Filóstrato, etc en la Antigüedad, y es también un punto fundamental de los tratados de arte desde el siglo XV hasta el XVIII.

Los abundantes estudios sobre las influencias tocan también el punto de las correlaciones. Aunque se adopte un tipo de enfoque, o su contrario, es evidente que los creadores por el simple hecho de estar inmersos en un punto individual de su sociedad y en general en el devenir histórico, están sujetos a los vasos comunicantes.

Por lo anterior, el trabajo que presentamos no puede considerarse como una innovación, sino un ejercicio bastante primario ante las equivalencias que pueden observarse en dos obras de distinta esencia. Sin embargo, esta clase de acercamiento a los textos artísticos no deja de ser arriesgado porque no se ha logrado sistematizar el modo de abordar dos artes diferentes.

En la investigación hemos optado por analizar cada obra en función de sus propios medios y fines; no creemos ya en la utopía de un método con el que dos obras diversas pudieran ser analizadas, sobre todo, porque hay entre las dos artes diferencias sustanciales, cuestión que abordaremos posteriormente. Creemos, más bien, en la posibilidad metodológica de distintas vías de análisis que dependen de la naturaleza de

cada disciplina artística, y por medio de las cuales es posible obtener pautas para establecer la comparación.

Lo antes dicho concretó el objetivo general de esta tesis para responder al problema central planteado: ¿es posible establecer acercamientos comparativos válidos entre un texto literario y uno pictórico?

Así, en el primer capítulo se establecen los componentes básicos del texto pictórico y se introduce en la manera de mirar un cuadro para tener las bases necesarias para el análisis – bases que es indispensable sentar no sólo porque el presente trabajo es de literatura y mi formación, así como la de mis profesores, es específicamente literaria. Evidentemente, no todos los elementos de los parámetros considerados serán analizados si el sentido de las muestras pictóricas no lo requiere, sin embargo, es importante anotarlos para dar una visión más amplia de la naturaleza de este arte.

Se considera que la existencia del segundo capítulo es necesaria debido a que en él se contempla la forma cómo las artes han convivido a lo largo de la historia del arte; esto nos lleva a la idea de que un texto, por singular que sea, no está aislado y es, en parte, producto de otras obras, tal como dijimos en párrafos anteriores. En este mismo capítulo se especula sobre la posibilidad de incluir este tipo de análisis en los estudios comparativos, partiendo de ciertas prácticas de la literatura comparada, puesto que es el método más cercano a nuestra formación y entendiendo que las posibilidades de la búsqueda en sentido diacrónico y sincrónico permiten la claridad de un terreno conocido. Anotamos las posturas que toman los teóricos ante este problema, y tratamos de ceñirnos a una de ellas para justificar el método utilizado.

El tercer capítulo plantea propiamente el ejercicio de análisis. Se parte, por supuesto, de la interpretación del texto literario obtenida a partir del análisis retórico del mismo. Se accede así a la comparación, no sin antes valorar los componentes del texto pictórico.

Las muestras escogidas para este ejercicio comparativo corresponden a autores mexicanos contemporáneos: el poema de Ramón López Velarde (1888-1921) “Fábula

distica" (1919), y el óleo de Saturnino Herrán (1887-1918) *La criolla de la mantilla* (1917); la prosa "Atardecer" (1921), y la pintura *El Popocatepetl desde un avión* (1948), ambas de Gerardo Murillo, el Dr. Atl (1875-1964). Estas obras fueron elegidas porque en ellas se observaron correspondencias que trascendían los niveles temático y contextual; notamos que podían compararse con base en su estructura sin perder de vista los niveles mencionados.

La determinación de la muestra, que parecería exigua, permitió allegarnos a las respuestas suficientes —siempre considerando la modestia de esta investigación— al problema planteado. Algunos intentos someros que se iniciaron fueron apuntando en la misma dirección de los que aquí se presentan en el análisis y, por ello, no se creyó necesario continuarlos.

Consideramos, pues, que el análisis de sólo dos pares de muestras ha sido adecuado, ya que a partir de los resultados de éste pueden verificarse la clase de paralelismos que es factible encontrar en un análisis comparativo. La elección de este número de muestras cumple su función: ejemplificar, comprobar la posibilidad de dicho análisis, ya que, evidentemente, este ejercicio hubiera podido hacerse con más muestras y se habrían atendido de esta manera elementos de naturaleza diversa, pero muy similares a los observados en este trabajo.

Recordemos, en este sentido, la idea de que una investigación nunca termina, sólo se interrumpe; éste, sin lugar a dudas, es nuestro caso. En éste nuestro primer trabajo de intento profesional, se hizo necesaria la introducción de un pequeño apéndice en el que se incluyen las obras pictóricas; no sucedió así con los textos literarios, que están contenidos en el cuerpo del trabajo, por su brevedad y, sobre todo, debido a la naturaleza eminentemente literaria de la tesis.

Por lo demás, el trabajo hablará por sí mismo.

NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN

1 Calabrese Omar y Eco, Umberto. *El tiempo en la pintura*. Tr. Adriana Gómez-Arnau. Madrid, Mondadori, 1987, p. 78.

CAPÍTULO 1
EL TEXTO PICTÓRICO

El texto, bien lo sabemos, es el tejido, la trama en la que convergen hilos de la más diversa especie. Hay texto, diría Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*, en cualquier lugar en el que se efectúe una actividad de significancia de acuerdo con ciertas reglas de combinación, de transformación y de desplazamiento: en las películas, en los juegos de imágenes, de objetos o de signos, en la música, en la pintura.

Texto, por lo tanto, no se puede reducir al dominio tradicional de la literatura, y es en este capítulo precisamente en donde hablaremos del texto, del tejido específico de una obra pictórica.

De esta manera, es necesario exponer sus componentes: los parámetros que aquí se establezcan servirán de base para el análisis de las obras pictóricas, que desarrollaremos en el tercer apartado. Para ejemplificar los componentes del texto pictórico, hemos tomado obras reconocidas mundialmente para que el lector posea una referencia mental inmediata, sin necesidad de recurrir a la imagen gráfica. Estas obras, así como las muestras que serán analizadas en el último capítulo son figurativas, es decir, representan una escena que simula pertenecer al mundo natural.

Parto, así, del planteamiento del Grupo M¹ de que el signo plástico está integrado por tres componentes: forma, textura y color; el análisis de un texto pictórico puede efectuarse mediante el uso de oposiciones estructurales (claro/oscuro, liso/granulado, alto/bajo, etc.) que dan testimonio de dichos componentes. Por ahora, sólo nos interesa establecer sus caracteres en líneas muy generales.

Aunque muchos teóricos insistan en que al observar una pintura nuestro foco atencional se centra en el color, es evidente que lo primero observado es la forma o un conjunto de formas; no olvidemos que todo cuanto es, es una forma.

Partiendo de estas ideas, esbozaremos a continuación los medios de los que se vale el texto pictórico.

1.1 La forma

El límite es un trazado neutro que divide el espacio en dos regiones: una de

ellas es la forma, y la otra, el fondo; a éstas se les llama así por varios elementos como la posición, la dimensión, etc. Así, “la forma no es más que la delimitación de una superficie por otra”.²

En el terreno de la percepción, el fondo no implica una atención rigurosa como la forma; no tiene límites –carece de contorno preciso– y posee una existencia bajo la figura; aunque no podemos ignorar que una forma puede ser a su vez el fondo sobre el que se dispondrá una nueva forma.

El fondo puede ser simple o complejo. Es simple cuando sólo sirve de soporte al primer plano. Es complejo cuando tiene muchos tonos, texturas o formas y es parte de la forma porque ambos están involucrados; un claro ejemplo de este tipo de fondo es el de la pintura del español Diego Velázquez (1599-1660), *Las meninas* (1656). Recordemos que en el primer plano aparece la infanta Margarita con dos de sus damas de honor y dos enanos; y es precisamente en el fondo donde Felipe IV y la reina Mariana se ven reflejados en el espejo que está sobre la pared. Forma y fondo están implicados.

Respecto al fondo, las formas pueden ser cerradas o abiertas. Son cerradas cuando están definidas, cuando es posible distinguirlas del fondo; en el cuadro citado de Velázquez, por ejemplo, no hay duda en cuanto a los límites de una y otro. Son abiertas cuando se confunden con el fondo y no es posible designar contornos precisos; sólo basta recordar alguna obra impresionista de Claude Monet (1840-1926).

Las formas pueden ser rectas, estrechas, angulosas o redondas y llenas. Las primeras están próximas a la esfera del intelecto; su tendencia es a la abstracción y a la simplificación. En ellas “se manifiestan tanto la voluntad de configuración, la fuerza de configuración y la determinación, como la tendencia a la clara diferenciación, el orden”.³

En este sentido, las formas de este tipo se inclinarían a lo regular, a lo acorde con las leyes, a lo mentalmente aprehensible, así como a una aparente frialdad y falta de fantasía. Estas formas parecen alejadas de la sensualidad y cercanas a lo ascético, la espiritualización o la falta de vitalidad.

Identificamos a las formas redondas, por el contrario, con el mundo de los

sentimientos. Lo curvilíneo parece sustraerse de la búsqueda de leyes, al menos más que lo anguloso o lo rectilíneo; parece imprevisible y sin causas determinadas. Estas formas nos recuerdan el barroco –sensual, fantasioso, juguetón. Las anima una dinámica que gira en torno a sí misma.

Evidentemente, estas aseveraciones deben ser consideradas tomando en cuenta la situación en que esas formas, rectas o redondas, se encuentran dentro del cuadro, porque ¿qué tan real es que las formas rectas de las torres de *Tránsito en espiral* (1962) de la pintora española Remedios Varo (1908-1963), son producto de una razón fría, o que las redondas de cualquier obra de Fernando Botero (1932) indican necesariamente sensualidad?, tal vez esto sí podríamos afirmarlo en las formas de *La maja desnuda* (1797-8), del artista español Francisco de Goya (1746-1828). Es preciso no perder de vista la estructura total de la obra, y no detenernos en la apreciación de una forma aislada.

1.1.1 Orden y complejidad

El orden, según Aesleben en *Visión artística y visión racionalizada* de Daucher, es cualquier distribución conocida de signos. Un principio de orden siempre crea redundancia, disminuye la sorpresa, la novedad y, en consecuencia, la información. La percepción de un orden presupone que las formas –las partes de un todo que es el cuadro– se diferencian entre sí. Cuanta mayor sea la claridad con que lo hacen, más fácil resulta reconocer el principio de orden que las relaciona. La visión, por otro lado, tiende a destacar las partes –formas– individuales.

La riqueza o complejidad de formas parecería contradecir el sentido del orden adoptado por el ojo, pero, sorprendentemente, la visión percibe las formas poliestructurales con mayor facilidad que las sencillas, siempre que estén ordenadas.

Una estructuración más rica es más fácil de ver, de dominar y también queda registrada con mayor fuerza en la memoria visual. Gracias al poliformismo (pensemos en

Las meninas) “las formas adquieren claridad, atmósfera, carácter a la vista”.⁴

1.1.2 Frecuencia e infrecuencia

Dentro de un repertorio de signos, una forma infrecuente adquiere realce en la percepción visual, ya que requiere más atención que las formas frecuentes. En caso de repetición, gracias a la cual disminuye la medida de información, o bien hay un refuerzo óptico, y con ello la insistencia especial del signo frecuente, o bien el signo más frecuente sufre una disminución de percepción frente a los signos restantes, más reducidos en número y, por lo mismo, más destacados.

También la multiplicación destaca una determinada forma, porque si es verdad que un incremento de la claridad expresa incremento de valor, la multiplicación de los elementos debe significar, igualmente, un incremento de su valor.

Así, en la sucesión de las formas, las infrecuentes adquieren un carácter novedoso, si no sucede lo contrario: la valoración de la constancia.

La valoración de lo infrecuente se debe a la rápida desaparición de las impresiones de los sentidos, por intensas que éstas sean. El estímulo de lo cotidiano es muy escaso, porque la impresión de los sentidos se desgasta cada vez más. Todo lo nuevo y lo extraordinario recibe una reacción no desgastada; es captado con más fuerza y claridad, por lo que su valor se incrementa.

Esto se evidencia en *Impresión: amanecer* (1872), de Claude Monet : por un lado, la frecuencia de las embarcaciones lejanas hace que no nos detengamos en ninguna en particular; por otro, la infrecuencia del sol capta nuestra atención con mayor fuerza.

1.1.3 Parámetros de las formas

Las formas pueden definirse por tres parámetros: la posición, la dimensión y la orientación.

En principio, toda figura tiene una posición, y ésta adquiere sentido según la colocación de la forma; este parámetro no está reducido a una posición en un plano porque figura y fondo pueden percibirse como superficie o volumen (la figura percibida como superficie se situará en un plano; la percibida como volumen, en tres dimensiones).

La posición es relativa, y respecto a la forma, la relatividad es doble: con respecto al fondo y con respecto a un foco: "llamamos foco al lugar geométrico de la percepción, punto nodal de un sistema de ejes de donde provienen formemas tales como /verticalidad/, /alto/, /izquierdo/, etc." ⁵

Las relaciones entre foco, forma y fondo determinan perceptos posicionales más elaborados como /delante de/, /por encima de/, etcétera.

A la posición corresponde el eje semántico de la repulsión, es decir, de la tensión entre la forma y el límite del fondo asumidos simultáneamente. El límite del fondo rechaza —centra— la forma que se destaca sobre él. Esto es muy claro en la pintura de Goya, en la que la maja es una forma que sobresale —que es rechazada— del fondo. Hay una repulsión entre fondo y forma.

El eje de la repulsión se articula según la posición /central/, /periférico/. La posición central es fuerte y estable (el poder del centro) porque la tensión es más débil; las fuerzas se anulan porque ejercen su peso sobre la forma de manera simétrica; la posición periférica es débil e inestable. En *El grito* (1893), de Edvard Munch (1863-1944), el personaje que grita ocupa una posición central, es fuerte, a comparación de los dos personajes del fondo que ocupan una posición periférica, o sea, inestable.

Así, las formas centrales aparecen con mayor claridad, se perciben mejor y su valor se acentúa. Lo mismo sucede con las formas simétricas, las cuales, además, adquieren un aumento de fuerza de convicción. Esto debido a que nuestro aparato de percepción visual está construido simétricamente; capta como agradables y armónicos los objetos de percepción simétricos.

También se le da un rango de preferencia a las formas situadas en la altura, ya

que se ofrecen a la vista con más facilidad que las situadas debajo; todo lo que ocupa una posición alta posee más valor (no olvidemos la relatividad de estas afirmaciones, ya que los valores de un cuadro dependen no sólo de la posición de la forma, sino del color y, en general, de su estructura total). Esta calidad de forma ha encontrado numerosos sinónimos en la lengua: lo más alto es también lo más valioso.

La igualdad de valores sólo se logra en un mismo nivel posicional: la horizontalidad. Así, formas iguales pero situadas a diferente nivel ya no son iguales, del mismo modo que formas relativamente distintas pueden unirse por proximidad —las formas aisladas quedan unidas en una mayor.

Cuando las formas no están ni muy cercanas ni muy alejadas entre sí, se obtiene el equilibrio o la tensión débil; la fuerte, cuando las dos formas están relativamente alejadas; y la nula, cuando las formas están muy cerca o muy lejos la una de la otra.

Por último, la visión recibe una sensación agradable cuando las partes de un todo se ordenan según valores. Un cuadro que contiene dos o más centros de atención, irrita la visión porque la mirada busca siempre lo importante para poderse fijar. “El orden de valores de la visión está basado en la claridad de las formas individuales”.⁶

Por eso una gradación de rangos establecida por una relación de formas nos da un orden benéfico del conjunto.

La dimensión también es relativa. Elementos aislados, ya sean líneas o superficies, no tienen dimensión; ésta es producto de la “convivencia” de las formas. Los elementos pueden considerarse grandes o pequeños respecto a la escala del espectador, que depende de un ángulo en función del cual comprueba la talla de los objetos, y por la talla del fondo, que también tiene una dimensión.

En *El grito*, por ejemplo, las formas del último plano que, fuera del lienzo son más grandes que un ser humano, en este caso resultan más pequeñas que él: es la iglesia empequeñecida por la distancia y la desesperación del personaje que grita, quien concreta en sí mismo todo su dolor.

La oposición /pequeño/ /grande/ puede especificarse en oposiciones más refinadas como, en el eje de la unidimensionalidad /largo/ /corto/; /ancho/ /estrecho/. En el de la bidimensionalidad /vasto/ /exiguo/; en el de la tridimensionalidad /voluminoso/ /menudo/. En este último eje es evidente la presencia de lo voluminoso en contraposición con la ausencia de lo menudo en los cuadros de Botero, por ejemplo, ya que las formas humanas ocupan un espacio considerable dentro del cuadro.

El eje semántico de la dimensión es la dominancia. Una dimensión importante, será dominante o de fuerte presencia; una restringida, dominada o de débil presencia. En la obra de Munch, el personaje posee una dimensión dominante; y la iglesia una restringida, su presencia es débil.

La forma contiene una energía, o sea, la capacidad de atraer la vista sobre ella. Esta tensión se logra por la dimensión de la forma y por su posición sobre el fondo. En este sentido, no debemos olvidar la importancia de los puntos de oro, en los que se cruzan las líneas estructurales –invisibles– de la pintura, y que determinan lugares clave de la composición; el pintor se vale de ellos para resaltar objetos o figuras trascendentes dentro del cuadro; indican su lectura.

La orientación es “la resultante de la combinación de dos coordenadas polares del vector posición. La orientación es, pues, una propiedad del contorno de las formas asimétricas”.⁷

La figura se orienta con relación al foco y al fondo –el cual también tiene una dimensión.

Los ejes pueden convergir en un punto dado del fondo cuando sus formas poseen una orientación; este punto es un polo, un punto virtual construido por la lectura del texto. El punto de fuga es el ejemplo más conocido.

Este fenómeno de orientación también puede ejemplificarse con la intersección, la tangencia, la concetricidad...

El equilibrio depende de la orientación, y puede definirse a partir de dos variables: la potencialidad del movimiento y la estabilidad; estas posturas no pueden

entenderse sin tener en cuenta la percepción; en *Tránsito en espiral*, el espectador puede advertir movimiento –dirección– en el agua del mar por las distintas orientaciones que siguen sus olas, así como en las balsas que provocan ondulaciones en el agua; y estabilidad, en las torres de este mismo cuadro que, debido a su textura, proponen rigidez y estatismo.

En relación a su dirección, el ángulo recto reproduce la distinción más clara – las direcciones que chocan de forma perpendicular alcanzan un máximo de fuerza de dirección; por esto, el ángulo recto desempeña un papel importante en la visión.

1.1.3 El ritmo

El ritmo consiste en la repetición de al menos tres elementos comparables. Hay ritmos de colores, de texturas y de formas; en el caso de éstas, el ritmo puede ser de posición, de dimensión y de orientación

El ritmo de posición afecta las distancias de las figuras o las ordena alrededor de un eje; el de dimensión ordena las figuras de acuerdo con la progresión creciente de los volúmenes, las alternancias, etc.; el de orientación, “puede permitir alternar las figuras según una medida regular”.⁸ Un ejemplo de este último caso es la manera en cómo formas iguales –las volutas de las nubes– tienen orientaciones distintas; el ritmo se produce a pesar de que las formas son idénticas.

La definición de ritmo se homologa con la de la medida de tiempo (como sucede en la literatura y en la música).

1.2 La textura

Literalmente textura quiere decir “tejido”. Cuando pensamos en ella nos referimos metafóricamente no sólo al grano de la superficie de un objeto, sino a la sensación táctil que produce visualmente. Por otro lado, la textura puede ser solamente

visual (pinceladas que simulen el mármol) o táctil (polvo de mármol adherido al lienzo).

El aspecto táctil de la pintura depende del soporte; es evidente que los distintos materiales determinan forzosamente la calidad aparente.

La proposición de impresiones táctiles acentúa el sentido de la ilusión realista: el signo se presenta al espectador como un objeto manipulable; (de ahí que la textura esté ligada a la tercera dimensión). Este tipo de sugestión se debe a referentes específicamente culturales.

La textura aporta el equilibrio entre lo visual y lo táctil. Su papel oscila desde la ocultación completa a la invasión total.

La textura se logra gracias a la repetición de elementos (esto implica el ritmo), y es una propiedad de la superficie. Es tan válida como el color, ya que la figura puede tomar forma por el contorno⁹, por el contraste del color o por el de textura –que a su vez crea un contorno.

La textura se puede clasificar tomando en cuenta sus dos parámetros o texturemas: la calidad de los elementos –su naturaleza y dimensión-, y la calidad de su repetición.

1.2.1 Primer texturema: los elementos

Lo que caracteriza al elemento textural es su dimensión reducida, “una dimensión tal que no se pueda hacer de ella una forma, pues la percepción individual de estos elementos cesa a partir de una cierta distancia, y es reemplazada por una aprehensión global gracias a una operación de integración”.¹⁰

Pensemos en las pinturas puntillistas o impresionistas, las cuales aparentan ser sólo manchas o puntos si las miramos de cerca, y adquieren formas concretas a la vista si nos alejamos del cuadro.

En *Impresión: amanecer* de Monet, el agua del mar está constituida por elementos texturales –rayas horizontales- de dimensión tan reducida que no alcanzan a

ser por sí solas formas aisladas; en su conjunto delimitan la textura del agua.

Los elementos de la textura además de ser de pequeña dimensión, no son fortuitos, ya que su producción traduce valores expresivos o emocionales.

1.2.2 Segundo texturema: la repetición

La textura existe gracias a la repetición de los elementos, y esta repetición sigue una ley perceptible: el ritmo hace la textura. No olvidemos que el ritmo sólo existe a partir de la agrupación de tres elementos.

En el cuadro de *Monet*, las rayas del agua –más de tres- forman su textura y al mismo tiempo delimitan el ritmo porque, además, poseen colores diversos.

1.2.3 Clasificación de las texturas

La repetición es también el producto de dos variables: “el soporte que impone ciertas obligaciones a la repetición, y el tipo de comportamiento motor que la produce y que es, de alguna manera, la enunciación del enunciado textural; llamamos a esta última variable la manera”.¹¹

Cada familia de unidades texturales se describirá bajo tres ángulos: el soporte, la materia y la manera.

El significado global mayor de la textura es la tridimensionalidad; tomemos este criterio para distinguir dos tipos de signos texturales:

- a) Los que hacen intervenir directamente la tercera dimensión: los granos.
- b) Los que hacen intervenir indirectamente la tercera dimensión: las máculas.

Es muy importante el papel del soporte en la textura granular. No por azar los pintores han elegido, por ejemplo, el lienzo sobre madera, ya que éste permite efectos que no se logran directamente sobre la madera.

Podría pensarse que el carácter del pigmento (mineral, natural, orgánico o

metálico), no es objeto de estudio en el análisis de los colores y de las texturas; sin embargo, no hay que olvidar que las clases de materiales de los pigmentos se caracterizan por un modo particular de reflexión de la luz, y que intervienen directamente en la forma que tomará la textura granular.

El llamado empaste del brochazo designa el espesor y la regularidad de las masas texturales colocadas sobre el soporte; la pincelada se refiere a la forma misma de los elementos. (Es importante hacer esta diferencia, ya que de ambas maneras el grano se materializa, aunque de forma distinta).

Si el pintor usa una pasta gruesa como el óleo, deja en las pinceladas rasgos de sus gestos, presión, velocidad, temperamento. Estas huellas pueden dar indicio del carácter del artista, su humor del momento o su estado anímico.

Cada pintor posee una pincelada particular que revela su forma de pintar y de ser, al menos durante una época determinada.

Respecto a la mácula, el papel del soporte no es determinante en la elaboración de la tridimensionalidad. Adquiere, a veces, otro papel: "el de ser el fondo subliminal de la mácula subliminal"¹²; es decir, que presenta formas que no son perceptibles a primera vista.

La forma de la mácula determina su sentido. El paradigma de estas formas es vasto: pueden ser comas, círculos pequeños, rectángulos, o más complejos como la pata de gallo. A medida que se crean nuevas técnicas aparecen nuevas formas.

Las máculas pueden presentarse sin efecto direccional: las máculas propiamente dichas, o con efecto direccional o plumeados. Las primeras no llevan una dirección, no marcan una trayectoria, son en sí mismas. Este tipo de mácula es usado por Velázquez en *Las meninas*.

Las máculas con efecto direccional o plumeados añaden nuevos significados de composición óptica, ya que tienden al trazo, el cual posee espesor y textura, al contrario de la línea que carece de ambos.

Los plumeados no existen aislados, se habla más bien de la formación de una

red de plumeados. De éstos existen los paralelos: el agua de *Impresión...*; y los cruzados o enmarañados que dan volumen, textura o sombras, como en los trabajos de tinta china.

Los plumeados pueden ser paralelos a los contornos de los objetos para reforzarlos; o ser ajenos a ellos.

1.3 El color

El color es, antes que nada, una sensación que debe su existencia a la presencia del ser humano; esta sensación del ojo es independiente de la materia colorante en sí misma. “El color natural del objeto no es otra cosa que la propiedad que tiene éste de absorber una determinada cantidad de luz y rechazar otra”.¹³

El color es luz, dice Newton. Si la luz o el objeto que la recibe se modifican, el color que percibimos cambia. El color de cualquier objeto o materia depende, por lo tanto, de la composición de la luz y de la composición molecular del objeto (de su estructura química).

Pareciera, finalmente, que no se pintan los objetos, sino la luz que cae sobre ellos, o que los hace perceptibles a nuestra visión (el ojo se orienta por la luminosidad y, por lo general, sólo de manera secundaria por el color). La existencia de un género de colores en el que todos los subórdenes sólo son determinados por el grado de luminosidad (gris y negro) demuestra la validez de esta norma. Estas afirmaciones nos remiten al anhelo de los impresionistas de pintar no los objetos ni los colores, sino la luz en constante cambio; al igual que a Van Gogh, el sol los obligaba a pintar.

En un cuadro, cualquier zona iluminada guarda una estrecha relación con la escala de valores y colores, desde la superficie más clara a la más oscura. Lo demás es sombra y todas las sombras están relacionadas en escala con las zonas iluminadas. Cuando el valor de una zona iluminada disminuye, el valor de la sombra disminuye correspondientemente. De esta manera, las zonas de luz y sombra se pintan en consecuencia desde la más clara hasta la más oscura.

Como se puede observar al principio de este apartado, al referirnos al color es necesario hablar de su carácter físico; no podemos, pues, sustraernos de la visión científica. Lo que podemos hacer es distinguir entre el color de cualquier cosa coloreada (un objeto blanco que toma el color de una luz que incide sobre su superficie), y el color que hace la pintura; en este caso estamos en presencia de una imagen elaborada con color, expuesta a las modificaciones de la luz que la hace visible y a las variantes de los tonos que la acompañan. Así, el primero está inscrito en el terreno meramente físico; y el segundo, en el artístico.

El color que utiliza el pintor tiene por apoyo la materia (a diferencia del color del espectro, cuyo elemento desencadenante es la luz, y cuya apariencia es siempre visual). El artista usa pastas coloreadas; no es posible aislar el color de la materia que lo contiene.

1.3.1 El color como agente emocional

El color es agente de la esfera afectiva del ser humano, ya que es transmisor de su estado anímico e influye en él.

Esta afirmación es, por supuesto, de carácter psicológico; en este apartado veremos desde esta perspectiva la diferencia entre colores cálidos y fríos –no sin antes esbozar su origen– y lo que provocan en el ser humano (aunque no podemos generalizar, ya que el valor de los colores está determinado por reacciones inconscientes y que son privativas de cada individuo).

Por otro lado, toda civilización contiene leyes de un código simbólico de los colores, constituido según sus creencias, sus estructuras políticas, sociales, económicas, sus costumbres y modos de pensamiento. Este código se trasluce en todos sus modos de representación: trajes, emblemas, etcétera.

No olvidemos además que la pintura construye su propio lenguaje específico, su propio código, con base en la experimentación y la observación acerca de las cualidades visuales propias del color.

El empleo de los colores no puede escapar a sus dos características esenciales: el simbolismo mental –del cual hemos prometido hablar– y la dinámica visual, aunque una de las dos parezca predominar según la época o la intención personal.

Por el fin pretendido en este trabajo no se considera necesario establecer las cualidades de los colores sistemáticamente, por lo que sólo esbozaremos algunas de las bases de la teoría cromática.

En principio, deberíamos partir de la existencia de los colores ideales, puros, primarios: amarillo, rojo y azul. La combinación binaria de estos colores da lugar a tres secundarios: anaranjado, púrpura y verde –con ellos se obtiene el círculo cromático de seis colores. En él los colores se oponen de dos en dos formando así los colores complementarios –y mediante su síntesis sustractiva (mezcla de pigmentos) dan lugar al gris: azul-anaranjado; rojo-verde; amarillo-púrpura. Esta oposición complementaria es el contraste extremo de la cualidad cromática.

Una vez que hemos comprendido el origen de la gran cantidad de colores – todos ellos susceptibles de ser cálidos o fríos–, pasemos a lo que realmente nos interesa: su valor psicológico.

La gama roja tiene una cualidad de sensación cálida; los colores más cálidos son el rojo y el naranja. Estos colores acercan y aumentan aparentemente los objetos.

Los colores cálidos excitan, animan, alegran y estimulan. Indican sentimiento, calor, etcétera. ¹⁴

Para Kandinsky, el rojo poseía un carácter material y activo; y para Goethe, el naranja significaba placer y calor; así como festividad, riqueza, fertilidad, comunicación, brillantez, para Frieling.

La gama azul tiene una cualidad de sensación fría; los colores más fríos son el azul y el azul-violeta. El verde es un color de cualidad intermedia; es más frío cuando contiene más azul, y más cálido, cuando en él predomina el amarillo. Esta clase de colores distancia y reduce los objetos. Por otro lado, deprime y tiene cualidades de reposo, quietud y silencio.

El azul recordaba a Goethe las sombras, la frialdad, y a Anschütz, la fidelidad y la estabilidad. Para Darío el azul era el color de la poesía, y para Kieslowsky el azul debe ser algo más que uno de los colores de su bandera; es quizá el de la nostalgia perdida

El blanco es la suma de los colores -¿es necesario recordar el multicolor experimento de Newton hecho con un disco giratorio?¹⁵ - y el negro, ausencia de éstos (en la noche o en la oscuridad no distinguimos colores sino sombras). Estos colores, así como el gris, son neutros, aunque, el blanco y el negro pueden considerarse colores propiamente dichos, cuando detienen la imagen en superficie texturalizándola.

1.3.2 Las dimensiones del color

El color posee tres dimensiones: su propia cualidad de color, el valor y la intensidad.

La cualidad no es más que la propiedad por la que los colores se diferencian físicamente por sus respectivas longitudes de onda; la que nos dice si se trata de rojo, amarillo o verde.

El valor es la cualidad clara u oscura del color, su grado en la escala del blanco al negro. (El blanco es el valor más alto en luz y en claridad y el negro el más bajo). Cualquier color puede ser modificado con la adición del blanco o del negro; o aclarándolo con agua o con algún otro diluyente.

La intensidad “es el grado de energía o vehemencia del color, la dimensión que indica su cualidad de potencia [...] La intensidad del color se reduce progresivamente a medida que el matiz se acerca al gris neutro del círculo cromático”.¹⁶

Todo color puede ser fácilmente aumentado o rebajado en intensidad.

La intensidad depende en gran medida de la superficie. Las superficies lisas y brillantes reflejan plenamente la luz y estimulan la intensidad del color. Las superficies ásperas o granuladas reflejan la luz irregularmente, ya que sus pequeñas asperezas producen sombras que neutralizan el color y lo reducen en intensidad.

1.3.3 Armonía de los colores

W. Hess explica así la armonía: “cuando la igualdad y la diversidad de dos valores están en equilibrio, son armónicos”.¹⁷

Sólo son posibles tres armonías cromáticas (puesto que los colores sólo pueden diferenciarse de tres maneras, también pueden parecerse de tres maneras): la basada en la luminosidad, en la calidad cromática y en la intensidad cromática.

La basada en la calidad cromática puede obtenerse por adaptación de colores, por su semejanza cualitativa, dependiendo de la paleta básica o pintura tono a tono del pintor. En la *grisaille*, por ejemplo, todos los colores se reducen casi exclusivamente a la gama del gris.

La armonía cromática puede lograrse por el simple equilibrio de luminosidades. La cualidad y la intensidad pueden complementarla, pero no sustituirla. La de luminosidad supera en mucho las otras dos posibilidades.

1.3.4 El color como creador del espacio

La pintura es espacio (al contrario, aparentemente, de la literatura que es un arte del tiempo). El color actúa como base de su elaboración, ya que determina la capacidad volumétrica del espacio; lo crea por medio de una adecuada gradación tonal.

Por ejemplo, si un tono azul está colocado (ilusoriamente) detrás de un rojo, se percibe una distancia entre las dos formas coloreadas: un espacio que surge como consecuencia de la posición que ocupan dos planos. Es un espacio virtual, producto de un encadenamiento de sensaciones y percepciones. Imaginemos un ejemplo sencillo: una mujer en tonalidades rojas puede destacar en el primer plano si la colocamos en un canapé azul; el canapé pertenecerá al segundo plano. Habrá una distancia perceptible entre las dos figuras.

A ese efecto de avance y retroceso se le llama relieve. Las formas en relieve producen un efecto en tres dimensiones. La técnica pictórica que produce este efecto es el claroscuro, es decir, el contraste o la gradación de tonos de luz y sombra, independientes de los colores empleados para producirlos. Cuando, mediante el claroscuro se logra el relieve de una imagen, se puede decir que el pintor ha obtenido un efecto plástico o una forma plástica.

La simultaneidad de tonos proporciona una dinámica particular a la obra gracias a las vibraciones cromáticas (toda vibración genera energía). El orden y la frecuencia en que aparecen estas energías definen la aceleración o la sensación de reposo, ambos indicadores de movimiento. Así como el color, el movimiento está dentro de nosotros. Tomemos en cuenta, en este caso, el cielo de *El grito* cuyos tonos cálidos se entremezclan de forma “desordenada”, creando movimiento.

La diferencia de energía la percibimos nosotros, al igual que establecemos la distancia entre un tono u otro. El avance y el retroceso de los colores generan una dinámica; “al abandonar su lugar las manchas de separación, que en términos plásticos llamamos espacios. Espacios generadores de movimientos que llevan de la mano al tiempo”.¹⁸ Es decir, gracias a que el espacio produce el movimiento, interviene el factor tiempo (factor netamente literario): no podíamos dejar de anotar esta posible correspondencia entre el texto literario y el pictórico.

1.4 Cómo apreciar un cuadro

Después de la breve presentación de los componentes pictóricos, expondremos en las siguientes líneas algunas ideas sobre cómo enfrentarnos a una pintura.

Al estar frente a una pintura, seamos expertos en arte o neófitos, lo primero que poseemos ante ésta es una impresión, nuestra impresión. Nos inquieta el personaje de *El grito* porque es incapaz de oírse a sí mismo, porque es una negación de la fe, y al mismo tiempo nos atraen su colorido, su trazo violento, su pincelada gruesa.

Habría que tener en cuenta, sin embargo, que la cualidad de una obra artística no depende de la atracción ejercida por el espectador, porque la cualidad está relacionada con la obra misma y no con su gusto o disgusto: es una cualidad en sí misma llamada arte.

Por esto, no debemos separar el tema –lo que el pintor ha reproducido–, el contenido –la forma como ha concebido el tema– o los elementos físicos de forma, textura, color, línea, plasticidad, ya que la unidad de estos elementos en una fusión armónica significa vida artística, el arte mismo.

Venturi dice que en un cuadro no importan la tela, la pintura o tinte, la estructura, es decir, los detalles medibles, sino su contribución humana a la vida.¹⁹ Esto implicaría la anulación de los valores plásticos, y la trascendencia de la relación entre la plasticidad y la imaginación del pintor que la crea. Así, parecería posible basar un sistema crítico en la personalidad del artista, su proceso creativo, aunque se corre el riesgo –como se ha hecho tantas veces a lo largo de la historia del arte– de apreciar el proceso psicológico creativo más que el resultado de la obra.

En algunos casos, el sistema vivencial de un artista avala su sistema creativo, pero sería absurdo pensar que esta idea podría constituirse en norma, por lo que la tesis de Venturi peligra. Es innegable, no obstante, que la personalidad del autor arroja luz sobre su propia obra: el modo de ver del pintor se reconstituye en el lienzo por medio de las marcas que él hace. Nosotros aceptamos ese modo de ver porque, al reconocernos en él, es también nuestro.

El cuadro no vale por lo que presenta, sino por lo que representa, lo que se encuentra en él “trata de dar la ilusión de otra cosa que está en otra parte, o incluso que no existe”.²⁰ No miente Magritt cuando, en uno de sus cuadros, al lado de una pipa escribe “esto no es una pipa”.

La obra pictórica no es un objeto inanimado: evoluciona, envejece físicamente, puede desaparecer materialmente, y participa en el mundo espiritual: es un lazo de unión

entre el espectador y el pintor. El intercambio entre ellos, de informaciones, sensaciones, reflexiones, etc. mantiene con vida la obra, ya que ésta vive de la mirada.

Si la obra vive de nuestra mirada, habría que preguntarse de qué manera es pertinente observarla. Podríamos tratar de responder, como lo plantea Woodford en *¿Cómo mirar un cuadro*, cuál es el objetivo de una obra, o sea, a qué necesidad individual o colectiva responde. Sería injusto pedirle al cuadro de Monet la precisión realista de un cuadro de Velázquez, o reprocharle su colorido aparentemente hiperbólico a la pintura de Much, o decirle a Botero que el volumen de sus personajes no corresponde con el de los seres humanos reales, seguramente porque desconoce la manera de dotarlos de realismo, por poner ejemplos ingenuos.

Como la obra artística no es un fenómeno aislado, saber qué nos cuenta de la cultura en la que se produjo, puede servirnos para comprenderla sin prejuicios. ¿Qué nos diría, por ejemplo, *Las meninas* de Velázquez? En este cuadro, pese a que fue hecho en la década en la que Velázquez produjo muy poco debido a su nuevo cargo de administrador principal del Palacio, se conjuntan todas las cualidades de la pintura de madurez del artista. Asimismo es observable el lujo de la realeza en el vestuario de los personajes, y su agrado por el arte: evidente no sólo porque en las paredes del salón cuelguen varias pinturas, sino por la presencia misma del primer oficial, quien realizó no pocos retratos como éste para la familia real.²¹

Por último, como lo mencionamos al inicio, es indispensable mirar un cuadro en función de su diseño, del modo en que se utilizan formas, texturas y colores para crear estructuras dentro del cuadro; mirarlo con base en la técnica utilizada por el autor, conocer los requerimientos de esta técnica y ver de qué manera el autor se ciñó a ella o la rebasó.

Ver un cuadro sin perder de vista estas ideas puede enriquecer nuestro criterio, y hasta modificar nuestra primera impresión. Siempre estaremos en libertad, no obstante, de aceptar o rechazar una pintura –aunque pertenezca a un maestro reconocido– independientemente del uso adecuado o inadecuado de la técnica.

NOTAS DEL CAPÍTULO 1

- 1 Grupo de semiólogos entre quienes se encuentran Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francois Pire y Hadelin Trinon.
- 2 Kandinsky, Vasili. *Sobre lo espiritual en el arte*. Tr. Martha Johannsen, México, CINAR, 1994, p. 47.
- 3 Daucher, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. Tr. Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, (Comunicación visual), pp. 33, 35.
- 4 *Ibid.*, p. 82.
- 5 Grupo M. *Tratado del signo visual*. Tr. Manuel Talens. Madrid, Cátedra, 1993, p. 194.
- 6 Daucher, *op. cit.*, p. 70.
- 7 Grupo M, *op. cit.*, p. 196.
- 8 *Ibid.*, p. 203.
- 9 Contorno: objeto complejo, asimilable a la presencia de varias formas sobre el fondo; no se puede concebir un contorno simple. *Cfr. Ibid.*, p. 188.
- 10 *Ibid.*, pp. 178-179.
- 11 *Ibid.*, p. 184.
- 12 *Ibid.*, p. 187.
- 13 López Chuhurra, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Pról. José Camón Aznar. Barcelona, Labor, 1971, p. 13.
- 14 *Cfr. Cómo se armonizan los colores*. 10 ed. Barcelona, LEDA, 1979, p. 21.
- 15 Al girar Newton un disco con los colores del espectro, se obtenía la impresión del blanco.
- 16 *Cfr., Cómo se armonizan los colores*, p. 16.
- 17 Daucher, *op. cit.*, p. 44.
- 18 López, *op. cit.*, p. 106.
- 19 Venturi, Lionello *Cómo se mira un cuadro*. Tr. Néstor R. Ortiz Oderigo. Buenos Aires, Losada, 1954, (Regla y compás), p. 25.

20 Rancillac, Bernard. *Ver y comprender la pintura*. Tr. Cristina Azaola. Madrid, Ediciones del Prado, 1991, p. 13.

21 *Enciclopedia de las bellas artes*. Tomo 12. México, Cumbre, 1984, p. 1858.

CAPÍTULO 2
VASOS COMUNICANTES

Cuando nos propusimos comparar la literatura con la pintura, no vimos en ningún momento lo arriesgado de nuestra empresa, ¿por qué habríamos de dudar en la posibilidad de analogar dos artes por singulares que éstas fueran?, ¿no tiene acaso todo arte un origen si no igual por lo menos semejante?, es decir, ¿no surge el arte debido a la íntima necesidad de expresión y comunicación del artista, aunque esta necesidad se sustente en causas diversas?

Alfonso Reyes nos puso en nuestro lugar con el argumento más obvio: la diferencia de materiales. Para él resultaba aberrante establecer correlaciones entre un arte que se valía de las palabras y otro de los colores, las formas y las texturas. Un abismo. Porque además el material de la literatura cambia, está sometido a una evolución y sufre modificaciones significativas incluso de un receptor a otro; recordemos que la lengua es un sistema mutable, al contrario del material pictórico, siempre inanimado e inmóvil, relativamente invariable. Pensemos en la vida propia del lienzo, cuyos cambios se deben al paso del tiempo o a la influencia de los efectos ambientales. En este caso siempre podrá actuar en favor de la conservación de la obra un buen restaurador, a menos que se trate de casos imposibles como el de *La cena* (1495) de Leonardo Da Vinci (1452-1519); esta obra comenzó a deteriorarse rápidamente a causa de la desusada técnica y de las filtraciones de humedad en la pared.

Al hacer estas anotaciones no podemos evitar pensar, por ejemplo, en la representación de una bailarina tanto en la obra de un pintor como en la de un poeta; en la pintura dos espectadores observarán la misma, la única mujer que el artista plasmó, o al menos ninguno de los dos dudará de que el objeto de la pintura es una mujer, bailarina o no; pero en el poema, el personaje femenino al que se hace alusión varía –por más elementos que nos dé el poeta para su identificación– según la imagen mental formada en los lectores. La formación de la imagen mental variará, huelga decirlo, dependiendo de la suficiencia o insuficiencia de los datos que aporte el autor y de la capacidad de recepción del lector.

Nuestras siguientes lecturas no nos tranquilizaron; Lessing, en su *Laocoonte*

(1766), establece una diferencia más significativa –más alarmante–: la literatura es una acción visible progresiva, sus partes se suceden linealmente en el tiempo; la pintura, por el contrario, es una acción visible permanente, sus partes se desarrollan simultáneamente en el espacio, y debe renunciar por eso al tiempo, a las acciones progresivas, o resignarse a que sus elementos, debido a su posición, presuman una acción. Así, los cuerpos con sus propiedades visibles son los objetos propios de la pintura, y los de la literatura, las acciones. Por el momento, nada tenía que refutarle a Lessing.

Lecturas posteriores, sin embargo, echaron por tierra o al menos pusieron en duda la tesis de nuestro ilustre teórico. Umberto Eco y Calabrese en *El tiempo en la pintura*¹ mantienen la postura de que no sólo la literatura puede hablar del espacio, sino que la pintura puede hacer ver el tiempo. Calabrese se pregunta, refiriéndose a la pintura, cómo es posible representar el tiempo en un medio inmóvil. Afortunadamente posee una respuesta: dice que habrían de cambiarse los términos del problema; en principio, el tiempo en sí mismo nunca es representable y siempre se ha representado por medio del movimiento y de la transformación; el tiempo es, por tanto, una función del movimiento, y éste, del espacio.

Así, cuando se quiere representar el tiempo –movimiento– en un espacio observado, es necesario crear cierta tensión en los cuerpos que aparecen en él. Si hay más tensión entre los cuerpos, mayor es el movimiento, el tiempo de la acción.

La pintura, continúa el autor, requiere de la espacialidad, pero no es solamente espacio. Incluso una naturaleza muerta, imagen descriptiva, puede manifestar temporalidad, contar una historia, expresar una duración o acción o la sensación de que el tiempo transcurre.

De la misma manera, en una obra literaria es posible detectar la presencia del espacio. Para delimitarlo, Mieke Bal parte de la definición de lugar, que se refiere sobre todo, dice él, a la posición geográfica en la que se sitúan los actores, y en el que se desarrollan los acontecimientos. El lugar, contemplado en relación con su percepción recibe el nombre de espacio; este punto de percepción puede ser un personaje que

observa el espacio y reacciona ante él. En la percepción del espacio la vista, el oído y el tacto están implicados especialmente, ya que pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Formas, colores y volúmenes, por ejemplo, suelen percibirse visualmente, desde una perspectiva concreta. Los sonidos contribuyen también a la presentación del espacio, aunque en menor medida; por ejemplo, si un personaje percibe un murmullo, estará situado lejos de los hablantes; si percibe palabra por palabra lo dicho, está en el mismo cuarto o muy cerca; una campana que suena a lo lejos aumentará el espacio, etcétera.

En cuanto a las percepciones táctiles, éstas no poseen mucho sentido espacial, ya que el tacto indica contigüidad; en una historia se usa a menudo para indicar el material o la sustancia de los objetos.²

Podríamos seguir abundando acerca de la presencia de fenómenos aparentemente sólo de carácter literario en la pintura, y de fenómenos pictóricos en la literatura; sin embargo, por el momento este acercamiento al paralelismo es suficiente. Nuestra intención ahora es partir de las diferencias. Después de todo, comparar no implica sólo estimar lo semejante, sino también lo diverso.

Una de las primeras diferencias de las que tuvimos conciencia -y la que aún no podemos observar con claridad- es la del modo de percepción, elemento, hay que decirlo, por demás peligroso e inasible. Es evidente que por ser distintos los materiales de ambas artes, percibimos éstas de forma distinta (aunque, según Vidal,³ la psicología cognitiva ha demostrado que hay un paralelismo entre los procesos biológicos que ocurren al observar un cuadro y al leer un texto). Pero, situémonos en terrenos conocidos. no es lo mismo leer un poema que observar un cuadro, y las emociones que nos producen no son, por esto, las mismas. Este fenómeno se debe, en parte, al tiempo que empleamos en la aprehensión de una obra o de otra.

Por otro lado, resultaría ingenuo hacer nuestra la idea de que una pintura se dirige sólo a los sentidos y una obra literaria al espíritu. No deberíamos perder de vista que, en principio, cualquier fenómeno ya sea natural o artístico, debe pasar por el filtro

de nuestros sentidos –por cualquiera de éstos- para poder hacerlo nuestro, para experimentarlo. Ciertamente es que algunas obras –ya sean literarias o pictóricas o musicales- parecen establecerse sólo en nuestro espíritu –alma racional, según la última edición del *Diccionario de la real academia de la lengua española*. Por ejemplo, pensemos en la pintura de Remedios Varo, que nos obliga inmediatamente a trascender la emoción que nos producen sus mundos imaginados, para situarnos en el terreno meramente racional, y no paramos de preguntarnos, entonces, el origen de sus fantasías, el porqué de su técnica magistral, de su obsesión por los detalles, etc. En cuanto a obras literarias frente a las que nos es casi imposible rebasar el nivel de los sentidos nos sobran ejemplos, que deben tomarse, claro está, a nivel personal; pienso en los barrocos versos de Góngora y en la primera lectura –incluso la segunda y la tercera- de *Muerte sin fin* de Gorostiza.

Cambiamos el rumbo: la pintura le habla a la vista, ¿y la literatura? Souriau se arriesga todavía más cuando nos dice que la literatura, antes que ser oída requiere ser leída, por lo tanto, así como la pintura, precisa de la vista, ¿qué tan lícito, aventura él, sería decir que es también un arte plástico?

De una manera más sensata –menos idealista-, Souriau establece que la literatura no representa nada

[...] puesto que no utiliza los sonidos del lenguaje para figurar las apariencias de las cosas evocadas con objeto de imitar las formas, tal como el cuadro figura los contornos, o los colores, de los objetos representados.⁴

La literatura evoca, no representa la obra concreta como la pintura, aunque ésta también puede evocar por medio de símbolos. La diferencia estriba en que la literatura hace uso total de este medio y se apropia de un sistema constituido fuera de ella: el lenguaje. Aunque no olvidemos que la pintura se vale de simbolismos ligados a un sistema social, como lo hace la literatura con la lengua.

Matthew Arnold, en *Mnemosina...*, dice que la literatura es más interpretativa e intelectual que la pintura, ya que posee una mayor correspondencia con la inteligencia del ser humano. Si tomamos como parámetro los materiales, puede ser que esta afirmación tenga un sustento válido, pero ¿no implica un trabajo mental semejante enfrentarnos con un cuadro de Herrán que con un poema de Velarde?

Las diferencias no radican solamente en la diversidad de los materiales, en el modo de percibirlos, en que un arte –según la clasificación típica surgida a partir de Lessing– sea del tiempo y el otro del espacio, en el hecho de que el primero evoque, y el segundo represente, sino también en la manera de abordarlos: es evidente, como lo hace notar Barthes, que a diferencia de la literatura, la pintura no posee un léxico de análisis propio, ni una gramática general, no están clasificados los significantes y los significados del cuadro, ni se han sintetizado sus reglas de sustitución y combinación.

En la retórica lingüística, por ejemplo, abundan nombres precisos que designan figuras, pero no en la visual. En ésta sólo hay algunos términos más o menos tradicionales, susceptibles de ocupar un lugar en un cuadro sistemático de figuras, como la silueta, el claroscuro, la caricatura, etcétera.

El Grupo M dice que esta carencia se debe sobre todo a dos factores. En primer lugar, la tradición occidental ha insistido mucho en la reflexión acerca de la comunicación verbal. La imagen dependía del mundo de lo sensible; el trabajo a propósito de la materia visual se dejaba a los artesanos, a los fabricantes, y no fue sino hasta el Siglo de las Luces cuando se intentó dignificar las artes mecánicas y se comenzó a tomar en serio la imagen visual.

La terminología surgida entonces sólo designa técnicas o efectos precisos, conjuntando, incluso, mecanismos diferentes pero ligados en un mismo uso social, o efectos muy generales ligados a momentos históricos. Entonces se habla, en cuanto a técnicas, del puntillismo, la silueta ...; en cuanto a usos sociales, de la publicidad, la caricatura ...; en cuanto a momentos históricos, del impresionismo, del romanticismo...⁵ Pero ninguna de estas categorías posee la misma generalidad que los nombres que

designan las figuras lingüísticas.

En segundo lugar, la misma especificidad de lo visual ha contribuido a esta carencia: la imagen impide el acceso a las necesarias operaciones de abstracción y de generalización –aunque la imagen sea posible gracias a la capacidad de abstraer y de generalizar- de la misma manera que el lenguaje, porque “es casi imposible describir la estructura de una imagen visual haciendo abstracción del material que la actualiza”.⁶

Asimismo, la teoría de la imagen tampoco ha tenido un desarrollo satisfactorio, principalmente por dos razones: ha establecido una relación con la crítica del arte, por lo que no se han hecho más que análisis sutiles o especulaciones estéticas planteados en un lenguaje que parecería pertenecer al discurso científico. El mayor problema es que la teoría sólo considera enunciados particulares, para los cuales elabora modelos *ad hoc*.

La segunda razón, dice el Grupo M, es la transferencia de terminología lingüística a la pictórica; la teoría de la imagen aceptó conceptos como sintaxis, sema, articulación, que al final no son más que metáforas. Aunque no debemos olvidar que también la pintura ha aportado términos a la literatura, como “foco”.

Los problemas terminológicos o metodológicos respecto a la imagen visual pueden, para nuestro propósito, no ser tan alarmantes, porque, ya lo veremos más adelante, trabajaremos con tipologías más específicas y no nos propondremos, por supuesto, un análisis exhaustivo de las muestras. Sin embargo, en el caso de que haya necesidad de acercarnos a las obras terminológicamente, habría que preguntarnos cuál sería nuestra posición, si inventáramos una terminología totalmente nueva –la más osada de las decisiones- o si nos arriesgaríamos a utilizar las palabras tradicionales, tratando de volverlas unívocas.

Si nos inclinamos por la primera alternativa, nuestra exposición corre el riesgo de ser ilegible; si por la segunda, deformante. La solución menos peligrosa es quizá la intermedia, pero ¿con base en qué parámetros encontraríamos ese punto medio?, ¿no sería de todas maneras una solución arbitraria? Este problema seguramente se solucionará en el siguiente capítulo, cuando se concrete el análisis de las muestras; antes

de esto, sólo podemos hacer especulaciones.

2.1 La presencia recíproca de las artes

Así como entre la pintura y la literatura hay diferencias innegables, también hay similitudes que no podemos pasar por alto, y aunque en este capítulo no es nuestra intención dejar asentadas dichas similitudes, sí es conveniente, someramente, hablar de la intrínseca relación que estas artes –y las artes en general– guardan entre sí.

La relación más obvia entre la pintura y la literatura es la que hace de una inspiración de la otra. De la pintura como inspiración de la literatura tenemos innumerables ejemplos, entre los cuales valdría la pena citar algunos; pensemos en el poema de Paz “Cuatro chopos”, cuya fuente de inspiración es la pintura del mismo nombre de Monet. Paz intenta, según el análisis hecho por Elia Espinoza en *Los discursos sobre el arte*, no sólo un acercamiento temático al cuadro del artista, sino incluso estructural. Es muy interesante observar cómo la autora parte del significado del poema para percibir los significados de la pintura.

Este fenómeno es observable en el poemario de Alberto Blanco (1951), elaborado expresamente para los dibujos de Francisco Toledo. Hay en este libro pictórico-literario *Canto a la sombra de los animales*, un poema de Blanco que merece especial comentario; la estructura de este texto se sustenta en la dicotomía luz-oscuridad, y el dibujo de Toledo que inspiró a Blanco está hecho a base de contrastes –el blanco y el negro: el claroscuro. Ambos textos logran de alguna manera, y según sus propias leyes internas y sus materiales, los mismos ambientes.

No es de extrañar que así como los poetas se han inspirado en obras pictóricas, los pintores lo hayan hecho en obras literarias, aunque esto no indica, como lo veremos más adelante, una similitud en cuanto al estilo, sino en cuanto a intención. Parecería que cada arte se esfuerza por trascender sus límites materiales y por inclinarse a otras artes. No obstante, como bien lo señala Mukarovsky en *Escritos de Estética y Semiótica*

del Arte, este esfuerzo no anula la esencia de cada arte porque un arte al tratar de imitar a otro, cambia su sentido original debido a que debe expresarse por medio de otra materia.

Si esto es cierto ¿cómo podría parecer posible expresar lo mismo en distintos lenguajes?, y ¿cómo aparentemente se logran los mismos ambientes? Pensemos en el impresionismo literario, pictórico y musical; el músico y el poeta parecen pintar lo que experimentan y el pintor sugiere la música de las cosas. Los escritores retoman de los pintores sus temas predilectos; es imposible no pensar en Proust, cuando describe sus sensaciones sobre un paisaje, o en Monet o Renoir, a quienes pidió prestados los rasgos del personaje del pintor Elstir para su serie de volúmenes *En busca del tiempo perdido*.

La música también experimentó la influencia del ambiente impresionista Debussy, dice Emile Vuillermoz, concordaba con el tono de los pintores consagrados a la conquista de la luz. Practicó como ellos todas las formas de la fragmentación, la partición, la descomposición de sonidos y timbres; su técnica responde a la misma necesidad pictórica de irisación. Muchos de los títulos de sus obras sugieren lo que los pintores y los escritores quieren representar: *Nube (Nocturnos, 1898)*, *Esbozos*, *Jardines bajo la lluvia (Estampas, 1903)*, *El mar (Del alba al medio día sobre el mar, Juegos de olas, Diálogos del viento y el mar, 1905)*, etcétera.⁷

Pero, no es necesario valernos de ejemplos quizá poco conocidos. Remitámonos a la representación de los pasajes bíblicos a lo largo de la historia del arte, desde el florecimiento de la pintura bizantina en el siglo VI —uno de sus momentos más excelsos— e incluso antes en la pintura paleocristiana, hasta la pintura de este siglo con pintores como Chagall. Los ejemplos son innumerables. Del mismo arte bizantino es digno de notar el mosaico del siglo IX *Virgen con el niño* de Tesalónica.⁸

Resalta en este mosaico la plasticidad lograda gracias a la policromía, no obstante que se trata de una de las representaciones de la maternidad de la mujer más tradicionales: la virgen con el niño ocupa el lugar central de la obra, provocando simetría; el fondo funciona sólo como soporte de la figura principal. A los pies de la

virgen se distingue una inscripción indescifrable.

Este mismo tema es trabajado con más complejidad técnica por Jean Fouquet (1420-1480), en su obra netamente gótica *La Virgen y el Niño, rodeados de ángeles* (1451). La virgen, que no está sentada ni completamente de pie, sostiene al lado al niño Jesús, quien parece levantado por un ángel. Llamam la atención la perfección del seno desnudo de la madre, la finura de la línea, la carnación sobrenatural de los personajes, acentuada por el fondo sombrío sobre el que destacan ángeles azules y rojos. Esta obra, dice Michel Hérubel, produce un poderoso efecto esotérico.⁹

Así como el tema de la Virgen con el Niño ha sido abordado por los artistas de todos los tiempos, lo mismo ha sucedido con tópicos como la Resurrección, la Natividad, la Anunciación a María, la Crucifixión, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, el Juicio Final, la Sagrada Familia, la Adoración de los pastores o de los magos, etc. Citar más ejemplos es innecesario; quizá podamos permitirnos uno más, el del cuadro *Adán y Eva* (1980) del pintor mexicano contemporáneo Enrique Guzmán (1952-1986), que hace de estos personajes bíblicos una interpretación que bien podríamos llamar surrealista: sobre una pared blanca se incrustan los torsos de la primera pareja, esbozos hechos del color de la tierra; frente a sus ojos ciegos crece la vegetación. Por momentos parecería que están a punto de esfumarse en la pared.

Así, la *Biblia* ha sido una profusa fuente de inspiración pictórica. Lo ha sido en igual medida la mitología grecolatina. Recordemos las pinturas murales y los mosaicos producidos a lo largo de un período que se extiende desde finales del siglo II a. de C. al año 79 d. de C. en el Imperio romano. En estas obras son evocados los amores de los dioses, especialmente los de Venus y Marte, aunque no faltan Júpiter, Apolo, Neptuno, Baco y Diana. El amor se canta también a través de las hazañas de los héroes: Perseo rescatando a Andrómeda, Ariadna llorando en su isla hasta que llega Dioniso a consolarla, etcétera.

Hay un fragmento de una pintura procedente de Herculano *Medea meditando*, que sorprende por la fuerza expresiva del rostro femenino; a través de sus facciones es

posible adivinar los pensamientos angustiosos de la mujer.

Otra pintura mural notable también, aunque por otras razones es *Flora o la Primavera* procedente de Stabies; se trata de una figura que se desplaza armoniosamente para coger flores. Su atracción proviene, sobre todo, de la simplicidad y belleza tanto de la mujer como de la composición; las flores delgadísimas y la tela vaporosa que cubre el cuerpo femenino dan a la escena un carácter onírico, acrecentado por las distintas tonalidades en verde del fondo.

No debemos olvidar a un pintor renacentista que hizo de la mitología uno de sus principales temas: Sandro Botticelli (1445-1510), cuya revalorización de los temas literarios tomados de la Antigüedad se debe en gran parte al impulso humanista de Petrarca. Con este mismo espíritu, Alberti, teórico clasicista, autor del célebre tratado *Della Pittura* (1435), aconseja a los pintores que permanezcan en contacto con los poetas y no teman ilustrar temas literarios bajo su dirección; esta idea está inspirada, evidentemente, en la antigua teoría *Ut pictura poesis*, formulada por el poeta latino Horacio, y que indica una afinidad natural entre la poesía y la pintura. Varios pintores siguieron el consejo de Alberti: Botticelli estaba en estrechas relaciones con Poliziano y Marsilio Ficino, Bellini con Sembo, Rafael con Fabio Calvo, Perugino con Francesco Maturanzio.

Botticelli, a quien ya nos referíamos, es en este aspecto un ejemplo definitivo. *El nacimiento de Venus* (1486) representa a la Venus celeste, nacida de la espuma del mar. Según la tesis neoplatónica de Ficino, este tema es la alegoría del amor llevado a la belleza ideal. *La primavera* (1477-1478) representa también a Venus, pero a la *Venus-Genitrix*, símbolo de la Humanidad, hija de Jupiter y de Juno, como lo dice el texto de Lucrecio y el de Ficino; esto en cuanto al tema. Respecto a la composición habría que acudir al texto de Poliziano *Stanze per la Giostra*.¹⁰

Como estos ejemplos en la pintura del Renacimiento hay más, incluso del mismo autor apenas mencionado; en vez de citarlos, avancemos en el tiempo y encontrémonos con otro artista que plasmó, a su modo, su visión sobre la mitología. Se trata del francés

Gustave Moreau (1826-1898), quien impactó con su pintura a la figura central del surrealismo André Breton; éste lo descubrió cuando tenía 65 años al visitar el Gustave Moreau Museum; lo que le llamó la atención de su obra fue la representación de las mujeres, figuras que proyectan fragilidad y feminidad, pero que están envueltas en una sombra de tristeza. Las mujeres de *Los unicornios* (1885) no nos dejarán mentir; esta obra simbolista presenta un cuadro cuyo escenario es un bosque con un lago lejano. En el primer plano varias mujeres –una de ellas, desnuda- conviven con los animales mitológicos: la piel pálida de éstos compite con la de ellas que languidecen como encantadas.

En *Jupiter y Semele* (1890), su obra maestra, presenta al dios como poseedor de una fuerza increíble demostrada en sus facciones, y a las mujeres como seres sumisos, pensativos, exhaustos.¹¹

La literatura, ciertamente, no sólo ha sido motivo de inspiración para la pintura, sino también para otras artes como la música, la escultura, la danza, el cine.. Con el séptimo arte, la literatura comparte grandes afinidades y relaciones, aunque sean textos que poseen elementos diferentes y hasta contradictorios. La influencia del cine en la literatura no es tan evidente como la de la literatura en el cine, aunque al referirnos a la novela contemporánea: Joyce, Faulkner, Hemingway, Dos Passos... es imposible no tener en cuenta las técnicas cinematográficas: disolvencias, perspectivas, retrospección, etcétera.¹²

Del caso contrario –la literatura como inspiración del cine- existen numerosos ejemplos; hemos escogido -arbitrariamente es cierto- algunos. *Yo te saludo María* (1984) del francés Jean-Luc Godard (1930), es una actualización del mito bíblico de la Anunciación y la concepción virginal. El texto religioso más que servir de inspiración, sirve como pretexto a Godard para presentar con su muy estilo personal una obra metafísica.

La novela es un género en el que numerosos cineastas se han basado para la elaboración de sus historias. Solo mencionaremos, para ejemplificar, un par de casos:

Suspense (The Innocents) (1961) de Jack Clayton, es una adaptación de la novela corta de Henry James *La vuelta de tuerca*. En la obra de James, una institutriz puritana proyecta sobre sus dos alumnos los fantasmas de sus represiones sexuales. El film rechaza la ambigüedad del texto literario y opta por la irrealidad de las apariciones. Tanto el cineasta como el escritor logran una inteligente descripción del ambiente y la mentalidad de la época victoriana.¹³ Otras obras del escritor han sido adaptadas al cine como es el caso de la reciente película *Retrato íntimo de una dama*, dirigida por la neocelandeza Jane Campion.

Uno de los directores que se han caracterizado por la adaptación de textos literarios es el alemán Volker Schlöndorff (1939), quien, por cierto, estuvo recientemente en nuestro país. Su mayor éxito, *El tambor de hojalata* (1979), es una historia de Gunter Grass que relata cómo Oskar, un niño, decide dejar de crecer al observar la sexualidad y la mortalidad que lo rodean, así como la ascensión y caída de los nazis.

No sería difícil seguir mencionando ejemplos acerca de la convivencia de las artes, de la influencia de unas en otras; consideramos, sin embargo, que los aquí anotados son muestra suficiente de la relación recíproca de las artes. No queda duda de que las artes se nutren unas de otras, y de que en algunos casos como en el teatro o el cine, se complementan. Por momentos parecen competir: la literatura intenta lograr los efectos de la pintura, la música los de la escultura, etc. Reconocen sus límites y al mismo tiempo los niegan.

2.2 Necesidad y posibilidad de métodos comparativos

Acceder al planteamiento del método comparativo implicó un problema que a pesar de haberlo contemplado, en principio, no pareció insuperable: la falta de bibliografía en español. Al empezar la investigación para elaborar este segundo capítulo el problema se hizo aún más palpable, e incluso angustiante. Sin embargo, la revisión de

algunos textos fundamentales nos permitió una idea general del surgimiento, el desarrollo y el estado actual de la literatura comparada, claro está, a grandes rasgos.

A decir de Wellek y Warren en su libro básico *Teoría literaria*, el término “literatura comparada” abarca estudios y problemas muy diversos; entre ellos, el estudio de la literatura oral, particularmente de tonos populares y de su migración, y las relaciones recíprocas que mantiene con la literatura escrita; el estudio de las relaciones entre dos o más literaturas; el del estudio de la literatura en su totalidad, etcétera.

Si son tantos los estudios abarcados por la literatura comparada, ¿cómo podríamos resumir su cometido? Estébanez lo sintetiza con base en las ideas de C. Pichois y A. M. Rousseau:

La descripción analítica, comparación metódica y diferencial e interpretación sintética de los fenómenos literarios, interlingüísticos o interculturales, por medio de la historia, la crítica y la filosofía (teoría literaria), con el fin de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano. ¹⁴

A pesar de la especificidad que ha alcanzado la literatura comparada, aún se discute si ésta pertenece a la ciencia de la literatura o a la historia de la literatura. J. M. Carré y M. F. Guyard se inclinan por la segunda opinión; pero la mayoría de los estudiosos de esta materia la inscriben dentro de la ciencia de la literatura, ¹⁵ porque se abordan en ella no sólo cuestiones de historia literaria, sino otras relativas a crítica y teoría de la literatura. Comparto esta última opinión.

Así, podemos hablar ya de una ciencia literaria comparativa, especialmente vulnerable cuando pretende extender sus tareas a otros ámbitos del saber, y capaz de hacerse cargo de la comparación entre la literatura y las otras artes. Éste es otro punto para discutir, ya que los representantes ortodoxos de la comparatística francesa, por ejemplo, no incluyen la relación de la literatura con las otras artes en la ciencia comparada de la literatura, sino en la historia general de la cultura o del espíritu, a

diferencia de los norteamericanos que sí la contemplan dentro de esta disciplina.

Schmeling dice que la comparación de obras artísticas en distintos medios de expresión es una rama legítima de la ciencia comparada de la literatura, siempre que no se comparen exclusivamente obras no literarias como la música y la pintura. De esta manera, afirma el autor, esta ciencia, al comparar las artes, se acercaría a la ciencia general de la cultura.

Autores como Guillén o Pichois no incluyen la comparación de las artes entre sí dentro de la literatura comparada. Guillén dice que esta clase de comparaciones debe ser objeto de la estética, la semiología, la teoría de la comunicación, la historia de la crítica o de la poética, etc. Este mismo autor da preponderancia a la estética; establece que así como la teoría de la literatura, desde Aristóteles, arrancó de una teoría de los géneros, la estética ya no inquiere qué es el arte, sino las artes —cómo difieren entre sí, sus dimensiones y niveles comunes, sus incompatibilidades estructurales. Delimita también la tarea principal de la literatura comparada, a saber, la investigación, explicación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales, y la reflexión sobre la historia de la literatura.¹⁶

Souriau en *La correspondencia de las artes* plantea la necesidad de establecer lo permanente, la “ley de las correspondencias” entre las artes por medio de una disciplina científica: la estética comparada, la cual debe basarse precisamente en la confrontación de las obras entre sí y en el proceder de las distintas artes, ya que, según él, la literatura comparada sólo confronta obras literarias escritas en distintas lenguas.

Incluir la comparación que pretendemos dentro de la estética y no dentro de la literatura comparada, nos enfrenta con problemas de difícil solución. Por lo pronto se vislumbran dos: ausencia total de bibliografía, al menos en español —al menos en este país; y la necesidad de partir de que la literatura y la pintura son artes, lo que implicaría, de principio, asentar el significado de arte, e introducirnos, necesariamente, en estudios de filosofía —más específicamente, de estética. (Además, esta tesis no es un requisito para terminar la licenciatura en Historia del Arte, sino en Literatura).

Una vez descartada la estética comparada como método factible para el estudio propuesto, ¿por qué habríamos de descartar de la misma manera la semiótica? Si quisiéramos situar el trabajo dentro de esta disciplina, tendríamos que considerar la imagen visual como un sistema de significación cuya organización interna es autónoma, y elaborar un modelo que ilustrara este sistema. Esta ambición, dice el Grupo M, se aplica al programa de otras disciplinas, como la estética.

Además, el nombre de semiótica implica confusiones y malentendidos. Se habla de semiótica de la pintura o del cine, como si el agregar el adjetivo al objeto estudiado tuviera por efecto constituir ese objeto en científico: "Hay, a lo más, un saber semiótico susceptible de aplicarse a estos campos, cuya definición sigue estando casi siempre implícita".¹⁷

En un principio se analizó la posibilidad de tomar como base los conceptos empleados por Genette en *Palimpsestos*; sobre todo el de transtextualidad o trascendencia textual, es decir, lo que relaciona al texto con otros textos; y el de transposición, que consiste en transportar la misma acción dentro de otro universo.

El mismo Genette habla de la dificultad de trasladar estos conceptos a otras artes, así como de plantear la hipertextualidad (relación que une un texto B –hipertexto– con un texto anterior A –hipotexto– en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Se trata de un texto derivado de otro.) entre dos obras pictóricas porque, dice él, hay una gran diferencia entre una obra literaria y una pictórica.¹⁸

Por lo tanto, si la hipertextualidad observada en la literatura no puede trasladarse a la pintura, menos aún podrá plantearse como punto de unión entre un escrito y una pintura.

Ante estas disyuntivas, no nos queda más que adherirnos a la posición de Schmeling y de los comparatistas norteamericanos, quienes, como ya lo dijimos, incluyen dentro de la literatura comparada el estudio de las relaciones entre la literatura y las otras artes.

El problema de lo anterior es, dice Schmeling, cómo puede comportarse

sistemáticamente la literatura comparada frente a esta clase de relaciones, ya que su tarea no puede ser sólo comparar una obra literaria con una pictórica con métodos que ha aplicado para la elaboración de estructuras. Por lo que es necesario establecer una metodología comparativa, cuya actividad debe ser precedida por las preguntas de qué, cómo y por qué ha de compararse. Confiamos en que la teoría de Schmeling nos dé sustentos teóricos –el cómo- que avalen el qué y el por qué de nuestra comparación.

La comparación, según Dilthey, señala la individualidad de un fenómeno, no busca las “uniformidades existentes” para formular leyes generales; tiene por objeto las graduaciones, las diferencias, los parentescos, los tipos, la ordenación y explicación de los mismos.¹⁹

Así, la comparación en cuanto tal no es un método específico, sino un procedimiento para la generalización o diferenciación, y debe subordinarse al objeto que ha de investigarse comparativamente; se parte, por ejemplo, de la existencia de un motivo determinado y se examina –verifica o falsifica- su objeto en conexión con el correspondiente retículo. Dos de los motivos que se consideraron para establecer el paralelismo entre el poema de Velarde y la pintura de Herrán, por ejemplo, son el sintetismo y el desarrollo de una imagen central a partir de imágenes secundarias.

Esto parece muy sencillo; Schmeling nos dice que sólo basta ver de qué manera se comportan estas tendencias en ambas artes, pero –las preguntas inmediatas- ¿de qué manera hacerlo?, ¿cómo lograr que la actividad comparativa suponga una base adecuada de la comparación, o sea, la relación entre la actitud comparatística y su objeto? El autor diferencia, por lo menos, cinco tipos de comparación: una comparación monocausal basada en la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación; una relación causal entre dos o varias obras de nacionalidad diferente; la basada en analogías de contextos; la que contiene un punto de vista ahistórico, dominada por un interés estructuralista; y la crítica literaria comparada.

De estos tipos, el cuarto apoya nuestro propósito: el estético-formal, centrado en un estudio estructural, semiótico, lingüístico o psicocrítico de las obras, al margen de su

carácter histórico. Con este método se pretende descubrir posibles analogías formales entre textos de diversas áreas lingüísticas o culturales, entre diversas artes, etcétera.

Es necesario definir un marco adecuado de la relación: "Lo que la comparatística desea proponerse como meta es precisamente la realización de marcos de relación con sentido para cada fenómeno literario".²⁰

El planteamiento de tales marcos de relación será factible si, como dice Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte*, la comparación entre los medios propios de cada arte no es algo exterior, sino de principio: cada arte, al profundizar en sus propios medios, marca los límites que lo separan de los demás, y este proceso los une en un empeño interior común.

Hablamos, pues, de la posibilidad de reducir la literatura y las demás artes a principios comunes, por lo que el método más directo, como ya lo dijimos, es el basado en el análisis de las obras propiamente dichas, de sus relaciones estructurales. Cierta nivel de abstracción, además, hace posible concebir una morfología susceptible de abarcar varias artes a la vez, según lo establece Claudio Guillén.

Aquí surge un problema: ¿cuáles son los elementos comparables, los comunes entre la pintura y la literatura? Lo fundamental sería no comparar más que lo comparable, no tratar de encontrar paralelismos donde no los hay, ni forzar las concomitancias.

No se puede reducir el paralelismo, por otro lado, a un simple efecto similar de una obra pictórica y de otra literaria, porque nunca podríamos hacer una verificación, aunque es evidente que éste es el principio del paralelismo. La emoción producida por una obra pictórica se ciñe estrechamente a la forma pictórica y está íntimamente vinculada a ésta, es decir, que depende directamente de su forma expresiva, de sus materiales y técnicas.

De la misma manera, no podemos basarnos en las intenciones y teorías del artista; no cabe duda de que hay analogías en las teorías y fórmulas en que se basan las distintas artes, por ejemplo, en los movimientos romántico o neoclásico. Sin embargo, la intención y las teorías se manifiestan de manera distinta en las diversas artes, y no aportan

demasiado sobre la labor del artista —obra, fondo, forma. Quizá la intención merezca tomarse en cuenta cuando el escritor y el pintor son una misma persona, como es el caso del Dr. Atl, de quien, como ya mencionamos, tomamos una muestra pictórica y una literaria.

Es posible también tratar de observar un paralelismo temático en dos obras distintas. Esta clase de comparación es menos problemática que las comparaciones históricas o estilísticas, pero también más superficial.

El método, según mi observación, en el que más se ha profundizado en la comparación de la literatura y las otras artes es el histórico. Según Wellek, la comparación más valiosa es la basada en el común fondo social y cultural de las artes, aunque de esta manera sólo se puedan probar influencias semejantes sobre la evolución de las distintas artes, y no un paralelismo forzoso.

Praz, por el contrario, cree que hay una íntima relación entre las expresiones de las diversas artes de cualquier época, y en la influencia del “espíritu de la época” sobre las obras. Si es cierto, dice él contradiciendo a Wellek, que la tradición influye en dos artes distintas, separándolas en apariencia por completo, también es verdad que un mismo arte resiente la influencia de la tradición.

Aunque dos de nuestras muestras podrían contemplarse desde el punto de vista histórico, ya que los hermana el movimiento postmodernista —las obras de Herrán y Velarde—, nuestra inclinación está ya definida. Praz nos apoya: “...los medios varían, la estructura sigue siendo la misma”.²¹ Aunque no dudo de que en la búsqueda habrá tanto divergencias como líneas paralelas.

Ahora bien, lo que este trabajo propone no es un análisis exhaustivo ni una interpretación de las muestras, no porque esto sea imposible; es evidente que pueden desprenderse muchos significados de ambos textos; pero más que interpretar, el trabajo alcanza a describir, es decir, a “asegurar la estabilidad por medio de un inventario del objeto o del acontecimiento en cuestión”²²; los lineamientos que las muestras pictóricas y las literarias tienen en común. Incluso debemos delimitar la

investigación a tal grado, que ni siquiera sea necesario comprender, captar el sentido total de los textos, sino designar sus relaciones y condiciones.

NOTAS DEL CAPÍTULO 2

- 1 Calabrese, Omar y Eco, Umberto. *El tiempo en la pintura*. Tr. Adriana Gómez-Arnau. Madrid, Mondadori, 1987, p. 28.
- 2 Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Tr. Javier Franco. 3 ed. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 101-102.
- 3 Vidal Claramonte, Ma. Carmen África. *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid, Palas Atenea, 1992, p. 21.
- 4 Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Tr. Margarita Nelken. México, FCE, 1965, (Breviarios, 181), p. 131.
- 5 Grupo M, *op. cit.*, p. 261.
- 6 *Loc. Cit.*
- 7 Serullaz, Maurice. *El impresionismo*. México, Publicaciones Cruz D., 1984, (¿Qué sé?), 112 pp.
- 8 Papaionnou, Kostas. *Pintura bizantina y rusa*. Dir. Claude Schaeffner. Tomo 5. Madrid, Aguilar, 1968, p. 26.
- 9 Cfr. Hérubel, Michel. *Pintura gótica II*. Tomo VIII. Dir. Claude Schaeffner. Madrid, Aguilar, 1968, p. 30.
- 10 Boulanger, Robert, *et al.* *Historia de la pintura*. Tomo II. Tr. Fausto Ezcurra y Paz Yohn. Bilbao, Asuri, 1979, p. 339.
- 11 Krichbaum, Jörg y Zondergeld, Rein A. *Dictionary of Fantastic Art*. Tr. Donna Pedini Simpson. Shen Zhen, Barron's, 1985, p. 177.
- 12 Cfr. Souto, Arturo. *Relación de la literatura con las otras artes*. México, Complejo editorial latinoamericano, 1972, p. 41.
- 13 *Enciclopedia ilustrada del cine*. Asesor Román Gubern Garriga-Nogués. 2 ed. Vol. 3. Barcelona, Labor, 1971, p. 306.
- 14 Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, p. 198.

15 O sea de la “disciplina que tiene por objeto la fundamentación teórica de los estudios literarios, con el fin de dotarlos de principios y metodología de investigación y análisis, y de un metalenguaje preciso”. *Loc. Cit.*

16 *Cfr.* Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, 147 pp.

17 Grupo M, *op. cit.*, p. 11.

18 *Cfr.* Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus. p. 487.

19 Schmeling, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Tr. Ignacio Torres Corredor. Barcelona, Alfa, 1984, p. 15.

20 *Ibid.*, p. 200.

21 Praz, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Tr. Ma Raquel Bengolea. Caracas, Monte Ávila editores, 1976, (Estudios), p. 51.

22 Angenot, Marc, *et al.* *Teoría literaria*. Tr. Isabel Vericat Núñez. México, siglo veintiuno editores, 1993, p. 320.

CAPÍTULO 3
ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

En este capítulo nuestro propósito es hacer un ejercicio comparativo entre una muestra literaria y otra pictórica, a partir del texto literario; por lo tanto, abordaremos éste con base en el análisis retórico planteado por Helena Beristain. Para acceder a la comparación no creemos conveniente analizar los niveles fónico-fonológico, morfológico y sintáctico, sino sólo el léxico-semántico y el lógico*.

El léxico-semántico abarca, según la autora, fenómenos retóricos, los denominados antiguamente tropos de palabra o tropos de dicción, como la metáfora; el lógico contiene las figuras de pensamiento que abarcan segmentos discursivos más extensos que los tropos de palabra y cuya interpretación requiere, además, la consideración del contexto.

Así pues, se trabajará con la significación, con el qué dice y cómo lo dice; y se tratará de alcanzar la comprensión hermeneútica o interpretación, lectura que propicia la descripción total del sentido “visto como suma de las isotopías que se han ido descifrando y que abarcan la semántica del texto y la lógica que remite al contexto”.¹

Una vez analizado el texto literario se procederá a la búsqueda de correspondencias que posiblemente guarde con el texto pictórico, sin desatender su análisis, basado, sobre todo, en los parámetros establecidos en el primer capítulo de este trabajo.

Las muestras analizadas, como lo anunciamos en la introducción, son el poema de Ramón López Velarde “Fábula dística” y la pintura *La criolla de la mantilla* de Saturnino Herrán; la prosa “Atardecer” y el cuadro *El Popocatepetl desde un avión* de Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Expondremos a continuación algunos datos referentes al contexto.

Ramón López Velarde (1888-1921) y Saturnino Herrán (1887-1918) comparten, en principio, un país a punto de transformarse. Para 1800, México tenía más de 60 años de vida independiente, había sufrido dos graves intervenciones extranjeras y su desarrollo económico era escaso. Mientras se robustecía el poder de la iglesia católica, Díaz preparaba su tercera reelección; Herrán y Velarde nacieron cuando se iniciaba la

consolidación de un poder unipersonal contra el que se rebelaría el país años más tarde.

Culturalmente, los artistas vivían el apogeo de una época de la imitación que se traducía en el anhelo por la modernidad copiada de Europa; prevalecía en la aristocracia el gusto por lo afrancesado aunque asomaba ya un incipiente movimiento cultural que pugnaba por la expresión de lo nacional.

Herrán y Velarde fueron testigos de dos hechos fundamentales de la historia mexicana: el Porfiriato y la Revolución, y actores de un movimiento emergente en el campo del arte: el nacionalismo, es decir, un interés vital por lo propio, por lo estrictamente mexicano.

Según Otto Granados en *Saturnino Herrán*, durante el siglo pasado y principios del presente el nacionalismo fue una actitud, una forma de lucha por afirmar lo propio y singular frente a lo externo. La Revolución consolidó este largo proceso y apoyó las expresiones de lo mexicano. En este sentido, la formulación del nacionalismo comprende una voluntad de autodeterminación que surge gracias a que la colectividad toma conciencia de su individualidad histórica y reclama la defensa de su identidad e independencia.

Las aspiraciones artísticas de los dos autores coincidían con la consolidación de la conciencia nacional. Ambos, a su manera, descubrieron una forma expresiva que diera cauce a sus necesidades de comunicar el espíritu nacionalista.

Herrán y Velarde compartieron varias situaciones: un país en crisis; una muerte temprana —el primero a los 31, el segundo a los 33—; un lugar de nacimiento casi idéntico, ya que Aguascalientes, tierra natal de Herrán y Jerez, en Zacatecas, de Velarde, se encuentran en un mismo ámbito geográfico e histórico, ciudades entre las que no habría más de un centenar de kilómetros de no estar separadas por las sierras de Palomas, Fría y de Jerez.

Velarde llegó a la capital mexicana en 1914, y Herrán vivía en ella desde 1903. Seguramente se conocieron y trabaron amistad de inmediato; los dos artistas se frecuentaron sólo durante los últimos cuatro años de la vida de Herrán.

Saturnino ilustró varios libros de los poetas postmodernistas como *La muerte del cisne* de Enrique González Martínez. Velarde dedicó al pintor el poema "El minuto cobarde", y escribió un ensayo sobre uno de sus cuadros *El cofrade de San Miguel*, además de que describió su agonía en "Las santas mujeres" y cuando su amigo murió le escribió la "Oración fúnebre".

Velarde visitaba al pintor en su estudio de Mesones; y fue ahí donde conoció a Tórtola Valencia, bailarina española que deslumbró al poeta por su actitud mundana, violenta, tan en contraste con su nombre. Dice Sheridan en *Un corazón adicto* que Velarde reservaba los calificativos colombófilos para sus pasiones más cabales, y la bailarina nada tenía que ver con ellas, ni con sus vírgenes provincianas.

Tórtola, quien bailó en el teatro Arceu, se convirtió en un punto de unión entre los amigos; ambos la tomaron como tema central de "Fábula dística" (1919), poema escrito por Velarde y *La criolla de la mantilla* (1917), óleo de Herrán. Nos referiremos al primero, y a su autor, en las siguientes líneas.

Aunque lo que más nos interesa es abordar el poema de Velarde para acceder después a una posible comparación con la obra de Herrán, no nos parece superfluo recordar algunos datos importantes sobre el poeta.

Velarde estudió en el Seminario de Zacatecas y posteriormente en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes. A fines de 1907 terminó sus estudios de preparatoria en dicha escuela, y se trasladó a San Luis Potosí para comenzar la carrera de abogado en la Facultad de Derecho del Instituto Científico Literario.

En 1904 Velarde inició su colaboración en el semanario *El Observador* de Aguascalientes en la página denominada "Lira Aguascalentense"; ya en la ciudad de México escribió textos políticos y de crítica literaria y algunos poemas en el periódico *La Nación*.

Con la colaboración de Enrique González Martínez y Efrén Rebolledo, en 1917 fundó la revista *Pegaso*, en la cual se publicaban obras de escritores ya conocidos y sobre todo de los consagrados, aunque también de los que iniciaban su carrera literaria o

pictórica.

Velarde fue profesor de literatura en la Escuela Preparatoria; uno de sus últimos trabajos fue como redactor en la revista *El Maestro*.

En vida del autor sólo se publicaron *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919). Después de su muerte se editaron: los poemas de *El son del corazón* (1932), y en prosa, *El minuterio* (1923) y *El don de febrero* (1952).

A *Zozobra* pertenece la obra que nos interesa. Los poemas fueron ordenados en un libro hasta 1919, pero ya habían sido publicados en revistas y periódicos desde 1916. En este libro se refleja el gusto de Velarde por las ciencias ocultas, la cábala, la astrología y la alquimia; gran parte de esta producción fue inspirada por Margarita Quijano, quien infundió en el poeta un amor sensual y tan complejo como el que había sentido por Josefa de los Ríos, Fuensanta, que sin embargo no deja de estar presente en su obra y en su vida desde 1903 y encarna su ideal femenino, la pureza y la presencia de las vírgenes de su pueblo.

Paz considera a Velarde un poeta moderno²: "La mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación, sería más justo decir) del poeta moderno".³ El poeta moderno es el poeta cuya conciencia es un espejo; es Neruda y también César Vallejo.

Velarde está atento a la literatura universal de todas las épocas: desde la antigüedad hasta la época literaria que le tocó vivir. Conocía a los clásicos franceses, a los barrocos peninsulares y a los autores coetáneos franceses y españoles. De ahí que se hable, por ejemplo, de una posible influencia de Baudelaire con quien ciertamente, dice Paz, comparte la idolatría y el horror por el cuerpo; la confusión voluntaria entre el lenguaje erótico y el religioso, no a la manera de los místicos sino con una tendencia blasfema; el gusto por los payasos, las bailarinas, las cortesanas, los domadores, los marginados.

No sólo se habla de Baudelaire como una verdadera influencia en la obra velardiana; los críticos citan a más autores que no viene al caso mencionar. Sólo la

referencia a uno de ellos me parece necesaria: Eduardo Marquina, poeta español, quien hacía un uso constante de las formas dística y ternaria, sobre todo en sus libros *Vendimión*, *Elegías* y *Canciones del momento*. “Fábula dística” es un ejemplo de la influencia de las formas usadas por el poeta español.⁴

3.1 El poema de Ramón López Velarde

Es necesario tener presente el poema:

Fábula dística
 No merecías las loas vulgares
 que te han escrito los peninsulares.
 Acreeedora de prosas cual doblones
 y del patricio verso de Lugones.
 En el morado foro episcopal
 eres el Árbol del bien y del mal.
 Piensan las señoritas al mirarte:
 con virtud no se va a ninguna parte.
 Monseñor, encargado de la Mitra,
 apostató con la Danza de Anitra.
 Foscas milites revolucionarios
 truecan espada por escapularios,
 aletargándose en la melodía
 de tu imperecedera teogonía.
 Tu filarmónico Danubio baña
 el colgante jardín de la patraña.
 La estolidez enreda sus hablillas
 cabe tus pitagóricas rodillas.
 En el horror voluble del incienso
 se momifica tu rostro suspenso,
 mas de la momia empieza a trascender

sanguinolento aviso de mujer
 Y vives la única vida segura
 la de Eva montada en la razón pura
 Tu rotación de ménade aniquila
 la zurda ciencia, que cabe en tu axila
 En la honda noche del enigma ingrato
 se enciende, como un iris, tu boato.
 Te riegas cálida, como los vinos,
 sobre los extraviados peregrinos
 La pobre carne, frente a ti, se alza
 como brincó de los dedos divinos
 religiosa, frenética y descalza.⁵

El poema que nos ocupa anuncia desde su título la complejidad semántica de su estructura: se trata de una fábula dística, es decir, de un texto lírico formado a base de la oposición constante de dos versos. Primer anuncio de la dualidad**.

Los dos primeros versos del poema manifiestan la importancia del personaje al que se refieren, la bailarina:

No merecías las loas vulgares
 que te han escrito los peninsulares

El epíteto ⁶ “vulgares” califica y descalifica los cantos que le han dedicado; seguramente son vulgares porque no expresan cabalmente su esencia. En los siguientes versos se reafirma la idea de la bailarina como fuente de inspiración poética; es “acreedora de prosas cual doblones”, de prosas valiosas como monedas de oro, “y del patricio verso de Lugones”, es decir, del fastuoso, del opulento verso del poeta argentino a quien Velarde admiró y de quien recibió cierta influencia.

Quizá no sea innecesario recordar que ambos fueron innovadores tanto en los temas como en el estilo; audaces en la forma y la expresión. Usaron palabras rebuscadas, de diversas procedencias, giros violentos y deliberados prosaísmos, relacionados con

visiones de la vida moderna: enfrentaron el lenguaje literario con el coloquial. Ambos cultivaron lo sorprendente y lo inusitado.

Sin embargo, dice Phillips, en el *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones (1874-1938) se hace evidente una diferencia notable: “En Lugones predominan lo burlesco y lo socarrón, lo festivo y lo pintoresco, lo exuberante y lo regocijado”.⁷ Velarde, al contrario, parece tener una actitud más profunda: bajo la máscara de la ironía esconde una inherente tristeza.

La bailarina cada vez adquiere más valor ante nosotros, y así lo señalan los epítetos; no es merecedora de las “loas vulgares”, pero sí de “prosas cual doblones” y del “patricio verso de Lugones”, o sea, del verso no de cualquier poeta, sino del poeta admirado. De estos versos también puede deducirse la fama de la bailarina, conocida no sólo en España –por los peninsulares-, sino también en América –por el poeta argentino.

En la poesía de López Velarde no es extraña la presencia de elementos bíblicos. En este caso, ha creado una metáfora⁸ que contiene un símbolo:

En el morado foro episcopal
eres el Árbol del bien y del mal

En *Fuentes de Fuensanta*, Noyola dice que el color morado es el símbolo de la voluntaria sujeción al celibato⁹; este significado cobra sentido en el poema si tenemos en cuenta que el epíteto “morado” califica al foro, que también es designado por el epíteto “episcopal” (recordemos que el morado, así como el blanco, el rojo, el verde y el negro son empleados por la Iglesia Romana en los ornamentos según las festividades. El morado, específicamente, se usa en el Adviento y la Cuaresma). Este verso contrasta significativamente con el siguiente, en el que el poeta se refiere a la bailarina como el árbol del bien y del mal; este símbolo puede interpretarse de la siguiente manera: según André Virel en el *Diccionario de los símbolos*, el mito cristiano del Génesis habla de dos árboles en el jardín del Edén, el Árbol de la vida, que es el árbol central cuya savia es el

rocío celeste y cuyos frutos son portadores de la inmortalidad; y el Árbol de la ciencia del bien y del mal opuesto al árbol de la vida porque es el instrumento de la caída de Adán, y sirve, incluso, para confeccionar la cruz de Cristo.

La bailarina se nos presenta por primera vez como un elemento de la tentación, no sólo porque representa el pecado de Adán, sino porque además actúa desde un lugar eclesiástico: el foro de los obispos.

Los siguientes versos se construyen a base de una lítote, figura de pensamiento de la clase de los tropos que, según Helena Beristain, consiste, para afirmar algo, en disminuir, atenuar o negar aquello mismo que se afirma: se dice menos para significar más. Coincide, pues, con el eufemismo:

Piensen las señoritas al mirarte:
con virtud no se va a ninguna parte

La sociedad encarnada en las señoritas constata que si con la virtud no se logra mucho, seguramente sí con el vicio, como lo demuestra el éxito de la bailarina; quien, ciertamente, es capaz de inducir al vicio a eclesiásticos con títulos de honor:

Monseñor, encargado de la Mitra
apostató con la Danza de Anitra

Monseñor niega la fe de Cristo con la danza de la bailarina, la danza de Anitra, una deidad pagana hindú. Estos versos denotan también el contacto entre lo cristiano y lo pagano gracias a la presencia de la bailarina; ella es el punto de contacto entre uno y otro polo.

No sólo los eclesiásticos se rinden ante ella, también los “foscos milites revolucionarios” que “truecan espada por escapularios”. Por medio de una metonimia¹⁰ –trocar espada por escapulario, es decir, el oficio bélico por el religioso- el

poeta le confiere a la bailarina un carácter religioso, ya que los soldados abandonan sus armas para portar el escapulario, distintivo de varias órdenes religiosas, para rendirle culto a ella que, sin embargo, está relacionada nuevamente con los dioses del paganismo, como lo indican los versos “aletargándose en la melodía/ de tu imperecedera teogonía”.¹¹ Una vez más, la bailarina es un punto de unión entre el cristianismo y el paganismo.

Las siguientes metáforas dan cuenta, por un lado, de la actividad dancística del personaje, y por otro, de la sociedad que la señala. Su danza es el “filarmónico Danubio”; dice Sergio Fernández en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza* que el agua es un símbolo recurrente de la sensualidad. El río baña “el colgante jardín de la patraña”, es decir, alcanza a tocar a la sociedad mentirosa cuya “estolidez enreda sus hablillas/ cabe tus pitagóricas rodillas”; su falta de razón produce rumores cerca de sus rodillas, de una parte del cuerpo que difícilmente relacionaríamos con la razón. Numerosas tradiciones antiguas ven en la rodilla más bien el principal asiento de la fuerza corporal, el símbolo de la autoridad y del poder social. Plinio el Viejo señalaba el carácter religioso de las rodillas, símbolo del poder.¹² Sus rodillas son pues, signo de su danza, que la hace poderosa por el movimiento y la flexibilidad, aunque, en este punto el poeta nos sorprende con un epíteto inesperado: son pitagóricas.

Esta referencia nos hace pensar nuevamente en una dualidad, si tenemos en cuenta que la filosofía que instituye Pitágoras (572-497 a. C.) era un dualismo que distinguía categóricamente el pensamiento y los sentidos, el alma y el cuerpo, las formas matemáticas de las cosas y sus apariencias perceptibles.¹³ Al combinar su misticismo con su filosofía matemática, los pitagóricos desarrollaron un simbolismo complicado y fantástico que establecía correspondencias entre los números y las cosas. Tomando como base esta concepción, arriesgaremos una idea: el número uno se identificaba con la razón, el dos con el alma; quizá el poeta, quien no estaba ajeno a esta clase de conocimientos, relaciona las rodillas, por ser dos, con el alma. Más adelante, otros símbolos reafirmarán esta idea.

En el horror voluble del incienso
se momifica tu rostro suspenso
mas de la momia empieza a trascender
sanguinolento aviso de mujer

Estas metáforas nos remiten a la danza de la bailarina que es capaz de transformarse, de convertir en movimiento lo estático. Dos elementos llaman nuestra atención: el primero de ellos es el incienso, fuente de purificación en el ritual católico. Los árboles, según el *Diccionario de los símbolos*, que producen las resinas incorruptibles que sirven para prepararlo son tomados como símbolos de Cristo. El incienso está encargado de elevar la plegaria hacia el cielo y es, por esto, un emblema de la función sacerdotal: por esta razón uno de los Reyes Magos ofrece incienso al Niño Jesús. El segundo elemento significativo es la sangre –lo sanguinolento– como símbolo de la vida, de la pasión y hasta de la animalidad. La sangre es calor, vida, sol; corresponde al calor vital y corporal, opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. En este sentido, la sangre, principio corporal, es el retículo de las pasiones y, para algunos pueblos, del alma. El color de la sangre es el del fuego. Hay dos rojos: el diurno, que es macho, y el nocturno que es hembra, el color del alma, de la libido y del corazón, también de la muerte. Es símbolo del amor liberador porque es el color de Dionisos. Sin embargo, cuando el rojo se exterioriza, se vuelve peligroso como el instinto de poder si no está controlado; conduce al egoísmo, al odio, a la pasión ciega y al amor infernal.¹⁴ La bailarina exhala un olor a sangre que se contrapone con el del incienso; la dualidad pureza-impureza es posible gracias a la presencia perturbadora de la bailarina.

Velarde utiliza la ironía¹⁵ hecha a base de un símbolo bíblico: “Y vives la única vida segura: / la de Eva montada en la razón pura”. Se trata de una ironía sustentada en lo paradójico, ya que Eva simboliza la sensibilidad del ser humano y su elemento irracional. Antes de la falta de Eva –el haber probado y el haber dado a probar el fruto del

conocimiento-, ella y Adán eran incorruptibles y sometían a la razón sus apetitos inferiores. Según San Agustín, poseían un conocimiento experimental de Dios que hablaba y se mostraba a ellos; estaban privados de toda preocupación y podían abandonarse a la contemplación.¹⁶ Esta felicidad termina cuando Eva comete el pecado y tienta a Adán. Ellos eran un solo cuerpo; ella, el alma y la carne o el alma y el cuerpo, él, el espíritu. Si sólo el alma hubiera cedido a la tentación de la serpiente, las consecuencias no hubieran sido trágicas; el drama surge debido al consentimiento dado por el espíritu. Eva es la concupiscencia, la carne que ha quedado separada para siempre de Adán, el espíritu.

Esta metáfora, por cierto, recuerda a Noyola una viñeta de Julio Ruelas (1870-1907), publicada en la *Revista Moderna*, que muestra a Sócrates cabalgado por una mujer muy bella, que lo somete.

Tu rotación de ménade aniquila
la zurda ciencia que cabe en tu axila

La bailarina, según esta metáfora, es ahora la ménade, sacerdotiza de Baco que, en la celebración de los misterios, da muestra de frenesí. Es decir, sigue siendo el instinto, -zurda ciencia, axila- la síntesis irracional de lo cristiano y lo pagano.

Sin embargo, aun en la irracionalidad, en la oscuridad de los sentidos, “en la honda noche del enigma ingrato”, ella es capaz de alumbrar con su simple figura: “se enciende, como un iris, tu boato”. Esta metáfora, al combinarse con la comparación¹⁷ “como un iris”, resulta ser un tropo o metasememo. Lo mismo sucede con las siguientes estrofas:

Te riegas cálida, como los vinos,
sobre los extraviados peregrinos

La bailarina, embriagante, afrodisiaca, se entrega. Esta metáfora hace recordar la comunión católica: el vino, la sangre de Cristo, alivia o purifica a quienes lo ingieren,

sobre todo si son “extraviados peregrinos”, viajeros que han perdido el camino hacia su santuario. Ella usurpa el papel del líquido divino. Veamos la última estrofa:

La pobre carne, frente a ti, se alza
como brincó de los dedos divinos
religiosa, frenética y descalza

Si bien es posible que el poeta se refiera, hiperbólicamente, a lo que produce el poder de atracción de la Bailarina —la carne se estremece, vibra, siente—, no debemos descartar que esta expresión posea una connotación religiosa: que la carne se “alce”, como en la misa se elevan la hostia y el cáliz después de la consagración, gracias al poder divino de la bailarina. Ella provoca lo mismo que Dios es capaz de provocar.

3.2 La comparación

Una vez que hemos señalado, por medio del nivel retórico, algunos sentidos del poema, accedamos a la comparación no sin antes hacer algunas anotaciones acerca de Herrán y su obra.

Saturnino Herrán nació y creció en un ambiente propicio para la gestación de sus facultades creativas. Su padre José Herrán y Bolado, quien se casó en 1881 con Josefa Guinchard, fue un hombre polifacético, tesorero del estado de Aguascalientes, profesor de la clase de Teneduría de Libros en el Instituto de Ciencias de su misma ciudad, inventor y literato espontáneo; cultivó el género ensayístico, el oratorio y el dramático. Es obvio que con semejante influencia intelectual, Saturnino tuvo la mejor oportunidad para que despertara en él una decidida vocación por el arte y un interés profundo por las letras.

A la muerte de su padre, Herrán se trasladó con su madre a la capital de México. Ingresó en los cursos superiores en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el momento

más propicio, cuando un cambio en los planes de estudio señalaba un nuevo rumbo en la enseñanza artística: se abandonaba la vena anacrónico-exótica a favor de una expresión más próxima a la realidad cotidiana.

Ignacio Zuloaga, en su búsqueda de temas y tipos populares para descubrir una España más auténtica, así como Joaquín Sorolla tanto por la libertad y exuberancia de su paleta, como por sus asuntos de intención crítico-social dejaron en Herrán una honda huella.

En 1908 firmó su obra *Labor* que marcó el arranque de su producción pictórica; todo lo que antes pintó sólo fue un ejercicio preparatorio que habría de culminar en la creación de esta obra, en la que se hacía una exaltación al trabajo y a la familia.

Al principio, su tendencia era narrativa como lo muestran sus obras *La ofrenda* que presenta una costumbre indígena, y *El jarabe* en la que pinta la danza popular de México. Después se dedicó a reproducir figuras solas: surge así la colección de criollas y de viejos.

La obra que nos interesa se inscribe, justamente, dentro de la serie de las *Criollas* en la que se ocupó Herrán entre 1915 y 1917. Herrán llamó así a un conjunto de óleos y dibujos en lápices de color y acuarelados en los que se asocian los elementos mujer-frutafior, una tipicidad que representa la nacionalidad al circundar a las figuras con signos arquitectónicos o atavíos que poseen connotaciones histórico-culturales. Sobre esto volveremos más adelante.

El primer punto de contacto entre ambas obras –“Fábula dística” y *La criolla de la mantilla*– es el personaje ya mencionado al principio: la bailarina Tórtola Valencia; ésta es, pues, la correspondencia más obvia y superficial, pero no por eso intrascendente. Muestra, de principio, un rasgo estructural en ambas obras: la tendencia, según Phillips, a desarrollar y sostener una imagen central, apoyándose en una serie de imágenes auxiliares, subordinadas habitualmente a esta imagen principal.

Esta observación es aplicable al poema, cuya figura central es la bailarina y alrededor de la cual giran el resto de las imágenes que la delimitan: los que la admiran y

los que la señalan, los símbolos cristianos y los paganos, etc. Éste es el caso también de la pintura de Herrán. Partamos de la descripción básica del cuadro. Se trata de una pintura rectangular, cuya técnica es el óleo. Su estructura es sencilla, ya que consta sólo de tres planos bien delimitados; en el primero se advierte una serie de frutas, la mayor parte de ellas, contenida en una especie de copa. Podría decirse que el segundo plano actúa como fondo del primero; en este segundo plano, la criolla es la forma principal; aparentemente está recargada en unos motivos vegetales, incluso son bien visibles en el lado superior izquierdo algunas flores: los floripondios. Esta forma descansa a su vez en el fondo que forma el tercer plano: la cúpula de la Catedral Metropolitana, tras de la cual surge un conjunto de nubes.

Así, a pesar de que la criolla está situada en el segundo plano –y no en el primero, como podría esperarse– abarca casi la totalidad del lienzo; su cuerpo forma una L que determina la posición de los elementos restantes. Su posición –si recordamos las anotaciones pertinentes del primer capítulo– es fuerte y estable.

Aunque en la realidad –fuera del lienzo– la Catedral posea más dimensión que una mujer, en el cuadro es la criolla la que goza de más volumen que cualquiera de los otros elementos. Su dimensión es dominante, a diferencia de los demás objetos cuya presencia es débil debido a su dimensión restringida.

Pero ¿por qué afirmamos que las imágenes auxiliares se subordinan a la imagen central, la criolla? En la pintura, como ya lo hemos visto, lo demuestran así la dimensión y la posición de las frutas, las flores y la Catedral. Esto, evidentemente, sólo a nivel espacial, pero ¿qué nos dicen a nivel de significado? Felipe Garrido lo resume así: “En el centro, la mujer, que es flor y fruto, pulsación de vida, misterio y amenaza”.¹⁸

La idea de la criolla como flor y fruto es sustentable si observamos cómo las frutas –naranjas, manzanas, uvas, plátanos– acentúan su desnudez, la reafirman gracias a la semejanza de tonos ocres entre la piel de la criolla y la de los frutos. Las flores también afirman la presencia de la bailarina, ya que guardan una posición similar a la de ella y, por momentos, parecería que ella es su prolongación. Ambas languidecen de la

misma manera; ella es tan peligrosa como los floripondios, las enormes flores blancas en forma de embudo cuyo olor es agradable, delicioso, pero dañino si se aspira mucho tiempo.

No nos hará mal recordar algunos aspectos simbólicos de la flor y del fruto. La flor en general es símbolo del principio pasivo, de la inestabilidad esencial de la criatura, condenada a una evolución perpetua, y muy en particular del carácter fugitivo de la belleza. Es la efímera brevedad de la vida, la belleza y los placeres; es también el alma.

El fruto es el símbolo de la abundancia, que se desborda del cuerno de la diosa de la fecundidad o de las copas en los banquetes de los dioses. Por sus semillas Guénon lo ha comparado con el huevo del mundo, símbolo de los orígenes. El fruto es la expresión de los deseos sensuales, del deseo de inmortalidad.¹⁹

Flores y frutos confirman la presencia erótica de la mujer, y nos remiten, sin más, a una de las figuras supremas finiseculares: la mujer fatal, arrogante y cruel, de belleza diabólica que provoca la perdición de los hombres, de los monseñores que apostatan, de los soldados que truecan sus oficios. En ella se conjugan la fascinación por el mal y la belleza.

Fausto Ramírez, en su libro *Saturnino Herrán*, hace un profundo análisis de la influencia del simbolismo en la obra de Herrán, y afirma, entre otras cosas, que si bien es cierto que Herrán no se valió de todo el repertorio iconográfico de la plástica simbolista, sí tomó los asuntos acordes a su sensibilidad tales como los temas de la mujer fatal, del andrógino, de la problemática relación entre los sexos como posibilidad destructora; el tema de las tres edades y el de los seres vencidos, como los ciegos, los ancianos, los mendigos que proyectan la fascinación por la miseria, el dolor y la muerte. No hay en su obra, por otro lado, referencias al satanismo, a la magia o al hermetismo esotérico. Esto es lógico, dice Ramírez, dado su interés por lo popular.

La conformación de la mujer fatal aparece desde sus obras más tempranas como *Bugamblias* (1911), en la que se observa con claridad la representación de la mujer

segura de su poder sensual, gozosa de su dominio sobre el hombre, que se le rinde sumiso. No hay que olvidar, además, el contraste entre el vigor de las figuras femeninas y la actitud sometida, lánguida, de las masculinas.

El simbolismo se produjo en la atmósfera antimaterialista y desencantada de la decadencia europea de fin de siglo; se deriva de ideas presentes en el romanticismo, pero adoptadas con acentos peculiares: subjetivismo exacerbado, glorificación de los sentidos trágicos, enaltecimiento de la vida excepcional, valoración positiva del hastío, del desencanto, la desesperanza y el derrotismo, el esteticismo como valor supremo, distanciamiento de la vida circundante, interés por lo esotérico y lo enigmático.²⁰

Para los simbolistas, el arte constituye una revelación de otra realidad, espiritual y poética, que se oculta tras los objetos, signos de aquella, y medios que sirven al creador para expresarse. Conciben el mundo del arte paralelo al mundo natural, no identificable; los objetos no valen como referencia directa, sino por su poder de evocación, son vías de acceso a lo inefable, como lo veremos al abordar el sentido de la cúpula de la Catedral. El espectador no debe limitarse a la contemplación exterior de las imágenes, sino buscar su significado encubierto.

Es con esta orientación estilística dominante con que Julio Ruelas se enfrentó en Europa a fines del siglo XIX, y él es quien se encargaría de introducirla en las artes plásticas mexicanas. Motivos y formas de procedencia simbolista se encuentran también en Roberto Montenegro (*Le pantin* y otros dibujos de su época parisiense), Ángel Zárraga (*El voto*, por ejemplo), Alfredo Ramos Martínez (sus obras de entre 1900 y 1910) y, por supuesto, Saturnino Herrán.

Además, continúa Ramírez, en el mismo libro sobre el autor, la difusión de las ideas simbolistas tuvo en México una fundamentación literaria, vinculada a la creación modernista, con la que Herrán tuvo contacto; no olvidemos al propio López Velarde y a Enrique González Martínez. La recurrencia de temas es evidente. Detengámonos un momento en este paréntesis y recordemos el poema de González Martínez "Una vieja...":

Una vieja en el borde
del camino murmura
una oración. La mano
descarnada y huesuda
tiende instintivamente
a quien pase.. No hay una
alma por los contornos. ²¹

La certeza de la muerte es evidente también en “Estancias”, del mismo poeta:

¿Qué será de mis ojos, ávidos de visiones
de pasmo y de misterio y no saciados nunca? ²²

Antes de seguir con el concepto de la mujer fatal, quizá sea necesario hacer algunas anotaciones acerca de las corrientes artísticas que se definían en el cambio de siglo. El modernismo, continuador del romanticismo, aceptó de éste elementos tales como la pasión por la soledad y la libertad, el gusto por lo lúgubre, la afición por el pasado y lo exótico, la veneración —como es notable en Velarde y Herrán— por los marginados y rebeldes, el orgullo por lo autóctono —el paisaje, las culturas prehispánicas, etc.—, el gusto por lo ambiguo, lo nocturno, la fascinación ante la mujer —encarnación del misterio que despierta a un mismo tiempo horror y deseo— la prefiguración de la mujer fatal. Los escritores modernistas adoptaron incluso el bagaje sentimental de Bécquer, Novalis, Lamartine, Víctor Hugo y demás románticos.

Aunque no podríamos confundir al modernismo con el romanticismo; el primero adquiere una conciencia crítica que el segundo jamás tuvo. Hay una renuncia al tono declamatorio, dice Carmen de la Fuente en *Ramón López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo*, al “impudor psíquico”: cualquier experiencia de dolor o amargura es depurada hasta prescindir del estremecimiento primero y único.

Fausto Ramírez dice que Herrán operó en la plástica lo que Velarde en la poesía:

el tránsito final del modernismo, del cosmopolitismo inicial y del subsecuente continentalismo, a esa tercera fase del movimiento definida por José Emilio Pacheco como la del “criollismo o coloquialismo vernacular”.

Esto es verdad si pensamos que frente al arte cosmopolita de Darío, Velarde crea uno más nacional: una expresión más natural se opone al preciosismo verbal. Darío poblaba sus versos con objetos bellos por su prestigio literario, y Velarde hacía los suyos con objetos que un poeta puramente esteticista bien podría considerar apotéticos.

Ramírez y Carlos Fuentes comparten una idea fundamental respecto a la posición de Herrán y Velarde frente a la diversidad estilística del modernismo; ambos artistas se adhirieron a la posición estética proclamada desde la última década del XIX: el credo ecléctico de la modernidad: “naturalismo, impresionismo, decadentismo, simbolismo, esteticismo, japonismo, art nouveau eran otras tantas posibilidades mediante las cuales lograba el artista comunicar su visión del mundo”.²³

Retomemos, pues, uno de los elementos del simbolismo que ayudan a definir la pintura de Herrán: la mujer fatal. Fausto Ramírez adopta la descripción que hace de ésta Martha Kingsbury: la mujer se presenta generalmente erguida y vista de frente; su porte transmite una impresión de poder y dominio sobre sí misma y sobre los demás; sugieren abandono sensual y éxtasis voluptuoso los ojos entrecerrados y los pesados párpados; alrededor de la cabeza, los cabellos o algún accesorio -¿la mantilla?- pueden formar ondas concéntricas, una especie de “halo espectral” que amplifica la fascinación que dimana de la imagen. Esta figura aparece en obras de Gustave Klimt, Edvard Munch, Gustave Moreau y otros, y es, por supuesto, nuestra criolla de la mantilla.

La mujer fatal, asociada al dualismo erotismo-religión es también un tópico simbolista. En la pintura de Herrán son palpables ambos polos: el simple hecho de señalar a la criolla como la *femme fatale* le confiere un carácter erótico: está desnuda, expuesta sin pudores a la observación, casi ofrecida. Cabría anotar la concepción del cuadro como “ventana”, vigente desde el Renacimiento -abierta a la contemplación y representación del mundo natural-; por lo que importa más el reflejo de la visión interior

por medio de la organización no ilusionista de la obra.

Asimismo, en el poema la bailarina exhibe un erotismo manifiesto, recordemos su “sanguinolento aviso de mujer”, su calidez comparable a la del vino, su intensa actividad dancística cotejable por momentos con el agua, signo de la sensualidad. Las sensaciones que despiertan no son ya las de sus composiciones más remotas, en las que el amor puro y casto se concretaba en la novia ideal; ahora son visibles, diría Phillips, las huellas de las tentaciones carnales.

El erotismo encuentra su antítesis en lo religioso —uno de los procedimientos estilísticos más constantes en la obra de Velarde es el uso de contrastes. Contrasta, ciertamente, la imagen dionisiaca de la bailarina con los elementos sobre los que ejerce su influencia de manera alarmante: el foro episcopal en el que se convierte en la fuente misma del pecado; el monseñor que prescinde de su condición de tal al formar parte de una danza pagana; los escapularios, signo ya no de una orden religiosa sino de su propia teogonía; el incienso que en vez de anunciar la purificación, la envuelve en su danza; el símbolo de Eva cuyo sentido es alterado; el vino, ella misma, que alivia a los peregrinos; la carne trocada en elemento eucarístico gracias al poder divino de la bailarina.

Los signos religiosos traicionan su esencia propia a favor de la mujer:

[.] el poeta se presta a sí mismo un catolicismo exterior, lujoso, francamente verbal, que nada tiene que ver con la verdadera religiosidad. Se lo presta, digo, para adornar su religión —la mujer— hasta ese momento despojada de toda vestidura digna de semejante adorador²⁴

La mujer destruye sentidos y actitudes originales para construir el escenario de su danza y su belleza, para proclamarse como un ser capaz de unir a los contrarios, de fundirlos y confundirlos tan sólo para que se rindan ante ella.

En la obra de Herrán que analizamos también se manifiesta, como ya lo habíamos dicho, el elemento religioso; se manifiesta y se subordina tal como sucede en el poema de Velarde. Veamos de qué manera.

Líneas más arriba nos referimos a las frutas como objetos que resaltan, por los colores y las formas, la desnudez de la criolla. Muestran también su caducidad, la eminente corrupción de la carne que ahora es joven y de la fruta que es madura: los dos planos que ocupan casi se tocan, casi es un mismo plano representante de la vida terrena.

Estos frutos que son erotismo y caducidad están contenidos en una especie de cáliz, del vaso sagrado donde se vierte el vino para consagrar en la misa. A misa también acostumbran ir las mujeres, cubiertas con una mantilla; en este caso, la mantilla oculta parte del cuerpo desnudo de la criolla. ¿No son estos objetos meros subordinados, objetos que pierden su carácter original —el religioso— para convertirse en aliados de la belleza erótica de la bailarina?

En el tercer plano encontramos un signo más complejo que los anteriores; si bien ocupa muy poco espacio en comparación con el de la criolla cuya dimensión es mayor. La vaguedad del fondo —por la escasez de detalles, por la sola insinuación de las formas y los colores— obliga a concentrar la atención en la figura principal, y reafirma la visión de que los objetos definen la figura dominante, la del ser humano.

Aunque la pintura de iglesias y conventos fue un género que inició Gedovius, es el pintor español Ignacio Zuloaga quien influyó a Herrán respecto a la evocación de las viejas ciudades y de sus monumentos como fondo de escenas y retratos. Ambos, por cierto, dice Luis Garrido en *Saturnino Herrán*, rinden culto a la mujer.

Herrán, deslumbrado por el arte religioso del periodo colonial, vio en esos monumentos el enlace entre lo español y lo mexicano. Así, utilizó perspectivas urbanas generalmente, continúa Garrido, con intención simbólica; no le interesó a Herrán la reproducción del paisaje urbano en cuanto tal: su intención no fue naturalista sino simbólica.

La cúpula de la Catedral bien puede actuar como una señal de identidad de la ciudad o como un elemento cuya función es contextualizar la obra, pero también asume el contraste entre “la eternidad divina, la vida milenaria del arte y de la piedra, y la efímera existencia de los hombres”.²⁵ Hay una oposición, pues, entre la solidez del

edificio –imagen de lo religioso– y la fragilidad de la criolla. Aunque si ponemos un poco de atención, notaremos que los papeles se invierten: la criolla es más sólida ante nuestros ojos –técnicamente más sólida debido al valor de pincelada, a la congruencia de formas y colores con la realidad– que los pocos detalles que poseemos de la Catedral, cuyo carácter es más bien onírico, acentuado por las nubes en movimiento.

Así, la cúpula de la Catedral es un elemento religioso que se subordina –por estar en el tercer plano, por su falta de detalles, por su dimensión reducida– al sentido erótico de la criolla. En el artículo “La criolla de la mantilla” publicada en *El pueblo*, Rafael López expresa el siguiente comentario:

La Criolla de la Mantilla es inquietante como un remordimiento. Pero allí está la Catedral, para que en sus baldosas pueda arrepentirse la gula platónica de los fieles, culpables de deleitarse en esta paleta criolla, ubérrima de tan delicadas concupiscencias ²⁶

No obstante, sabemos que la cúpula de la Catedral no se opone a la criolla sino para acentuar su carácter carnal y caduco, y no para demostrar que lo religioso tiene más valor que su contrario, en este caso, lo erótico.

Fausto Ramírez apunta una de las concepciones formales del simbolismo pictórico, en comparación con las del realismo: el rechazo de la estructuración ilusionista del espacio, a favor de una sintetización de los diferentes planos. ²⁷ Desde un principio Herrán abandonó la práctica de definir los términos espaciales de la obra en una sucesión de rigurosa continuidad, como se acostumbraba en el realismo académico. Por eso sus obras presentan ambigüedad en la relación de los planos, imprecisiones, discontinuidades espaciales; todo esto se traduce en una voluntad de sintetismo espacial. Sin embargo, no negó del todo la impresión tridimensional de la pintura; siempre hay una sombra o la plasticidad misma de la figura que define el ámbito espacial que contiene a los personajes.

Esta relación sintética entre figuras y espacio, evidentemente observable en *La*

criolla de la mantilla, corresponde más que a una visión realista, a la visión subjetiva traducida a términos plásticos, que bien podríamos interpretar como la necesidad de plantear las dualidades carne-piedra, erotismo-religión, caducidad-perenidad, incluso y saliéndonos de este campo semántico tradición-modernidad.

“Hay también en su estilo la manifiesta intención de análisis y síntesis”²⁸ dice Gálvez, pero no a propósito de la obra de Herrán, sino de Velarde: un punto más en común logrado, por supuesto, mediante procedimientos distintos puesto que hablamos de artes diferentes.

En la pintura de Herrán el sintetismo se consigue, como ya hemos dicho, gracias a la ambigüedad espacial; pareciera por momentos que los tres planos pudieran confundirse o que el tercer plano no fuera sino un sueño de la criolla; la posición de las flores, por su parte, que indica un paralelismo con las frutas, confunde a éstas con el plano de la criolla haciendo ignorar su propio plano espacial. Además ¿no es ya de por sí un rasgo sintético el hecho de presentar a la bailarina frente a la cúpula de la Catedral, en una posición y en un estado que nada tienen que ver con una escena realista?

En el poema de Velarde el sintetismo se obtiene en función de los símbolos. Recordemos la definición que hace Beristain de símbolo:

Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que en su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto.²⁹

Así, el símbolo denota una serie de significados que evidentemente no se hacen explícitos en el sintagma, sino que permanecen aludidos, produciendo una economía, una síntesis. En la “Fábula dística”, por ejemplo, se hace referencia a Eva; este nombre por sí mismo contiene una carga semántica muy fuerte, y al mencionarlo, el poeta evita hablar de la bailarina como la fuente de pecado, como el cuerpo y el alma del ser humano, como

la tentación, como la sensibilidad y la irracionalidad. Al decir "Eva" dice todo esto. Lo mismo sucede con el resto de los símbolos que, es innecesario decirlo, deben analizarse en función no sólo de su significado independiente, sino en relación con los demás elementos del poema y a su sentido global.

Además de la sintetización espacial, Herrán logró un modelado de la figura más simplificado, o sea, sin la gradación tonal de que depende el sombreado y la impresión plástica tradicionalmente. Para conseguir la plasticidad usaba un empaste grueso y se inclinaba por los contrastes y las diversidades texturales. A veces, como en el caso de *La criolla...* las figuras poseen contornos muy marcados —observemos sobre todo el cuerpo de la criolla— lo que subraya la índole bidimensional de la superficie pictórica.

Las líneas, por lo tanto, suelen adquirir un valor propio —más allá de servir sólo como límite y definición de las figuras— convirtiéndose, diría F. Ramírez en "expresivos arabescos ornamentales", lo que nos recuerda, en términos muy generales, el barroquismo de la poesía de Velarde, no en tanto ideología, sino en cuanto a particularidades de estilo: su exuberante predilección retórica***. Dice Gálvez en su obra antes mencionada, que Velarde, con un espíritu similar al del siglo XVII, se solaza en vencer a la palabra, en jugar con ella "en alambicamientos y ornamentaciones del vocablo que hacen suponer una afinidad barroca".³⁰

Esto nos remite a la inclinación de Herrán por usar formas ondulantes y flexibles y curvas profusas —en el cuerpo de la criolla, en el bodegón, en el escenario de fondo—; ya en el primer capítulo se hizo mención de la naturaleza sentimental de las formas redondas, a lo curvilíneo que parecería sustraerse de la búsqueda de leyes, al menos más que lo rectilíneo, pero no a lo imprevisible. Estas formas, decíamos, recuerdan al barroco: sensual, juguetón, fantasioso. La organización de las curvas del diseño da por resultado la reiteración del carácter plano de las obras, en este caso, acentúa su carácter sintético.

Las líneas de *La criolla...* son acentuadas; se combinan, al parecer, trazos largos y flexibles con otros más pequeños y entrecortados, pero sin perder su cualidad curvilínea.

La trayectoria de la pincelada es paralela a las formas (las máculas llevan un efecto direccional), sobre todo en las carnaciones.³¹

Herrán aplicaba el pigmento muy denso; cuando éste se secaba, evidencia, como podemos notar, el trazo del pincel y un espesor material que refuerza el efecto plástico de las formas.

En cuanto al color, dice Fausto Ramírez, Herrán no se toma la libertad de Van Gogh, Gauguin o Munch, pero tampoco se limita a la entonación fría y al colorido restringido y académico. Es evidente que su tratamiento del color no está regido por una intención descriptiva o reproductiva, sino por sus efectos de significado. Vemos en el cuadro cómo los colores cálidos que indican, según lo señalábamos en el primer capítulo, placer, sentimiento, etc., ocupan la mayor parte de las formas: las frutas, la criolla, el ornamento de su cabeza, el abanico. Matizan, incluso, los volúmenes de la cúpula y de las nubes, es decir, estos colores rojos, naranjas y rosas que indican carne, juventud, pasión—erotismo— invaden nuevamente el plano religioso: la cúpula.

Las anteriores son suficientes pruebas para observar que efectivamente entre la muestra del poeta y la del pintor, existen correspondencias que rebasan el nivel temático.

Ambos textos ofrecen lecturas similares que nos obligan a mirarlas como lo que son, obras independientes, valiosas por sí mismas; y al mismo tiempo a contemplarlas como creaciones complementarias, gemelas, productos de un mismo espíritu: el de la complejidad.

3.3 El Dr. Atl: pintor y escritor

A lo largo de la historia del arte muchos han sido los escritores-pintores: Blake, Lorca, Alberti, Miller, Valéry, Hesse, Tolstoy, Stevenson, Victor Hugo, Lewis Carroll, Baudelaire, Goethe, Puschkin, Rimbaud, Henri Michaux, Günter Grass...

Por esto es importante reflexionar sobre la necesidad de los escritores por pintar, o de los pintores por escribir; pensemos que la palabra es un medio indirecto para

expresar imágenes. Si el pintor desea describir un rostro, lo pinta, lo hace la imagen misma. La pintura, ya lo veíamos en el segundo capítulo, es más concreta, menos abstracta que la literatura.

En una entrevista que le hace Silvia Iparraguirre a Ernesto Sábato, éste dice que si alguien hubiera incitado a Van Gogh a escribir novelas –porque además sus cartas denotan cierta calidad literaria- él habría sobrevivido, no se habría suicidado porque hubiera podido expresar los problemas metafísicos y psicológicos que lo atormentaban, y que con la pintura era ya imposible plasmar: en sus últimas obras se observa una tensión que no es representada del todo.

El artista está en constante búsqueda, de su material, de su forma de expresión, de su temática, de sus valores. Si en un arte no logra expresar su mundo interno, se valdrá de otro o hará de uno complemento de otro. Éste es el caso de Gerardo Murillo.

Situar históricamente a Gerardo Murillo, el Dr. Atl, sería abarcar casi un siglo de nuestra historia mexicana, de cambios radicales, de capítulos que incluso ahora no se han cerrado, y ¿es necesario hacerlo cuando la misma vida del autor es un sinfín de fenómenos y de cambios, un mundo tan vasto y complejo como el de sus cuadros?

No intentaremos detallar tampoco su historia personal, argumento idóneo para una novela de aventuras, sino sólo aportar algunos datos importantes. El punto de partida imprescindible es su lugar de nacimiento: Guadalajara, Jalisco, y la fecha: 3 de octubre de 1875. Su infancia y adolescencia transcurrieron en su lugar de origen, y allí también realizó sus primeros estudios en el Liceo de Varones. A los 19 años ingresó a estudiar pintura en el taller de Felipe Castro.

Posteriormente se trasladó a Aguascalientes en donde conoció a Alberto J. Pani en el Instituto Científico y Literario del estado, y con quien publicaría la hoja periodística *El Horizonte*, en la que hizo su novela por entregas *Los naufragos del Pacífico* (1890)

En la Ciudad de México frecuentó la Escuela de Bellas Artes y un año después, en 1897, realizó uno de los dos viajes que haría a Europa, en donde, más que estudiar en afamadas escuelas, trató de familiarizarse con teorías de economía política, sociología

criminal y con el Renacimiento italiano, especialmente con los murales pintados al fresco en Lazio, Toscana, Umbria y Lombardía. En Francia conoció los trabajos de los impresionistas y los postimpresionistas y en Roma tuvo contacto con el decadentismo, el simbolismo y el desarrollo del art nouveau.

En México, fue director por poco tiempo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos; promovió una huelga que logró cambios notables en la organización del instituto. Políticamente estuvo inscrito siempre dentro de alguna fase del socialismo, y en 1915 o 16, en la extrema izquierda.

Gerardo Murillo tejió en torno de sí una historia fabulosa, se autonombró con la palabra náhuatl *atl*, agua; viajó incansablemente; subió montañas; fue espectador y cronista del nacimiento de un volcán; vivió su pasión por Nahui Ollin hasta los límites; encantó a sus compañeros con sus relatos mientras cocinaba para ellos guisos italianos; creyó en la utopía de construir una ciudad para los artistas; contagió a muchos con sus nuevas ideas; confió, afortunadamente, en su capacidad creativa y construyó un nuevo lenguaje del paisaje.

El Dr. Atl se dedicó a la escritura durante diferentes épocas de su vida y cultivó los géneros más variados; escribió relatos producto de su fantasía, experiencias personales, sobre temas relacionados con las artes, la política, la ciencia. Aunque su producción literaria es discontinua y sumamente heterogénea en cuanto a temas y formas, posee una unidad fundada en su idea de la cosmovisión. Una preocupación fundamental en la obra del Dr. Atl es la organización del cosmos, la geología y los fenómenos telúricos.

Su primera obra fue su novela por entregas; escribió otras novelas: *El Padre Eterno*, *Satanás y Juanito García*, de ciencia ficción *Un hombre más allá del Universo*, la autobiografía *Gentes profanas en el convento*. También incursionó en el cuento con *Cuentos bárbaros* y *Cuentos de todos colores*.

En *El paisaje, un ensayo* reúne el análisis más lúcido de sus pinturas; intentó escribir la historia del paisaje y la reproducción de sus cuadros realizados en 1933.

Pretendió dar un carácter científico a varias de sus publicaciones, sobre todo las referentes a la vulcanología, como *La actividad del Popocatepetl*, su primer escrito dedicado a los volcanes y *Cómo nace y crece un volcán. El Parícutín*.

Hizo dos intentos poéticos: *Poemas* dedicado a Nahui Ollin y el escrito en prosa *Sinfonías de Popocatepetl* publicado en 1921. A propósito de este libro del que hemos extraído una muestra, dice Casado:

No nos da un texto de pura ficción, ni meramente referencial, frío, objetivo, sino que animifica las cosas, les concede sentimientos y actitudes humanas y dialoga con ellas, llega a conmovirse sin forzar las comparaciones y, sin ampulósidades, logra buenos trozos de prosa poética.³²

En las *Sinfonías...* el Dr. Atl expresa sus diferentes estados anímicos ante la montaña, ejercicio que realizó con mucho más éxito en su obra pictórica; después del clásico objetivismo de Velasco y del personal impresionismo de Clausell –ambos creadores del paisaje mexicano– el Dr. Atl aporta su propia visión de las grandes alturas, de las montañas, de los espacios amplios, de los fenómenos naturales.

Justino Fernández, en *Arte moderno y contemporáneo de México*, dice que el paisaje del Dr. Atl, por el sentido de su expresión sintética, pertenece al modernismo, a lo que Gauguin y el “sintetismo” significan, al post-impresionismo. Hay en su pintura, evidentemente, una transición del realismo al naturalismo y de éste al post-impresionismo.

Aunque su obra paisajística es figurativa, la economía de elementos y el estallido colorístico representan una aproximación a cierto abstraccionismo.

3.4 El paisaje, elemento literario y pictórico

El sentimiento del paisaje en la literatura es una creación del romanticismo:

Rousseau, Chateaubriand, Senecourt y B. de Saint Piere introducen ese sentimiento mediante sus descripciones de la naturaleza. Así, bajo la influencia de los románticos, la pintura literaria del paisaje hizo su aparición con un carácter distintivo y particular.³³

Antes del romanticismo, dice Manuel Maples Arce, el paisaje no era interpretado como un sentimiento pleno de la naturaleza, sino como una sensación secundaria, que no llegaba a constituir un estado anímico y que no estaba ligado al rigor descriptivo que creó el mismo romanticismo. En los clásicos, por ejemplo, las descripciones del paisaje aparecen ocasionalmente; toda la fuerza pictórica se concentra en un rasgo aislado

El sentimiento paisajístico es posible gracias a la confrontación de los estados afectivos del hombre con la naturaleza: “[...] el sentimiento se define y adquiere un carácter consciente y de precisa observación, que constituye un fin, un ideal estético en sí”.³⁴

Ya no es el paisaje como ornamento o como escenografía, sino un ser con vida y presencia propias: naturaleza y sensación se confunden. La naturaleza vive en función del paisaje: es fuente de inspiración artística; y el paisaje implica una sensación de espectáculo. La naturaleza es el personaje principal —piedras, agua, montañas, musgo, nubes, llanos...; el hombre sólo es un espectador invisible, la voz necesaria para descifrar los signos vegetales, minerales, animales. Esta voz, no obstante, no corresponde a un observador indiferente, la voz se colora con los matices emocionales del espectador para convertir el dinamismo esencial de la naturaleza en una especie de tranquilidad digna de una obra pictórica. La descripción paisajística nos abre una ventana: podemos mirar un cuadro reducido a un cierto número de factores, lo que observamos no es la naturaleza —la totalidad de factores— sino un fragmento en el que se conjugan la forma, el color y el movimiento.

Los componentes estéticos del paisaje, dice Martín Alonso, se condensan en luz, color, grandeza, figura, movimiento y vida; pero los cánones actuales sitúan su belleza en el color o en las formas. La armonía del paisaje consiste en describir paisajes totales: “[...] intervienen el cielo —en cuanto realidad estética natural—, el orden espacial y

dinámico, el movimiento en potencia, la vida y simpatía que despierta la naturaleza física en la percepción de nuestros sentidos”.³⁵ El Dr. Atl, lo veremos más adelante, presenta tanto en el texto pictórico como en el literario la totalidad del paisaje.

Maple Arce hace un recuento de los autores y las obras relacionados con el paisaje literario. La literatura mexicana, dice, es rica en paisajistas; a los poetas del siglo XIX, por ejemplo, corresponde particularmente el sentimiento del paisaje. Algún esbozo puede encontrarse en *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena.

Entre los que se podrían considerar precursores del paisajismo en la literatura está el padre Rafael Landívar que escribió en latín la *Rusticatio mexicana* en la que pinta la naturaleza y la vida del campo de la América Septentrional.

Ignacio Manuel Altamirano también expresó el paisaje mexicano. Él infundió nuevo vigor al romanticismo, lo depuró y reprodujo el paisaje en tonos cálidos y coloridos. También en sus novelas imprimió sus cualidades paisajísticas, por ejemplo, en *La navidad en las montañas* y en *Clemencia*.³⁶

Otro excelente paisajista es Rafael Delgado quien describe casi siempre la naturaleza subtropical de Veracruz. En *La calandria* hay ejemplos de su sensibilidad descriptiva. Recordemos también, continúa Maple Arce, *La parcela* de José López Portillo y Rojas, quien pintó el paisaje regional de Jalisco. La lista, en fin, es interminable.

La esencia del paisaje literario es la descripción, su tradicional forma de presentación. Martín Alonso habla de la estilística descriptiva que comprende la representación de cosas, seres y paisajes; se explican sus partes, cualidades o circunstancias. Se caracteriza, dice él, por su exteriorización por medio del empleo abundante de adjetivos calificativos, rasgo que observaremos en el texto de Atl, y que origina un ascenso emotivo, pues los adjetivos elevan paulatinamente el ritmo o dan un matiz más vivo, al mismo tiempo producen una sonoridad cada vez más expresiva y emotiva.

Así, “La descripción es la pintura animada de los objetos; es el cuadro que hace

visibles las cosas materiales".³⁷ La primera condición del arte descriptivo, continúa el mismo autor, es la viveza figurativa; se deben animar los objetos inanimados, ofrecer una sensación plástica, sea paisaje o retrato.

El paisaje pictórico, al igual que el literario, ha servido como fondo de escenas mitológicas, bíblicas, cotidianas, etc., ha estado subordinado al tema principal, y también ha ganado su independencia; este género ha sido valorado fundamentalmente por la escuela moderna: el gusto por la pintura de paisaje adquiere especial notoriedad en el siglo XVIII, aunque la tradición del paisaje se remonta a los orígenes de la pintura.

Existen, dice André Lhote en su *Tratado del paisaje*, dos familias de paisajistas: los que se expresan por medio de las variaciones de claro y oscuro en un solo tono –el claroscuro–; y los que se expresan sobre todo con el auxilio del color. Del primer caso podemos citar a Rembrandt con su *Paisaje con un Puente*. Del segundo, tenemos a Van Gogh con *Al margen de un arroyo*; en vano se buscarían en este cuadro un blanco o un negro puros, ni siquiera un fuerte contraste de valores, como en la pintura del Dr. Atl: su empleo de los contrastes cromáticos excluye el de los contrastes de valores.

Hay, por otro lado, una tradición paisajística muy importante; citemos tan sólo los paisajistas del siglo XIX que precedieron la actividad creadora del Dr. Atl: Eugenio Landesio, pintor italiano, José Jiménez, Luis Coto, José Calderón, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine, José María Velasco, Carlos Ribera, Cleofas Almanza.

Indudablemente, el paisaje de Atl difiere de manera esencial del de estos autores más bien clásicos, cuyos cuadros están más cerca de la visión fotográfica que del fuego pasional del color.

3.5 "Atardecer", prosa poética del Dr. Atl

Aunque el Dr. Atl posee una producción literaria considerable, es obvio que el verdadero valor de su actividad creadora se manifiesta en su pintura. Sin embargo, nos pareció sumamente interesante comparar la obra literaria y la pictórica de un mismo

autor, y entre los artistas mexicanos, nadie se nos presentó tan claramente como el Dr. Atl.

“Atardecer”, prosa poética de las *Sinfonías del Popocatepetl*, es una muestra si no de la mayor calidad literaria, sí digna del análisis comparativo propuesto. Citamos el texto a continuación:

El sol va hacia el Ocaso, y las montañas extienden sobre los valles largas sombras azulosas.

La atmósfera se colora toda entera de un verde amarillento, y los rayos solares hiriendo de frente las paredes de los glaciers, las convierten en fantásticos palacios de turquesa.

El disco del astro toca el Poniente, y la Tierra está sumergida en una bruma de luz dibujando en el aire un arco inmenso —las sinuosidades del Globo se proyectan en el cielo de que se interpone de monte en monte y de cordillera en cordillera

De la base del Volcán una sombra de forma triangular camina lentamente hacia el Oriente, velando los valles y agrandándose con majestuosa lentitud. Es la sombra del Popocatepetl. Su punta fluida va cubriendo suavemente el Pico de Orizaba, asciende por la atmósfera del mar lejano, y en la vaporosidad roja del cielo, otra sombra se le junta partiendo de la cúspide del Volcán y dibujando en el aire un arco inmenso —las sinuosidades del Globo se proyectan en el cielo de Oriente— y entre sus ondas oscuras, la luna llena, rojiza y enorme, surge entre la sombra de la Tierra que se mueve lentamente...

Espectáculo cósmico que tiene toda la belleza de la realidad tangible y la fuerza representativa de un signo geométrico.³⁸

Dentro de las figuras de pensamiento —en las que la frase adquiere un sentido especial, independientemente de las palabras que se empleen y de su colocación— se inscriben las descriptivas, las cuales se utilizan para describir la realidad de una manera plástica. Así, se enumeran los rasgos sensibles de un objeto, de modo semejante a lo que ocurre en la pintura. Entre las numerosas especies de descripción, la topografía, la descripción de un lugar o paisaje, es la que impera en “Atardecer”.³⁹

En el texto, como puede observarse, las figuras retóricas no son muy variadas ni complejas. Hay algunas metáforas como las de las dos primeras frases: la imagen del sol “yendo” hacia su decadencia, y las montañas que no proyectan sombras, sino que las extienden; y la de los rayos que hieren y convierten a los glaciers en palacios de turquesa, es decir, que los coloran de un azul verdoso. En la cuarta frase otra metáfora: la sombra que camina. Estas metáforas nos presentan a los elementos como seres animados. Sobresale la antítesis: “bruma de luz”.

Los epítetos son las figuras más frecuentes en el texto; algunos de ellos indican color: azulosas, amarillento, roja, oscuras, rojiza; otros, formas: largas, entera, triangular, fluida, inmenso, llena, enorme; el resto son variados: solares, fantásticos, majestuosa, lejano, cósmico, tangible, representativa, geométrico.

A lo largo del texto una figura más se hace evidente: la gradación, ya que el autor comienza describiendo un atardecer de manera común y termina por hablar de él como si fuera observado desde fuera de la tierra. La mirada del Dr. Atl es como la de un dios capaz de aprehender el atardecer desde el interior y el exterior del planeta.

El texto se nos presenta con una claridad de expresión que puede igualarse a la pureza de los colores que el autor aplica en sus pinturas. No es difícil imaginar el apogeo de la tarde, el movimiento del sol que provoca un tumulto de sombras provenientes de las montañas, y el ambiente colorándose con los tonos puros de su paleta pictórica: los verdes, los azules turquesa. Podríamos observar esta escena desde una avioneta o, incluso, desde una montaña muy alta, pero ¿imaginar cómo el disco de un astro “toca el Poniente” y a “la tierra entera presa de una bruma de luz”, de una luz densa, casi palpable que enceguece, y que dibuja un arco? Una avioneta no nos bastaría para presenciar tal escena grandiosa. El Dr. Atl describe con tanta amplitud el paisaje, que nos obliga a nosotros a mirarlo de la misma manera: nos acostumbramos a abarcar ese todo que el autor nos pone a nuestro alcance. Así ya no nos sorprende apreciar el movimiento de la sombra triangular del Popocatepetl que alcanza a tocar el Pico de Orizaba y se introduce en la atmósfera marina, para juntarse después con otra sombra. Aparece un

elemento que difícilmente —no nos atrevemos a decir que nunca porque no conocemos la obra de Atl en su totalidad— se presenta en su pintura: la luna, una luna plena que proviene de la sombra del planeta “que se mueve lentamente”. Los elementos mismos parecen moverse en función de la capacidad de observación del espectador. La escena parece una representación, más que un fenómeno natural común. El escritor mismo lo constata cuando llama a este atardecer, que pudo haber sido un común descenso de la luz, un “espectáculo cósmico” que conjuga lo tangible, lo material con lo abstracto, lo asible sólo por medios artísticos.

El texto indica un movimiento ascendente-descendente-ascendente: el sol que baja, su influjo en las montañas, en la tierra misma, y la sombra del volcán que se eleva y nos presenta el cuadro en toda su magnitud. Hacemos nuestra la mirada del Dr. Atl, y con ella una visión sin límites.

Con base en estas ideas podemos acceder a la comparación.

3.5.1 Primer punto de comparación: el color

No hace falta aclarar que los colores de la literatura no son los de la pintura; la literatura debe sugerirlos, la pintura, en cambio, los hace materiales, son, por eso, palpables. Si la poesía habla de colores, dice Jan Mukarovsky, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, no obligará a las palabras a que actúen sobre la vista. Esto no es necesario, la literatura posee herramientas propias por medio de las cuales hace posible percibir un mundo de colores en un texto. No poseeremos, ni debemos pedirlo, los colores como tales, sino imágenes de color y de movimiento completamente vivas. Sustantivos, adjetivos, verbos no representan, sino significan el color. Lo hacen de distintas maneras:

Si para expresar el color se emplean los adjetivos, éstos aparecerán como características permanentes de las cosas; si se emplean los sustantivos, que significan los distintos matices de colores, el color se manifestará como una cualidad óptica abstracta: lo azul, lo rojo, etc.; si los verbos (blanquear, colorar, enrojecer...) las significaciones de

los colores adquirirán un carácter dinámico.

El texto, como lo acabamos de mencionar, es abundante en adjetivos y son notables los que se refieren al color (aunque hay también un sustantivo: "verde", y un verbo: "colora"). Los adjetivos dan cuenta de la cualidad de los sustantivos e indican, en este caso, la atmósfera que prevalece en la descripción: la de las formas que se coloran de manera contrastante: los azules se oponen a los amarillos y el rojo al negro de las sombras.

Así, los adjetivos que denotan color, forma y otras cualidades de los sustantivos del texto hacen que los entes convivan y se asocien para presentarnos el paisaje verbal. Recordemos además el significado que aporta Pérez-Rioja del término color, ya que de ello estamos hablando: "término procedente de las artes visuales y que se aplica en literatura para expresar la viveza de las imágenes y la plasticidad del ambiente como elementos del asunto de la acción".⁴⁰

No nos limitemos pensando que el color se obtiene en el texto por la simple adjetivación, aunque en este caso evidentemente son los epítetos los que consiguen la plasticidad de "Atardecer", el que podamos imaginar este cuadro como un juego de movimientos y contrastes, de sensaciones y volúmenes.

Al abordar este punto de la comparación muchas fueron nuestras dudas; una de las constantes preguntas que nos hacíamos en cuanto al color era si éste sólo se limitaba a la mera adjetivación, si era sólo un producto del léxico, o si trascendía estos niveles. Justamente, como lo hemos anotado, los trasciende; el color puede manifestarse por medio de figuras retóricas más complejas que el mero epíteto, y Atl se apoya en éste completamente: he ahí el origen de nuestras dudas. Pero no olvidemos que Murillo antes que ser poeta es un gran pintor, un gran colorista; seguramente su ojo de pintor es el que predomina en su observación del paisaje. Para él no es necesario elaborar sofisticadas metáforas para decirnos que el cielo se colora de rojo o que las paredes de los glaciers adquieren tonos turquesa. Su retórica es llana, por decirlo de alguna manera, como puros son los colores que utiliza en su pintura.

En contraste con esta forma expresiva, pensemos en las elaboradas metáforas de Velarde; él es un poeta y como tal, estructura un sistema de símbolos propios y de diversa procedencia; el color, la atmósfera están dados así indirectamente, no de manera directa como lo hace Atl.

Cualquiera que haya visto una pintura de Atl sabrá que el color ocupa un lugar preponderante en ella, que el color es el cuadro mismo, el paisaje. Pero ¿en qué sentido nos referimos al hablar del color, o más específicamente, del colorido pictórico? Nikolai Tarabukin lo resume así:

La suma de las relaciones de color, reunidas por la voluntad creadora del artista en un todo pictórico, y percibidas por nosotros como una síntesis de composición coloreada con sus leyes y su lógica interna, constituye el colorido de la obra pictórica.⁴¹

El colorido es, pues, el efecto de conjunto de una pintura; en este caso el Dr. Atl se basa en los contrastes de color para lograr la plasticidad, la impresión de que las formas están animadas por fuerzas propias y se mueven con libertad por el espacio pictórico.

Para explicar la estructura del cuadro —sin referimos a la perspectiva curvilínea que abordaremos en su momento— podemos dividirlo en dos partes claramente delimitadas: el primer plano formado por el volcán y el resto de los planos tras de él. El primer plano está sostenido estructuralmente por el volcán; en esta parte es la forma del volcán —ampliamente detallada— la que impone la fuerza, no el color, como sucede en los demás planos en los que este elemento se encarga de detallar las formas por medio del contraste de los tonos fríos: opone respectivamente el azul —primario— y el verde —complementario— al verde y al lila —complementarios.

Usa los colores puros, saturados, no están adelgazados con el blanco o mezclados con otros colores; dan la sensación de pureza y, por lo tanto, de un brillo intenso, porque además están exentos de las sombras tradicionales. Los colores, al estilo del

impresionismo, no se extienden a modo de tinta plana, sino de distintas pinceladas de diversas gradaciones de dicho color. Dice Delacroix:

Mediante un múltiple fraccionamiento, se descompone el verde en gran número de efectos individuales, gracias a lo cual la superficie, que en sí sería inanimada, como petrificada, cobra vida y se torna en juego de fuerzas individuales. Lo simple se vuelve múltiple, lo aparentemente compacto e indivisible en un vibrante sistema de cédulas de color.⁴²

Evidentemente, el arte impresionista está basado en una perspectiva del color; representa la luz y da una idea temporal del paisaje, como lo sugiere la técnica del Dr. Atl.

Los impresionistas, por cierto, realzan la visión global, panteísta, de la naturaleza y “una técnica cuyo objeto era la expresión del espacio y de la acción recíproca de los fenómenos luminosos”.⁴³

Debido a que el pintor impresionista practica física y sensorialmente y con una comprensión espiritual del paisaje, se adapta al espectáculo, comprende su sentido, es capaz de identificarse con las formas vivientes. El impresionista posee el deseo de integrarse al espectáculo exterior y comulga con él.

La pintura del Dr. Atl es, ante todo, un estallido de colorido, y este rasgo lo traslada al texto literario. En ambas obras la representación del color es determinante para evidenciar la plasticidad, para situarnos ante un paisaje pletórico de movimiento y fuerza.

3.5.2 Segundo punto de comparación: la visión cósmica

Su descripción “Atardecer” se desarrolla en el mismo nivel cósmico de *El Popocatepetl desde un avión*; es decir, en su escrito él describe un paisaje visto desde una amplia perspectiva, como si fuera capaz de ver a un mismo tiempo varios elementos del paisaje alejados entre sí. La mirada del Dr. Atl es amplísima. Lo mismo sucede en su

pintura: por medio de la perspectiva curvilínea, que produce la impresión de que los objetos están dentro de una esfera, nos transmite la idea de que no estamos frente a un paisaje visto, por ejemplo, a través de una ventana, sino “afuera” y “arriba” de él, como dioses que pudiéramos observar nuestra creación desde las alturas.

Fueron Paolo Uccello y Piero della Francesca quienes establecieron definitivamente los fundamentos de la perspectiva moderna, en el siglo XIV. N. Demarquet-Gravk dice en *Noctones de Perspectiva aplicada a los croquis rápidos de vistas del natural* que la perspectiva es una ciencia que nos enseña a representar sobre una superficie plana objetos tales como aparecen a la vista según sus principales dimensiones (altura, anchura, profundidad) y su alejamiento.

La perspectiva rectilínea ofrece una representación en series paralelas colocadas en un plano, presentando siempre un verdadero panorama sin fin; prescinde de los espacios reales entre la retina y el plano visual preestablecido convencionalmente; obliga, según los teóricos, a convencionalismos absurdos para poder presentar los objetos muy cercanos al observador, o prescinde de representarlos completamente; reduce el campo visual, no admitiendo lo que realmente perciben nuestros ojos.

Así, Luis Serrano decía que la perspectiva tradicional no corresponde a la manera que tenemos de aprehender el espacio y los objetos, y que la misma curvatura del ojo hace que en la retina se rijan los objetos por curvas y no por rectas. Propuso, por esto, la perspectiva curvilínea ⁴⁴ que el Dr. Atl usó a partir de los 50 años, y que dotó a sus cuadros de una mayor grandeza y un sentido dinámico.

El Popocatepetl... está trabajado con la perspectiva curvilínea y es, además, un aeropaisaje, modalidad que el Dr. Atl utilizó en los diez últimos años de su vida, y que son paisajes tomados desde un avión en vuelo.

Para el autor citado “La perspectiva curvilínea es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos”. ⁴⁵

Esta perspectiva considera la superficie del terreno, como lo es en realidad, una

superficie redonda y, por consiguiente, representa sus volúmenes y sus formas reales. En la pintura de Gerardo Murillo esto es observable sobre todo en el horizonte que es curvado, aunque también los volcanes y montañas se adaptan a esta forma.

Por medio de esta perspectiva, el Dr. Atl logra establecer los alejamientos hacia el fondo, y los volúmenes espaciales laterales: crea sobre la superficie plana todos los volúmenes de los cuerpos, y lo más importante, gracias al dinamismo de las líneas curvas, se produce la sensación de movimiento, y se establece la posición inmóvil del espectador.

Debido a la rotación de las líneas sobre todos los puntos del espacio real, las posiciones aparentes de las rectas surgen, cambian y se confunden entre sí. Todas las rectas aparecen como curvas, excepto la que representa el eje vertical y las curvas o rectas reales que se representan, como la recta del eje horizontal. Estas rectas están marcadas por el volcán del primer plano, el Popocatepetl.

El primer plano, los intermedios y los del horizonte establecen puntos de referencia que dan profundidad al paisaje, determinan distancias y crean los espacios necesarios. Aunque el pintor retoma los lineamientos teóricos expuestos por Serrano, imprime una fuerza propia por el uso de su pincelada gruesa, por los trazos semicaligráficos de líneas finas, por el contraste entre la reducida gama colorística y su estridencia.⁴⁶

De esta manera, el artista consigue abarcar el paisaje con una especie de mirada omnipotente y omnipresente; en el texto literario lo logra con la gradación, y en el pictórico, con la perspectiva curvilínea. El autor consigue decir lo mismo, expresar su visión de la realidad en distintos lenguajes que más que oponerse parecen complementarse.

NOTAS DEL CAPÍTULO 3

* Se ha omitido el análisis de estos niveles porque, como dice el Grupo M en la *Retórica general*, corresponden sobre todo a un marco sustancial –comparable al nivel material del texto pictórico que tampoco aquí se analiza- mucho menos relevante, en este caso, que el marco de sentido: temático y de contexto.

Por otro lado, si partimos de la idea de que el punto puede equivaler en la literatura al nivel fónico-fonológico, el trazado al nivel morfosintáctico y el conjunto de forma-fondo al semántico, comprenderemos nuestra tendencia a analizar en la pintura, las formas, y en el poema el nivel de significado, que se refuerza con anotaciones contextuales. Así, a pesar de que al referimos al texto pictórico se habla, por ejemplo, de la textura, no es un elemento en el que se profundice en el análisis global, aunque a diferencia de un rasgo que en literatura pudiera ser su equivalente, su comportamiento fue anotado debido al anhelo, ya dicho, de dar a conocer los parámetros de un arte distinto al literario.

Es importante anotar además que no habríamos podido evitar la subjetividad –la vaguedad- de los posibles sentidos que se desprendieran del nivel fónico-fonológico; y respecto al morfosintáctico, finalmente el análisis retórico pone de manifiesto palabras o frases que el sintáctico hubiera señalado y que fueron analizadas en función del sentido global del poema.

1 Beristain, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989, (Cuadernos del Seminario de Poética, 12), 180 pp.

2 Para el Premio Nobel, la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España, con una excepción: Gómez de la Serna.

3 Paz, Octavio. *Cuadrvio*. 3 ed. México, Joaquín Mortiz, 1976, (Serie del volador), p. 78.

4 Noyola Vázquez, Luis. *Fuentes de Fuensanta. La ascensión de López Velarde*. Pról. de Enrique González Martínez. México, Talleres La Impresora, 1947, p. 50.

5 López Velarde, Ramón. *Obras*. Ed. de José Luis Mtz. México, FCE, 1971, pp. 139-140.

** Respecto a la utilización del léxico, al que nos referimos en este análisis con el fin de encontrar su significado en función del sentido global del poema, es posible adoptar el criterio de Roman Jakobson y, por oposición binaria, agrupar primordialmente los adjetivos y los sustantivos en dos clases: los que denotan el aspecto católico y los que denotan el no católico: el paganismo y la presencia de la sociedad. Ambos tipos se indican a lo largo del análisis.

6 Epíteto: "figura sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión -palabra, frase u oración- de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria para la significación en distintos grados (...) aunque algunos llaman epíteto solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del significado ya presente en el sustantivo". Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2 ed. México, Porrúa, 1988, p. 196.

7 Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México, INBA, Depto. de literatura, 1962, p. 88.

8 La metáfora: "está fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan". Beristain, *op. cit.*, p. 308.

9 Phillips, *op. cit.*, p. 59.

10 Metonimia: "sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial". Beristain, *op. cit.*, p. 328.

11 Estos versos, evidentemente, forman una hipérbole: "exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el *verbum proprium* (...)". *Ibid.*, p. 251.

12 *Cfr. Diccionario de los símbolos*. Dir. Jean Chevalier. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 2 ed. Barcelona, Herder, 1988, p. 888.

13 D. Runes, Dagobert. *Diccionario de filosofía*. Tr. Ana Doménec, et al. 6 ed. México, Grijalbo, 1981, (Tratados y manuales Grijalbo), p. 289.

14 Cfr. *Diccionario de los símbolos*, p. 888.

15 Con la ironía: “se da a entender, por el tono, lo contrario de lo que se dice. Tiene, por lo general, una intención burlesca, que se nota más porque su comprensión obliga a un esfuerzo”. Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*. México, Porrúa, 1992, p. 49.

16 Cfr. *Ibid.*, p. 490.

17 Comparación: “Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestado, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología*, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos”. *Ibid.*, p. 99.

18 Castañeda, Juan, *et al.* *Saturnino Herrán: Jornadas de Homenaje*. México, UNAM, 1989, (Cuadernos de historia del Arte, 52), p. 37.

19 Cfr. *Diccionario de los símbolos*, pp. 505, 510.

20 Cfr. Ramírez, Fausto. “Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán”. *Saturnino Herrán*. México, INBA-SEP, 1987, p. 10.

21 Castañeda, *op. cit.*, p. 40.

22 *Ibid.*, p. 41.

23 Ramírez, Fausto. *Saturnino Herrán*. México, UNAM, 1976, (Colección de arte, 29), p. 12.

24 Fernández, Sergio. *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México, SEP, 1972, (Sep Setentas, 36), p. 119.

25 Garrido, Luis. *Saturnino Herrán*. México, FCE, 1971, (Tezontle), p. 20.

26 *Ibid.*, p. 26.

27 Plano: espacio limitado por la forma, el color o la textura, dentro del bastidor.

28 Cfr. Gálvez de Tovar, Concepción. *Ramón López Velarde en Tres Tiempos*. México, Porrúa, 1971, p. 84.

29 Beristain, *op. cit.*, p. 458.

*** Basada, evidentemente, en procedimientos retóricos como la acumulación —de

elementos que se oponen: loas/vulgares, prosas/doblones, pitagóricas/rodillas, etc.- presente también en el cuadro: no hay espacios vacíos, todos los elementos se oponen entre sí, reafirmandose. Pensemos también en la elipsis del verbo -zeugma- "eres" en "acreadora de prosas cual doblones", así como en la variedad de figuras que hemos venido señalando durante el análisis.

30 Cfr., Gálvez de Tovar, *op. cit.*, p. 84.

31 O sea, en los colores de las carnes; este término utilizado en pintura fue muy usual en el siglo XVIII. En el léxico castellano de pintura, su uso es generalizado desde el Siglo de Oro. Cfr. *Diccionario de arte*. Tr. Alberto Adenl, *et al.* Madrid, Alianza, 1992, p. 134.

32 Casado Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, (Monografías de arte, 12), p. 85.

33 Cfr. Maples Arce, Manuel. *El paisaje en la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1944, p. 8.

34 *Loc. Cit.*

35 Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 12 ed. Tomo 1. Madrid, Aguilar, 1982, p. 409.

36 Maples Arce, *op. cit.*, p. 17.

37 Alonso, *op. cit.*, p. 408.

38 Dr. Atl. *Las sinfonías del Popocatepetl*. México, Ediciones México Moderno, 1921, 97-98pp.

39 Montes de Oca, Francisco, *op. Cit.*, p. 39.

40 Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario literatura universal*. Madrid, Tecnos, 1977, p. 237.

41 Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Ed. de Andrei B. Nakov. Versión castellana de Rosa Feliv y Patricio Vélez. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, (Punto y línea), p. 121.

42 Luna Arroyo, Antonio. *El Dr. Atl: sinopsis de su vida y su pintura*. México, Cvltura, 1952, Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, p. 143.

43 Lhote, André. *Tratado del paisaje*. Versión castellana de Julio E. Payró. Buenos Aires, Poseidón, 1943, (Colección de los tratados), p. 59.

44 No obstante, la perspectiva curvilínea fue usada desde el Renacimiento; Rafael, por ejemplo, la aplicó en el cuadro *La disputa del Sacramento*.

45 Serrano, Luis G. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*. México, Cvltura, 1934, p. 11.

46 Cfr. Hernández Campos, Jorge, et al. *Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México, UNAM, 1985, p. 42.

CONCLUSIONES

Una vez analizadas las muestras damos por terminado nuestro trabajo, o mejor dicho, por interrumpido, ya que éste muestra solamente algunas perspectivas de la comparación entre dos artes, y las posibilidades son, evidentemente, múltiples; éstas dependen de una manera particular, de los dos textos dispuestos para la comparación y, en forma general, de las posibilidades comparativas.

Es importante señalar la dificultad que entrañó este ejercicio comparativo, no sólo por la particularidad de cada arte, sino porque son pocos los ejemplos de este tipo de análisis que realmente nos pudieron indicar pautas para nuestro trabajo. La mayor parte de los textos críticos en este campo de estudio son, en el mejor de los casos, de tipo temático, con una visión completamente subjetiva de las semejanzas.

Abundan estudios que hacen de la comparación una extraña mezcla terminológica, y hablan, por ejemplo, de una pintura en la que una pera “rima” con un vaso, y de los acordes melódicos de tal color. Fue difícil no caer en la tentación de aplicar arbitrariamente los términos de un arte en otro. Finalmente, el curso del análisis nos guió por senderos más objetivos.

Una de las conclusiones más importantes de la investigación es, por cierto, no la imposibilidad, pero sí la dificultad de encontrar similitudes entre las artes a partir de generalidades. Es ingenuo, por ejemplo, tratar de establecer paralelismos entre el tiempo de dos obras, cualesquiera que éstas sean. Las semejanzas siempre se harán evidentes a partir de elementos específicos y entre obras específicas.

Hacemos estas aclaraciones porque, en un principio, cometimos la ingenuidad de pensar que podríamos comparar, por ejemplo, el ritmo tanto en la obra de Velarde como en la de Herrán, cuando en realidad, los paralelismos estaban dados por elementos más concretos, como se reafirmarán más adelante.

Por otro lado, y en un momento de duda, pensamos en la posibilidad de analizar sólo un par de muestras de manera exhaustiva, partiendo del contexto histórico y cultural,

apelando al apoyo sociocrítico, y rechazando por completo la factibilidad de un acercamiento estructural. Este análisis, estamos convencidos de ello, no hubiera tenido menor relevancia que el aplicado; sin embargo, afortunadamente las muestras dispuestas para el análisis dejaron translucir correspondencias no sólo temáticas o contextuales sino formales, que es, finalmente, el tipo de semejanzas que queríamos evidenciar.

El haber escogido esta clase de análisis nos obligó a aplicarlo en dos pares de muestras debido a que las equivalencias que podían brindarnos dos obras eran, como ya lo dijimos desde la introducción, muy específicas. Abordar este número de obras nos dio la oportunidad de observar las similitudes en función de elementos diversos y con base en perspectivas distintas.

El proceso analítico consistió en observar las muestras con la intención de trascender el nivel temático; esto nos libró de forzar las concomitancias y nos obligó, en primer lugar, a sentir las obras, a verlas intuitivamente y, después, a buscar un método por medio del cual pudieran hacerse válidas esas primeras impresiones.

Parecería que no estamos diciendo nada relevante, puesto que ésta es la forma como debe proceder todo investigador. Pero en este caso, estas afirmaciones no son irrelevantes ya que, como lo acabamos de mencionar, se pensaba partir de generalidades —el tiempo, el espacio y el ritmo en las dos obras— sin tomar en cuenta sus especificidades que son, en último término, las que han guiado el análisis, y no a la inversa.

Lo hasta aquí dicho demuestra que no sería difícil comparar obras de diferente disciplina que no tengan en común, por ejemplo, más que el tema, no sin caer en similitudes forzadas y hasta obvias. Las correspondencias a nivel formal sólo se constatan en dos obras únicas, gemelas, pero cuyo origen es distinto, así como distintos son sus materiales, sus técnicas, sus modos de expresión. Hallar ese par de obras hermanadas, según mi experiencia, es un suceso afortunado, incluso entre obras de un mismo autor. Pensemos en “El tigre” -poema que inspiró la elaboración de este trabajo, como lo anotamos en la Introducción. Blake no pudo igualar su plasticidad y fiereza en su mediocre dibujito del tigre que ilustraba el poema.

Respecto al capitulado, consideramos conveniente hacer hincapié en que el contenido de los dos primeros capítulos –El texto pictórico y Vasos comunicantes– sirvió de base para el desarrollo del tercero: El análisis de los textos. La tecnicidad del primer capítulo en cierta medida decreció al aplicar las bases teóricas en muestras concretas. No obstante, este primer apartado resume, de una manera que no hemos observado en otra obra, los componentes del texto pictórico.

Los cuestionamientos planteados en el segundo apartado respecto al anhelo de comparación y al método, constituyen un capítulo reflexivo, casi experimental, no acabado, porque para las dudas planteadas en él no hemos encontrado soluciones del todo satisfactorias. Creemos que las reflexiones ahí iniciadas son un punto medular para la continuación del estudio.

Innecesario es decir que el tercer capítulo es el más importante, pues es en donde se comprueba la hipótesis: ubicar símiles en el análisis de un texto literario y de uno pictórico. El mérito del análisis podría resumirse en el señalamiento de analogías a nivel estructural, con base en métodos correspondientes a cada arte, lo que nos permitió no desvirtuar la terminología ni valernos del léxico de un arte para referirnos al otro.

En la comparación de “Fábula dística” de Velarde y *La criolla de la mantilla* de Herrán encontramos similitudes a nivel temático y estructural. Recordémoslas en síntesis: la imagen principal de ambas obras es la bailarina, alrededor de ésta giran el resto de las figuras que se le subordinan; la mujer se nos presenta como la mujer fatal, herencia temática del simbolismo: la bailarina de Velarde es fuente de perdición para milites y clérigos, es la Eva desterrada, el vino que calma la sed de los peregrinos extraviados..., y la criolla de Herrán está de frente, su actitud denota dominio y poder, sus ojos entrecerrados sugieren voluptuosidad...; esta mujer fatal se asocia a la dualidad erotismo-religión que es evidente en el poema y en el cuadro, en ambas obras además, el elemento religioso se subordina al erótico: la bailarina triunfa, y se apodera entonces del “foro episcopal”, y no hace del cáliz el receptáculo del vino, sino de las frutas que resaltan su desnudez y su carácter terreno, etc; en las dos obras se sintetiza –en la pintura

por medio del juego de planos, en el poema, mediante los símbolos-; una tendencia barroca, no respecto a la ideología, sino a particularidades en el estilo: los contornos marcados de la figura del cuadro, la predilección por una retórica exuberante, en el poema.

Paralelismos distintos se observaron en los textos confrontados de Gerardo Murillo: tanto en "Atardecer" como en *El Popocatepetl desde un avión*, el color se presenta de manera impresionante: en el texto literario mediante el uso prolífico de adjetivos, y en el pictórico por medio de los colores puros; el Dr. Atl consigue abarcar el paisaje con una especie de mirada omnipotente y omnipresente; en el texto literario lo logra con la gradación, y en la pintura con la perspectiva curvilínea.

Si observamos detenidamente la clase de similitudes halladas entre las dos obras distintas de ambos autores, podemos notar que la independencia y la singularidad de cada arte quedaron intactas a pesar de haber sido motivo de un desmembramiento que provocaría nuevos vínculos con otra manifestación. La obra es el andrógino que recupera su mitad perdida, que la reconoce, y que al mismo tiempo la sabe distinta. Lo importante es que puede verse ante ella y advertir los lazos que las unen.

BIBLIOGRAFÍA

ALBA, Alonso de. *La Provincia oculta. Su mensaje literario*. Pról. Agustín Yáñez. México, Cvltura, 1949, 130 pp.

ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 12 ed. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1982, 889 pp.

ANGENOT, Marc. *et al. Teoría literaria*. Tr. Isabel Vericat Núñez. México, siglo veintiuno editores, 1993, 471 pp.

APPENDINI, Guadalupe. *Ramón López Velarde, sus rostros desconocidos*. México, Novaro, 1971, 134 pp.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Tr. Javier Franco. 3 ed. Madrid, Cátedra, 1990, 164 pp.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987, (Comunicación, 28), 357 pp.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Tr. C. Fdz. Medrano. Barcelona, Paidós, 1986, (Comunicación, 21), 380 pp.

BERISTAIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989, (Cuadernos del Seminario de Poética, 12), 180 pp.

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2 ed. México, Porrúa, 1988, 508 pp.

BLANCO, Alberto y Toledo, Francisco. *Canto a la sombra de los animales*. México, Galería López Quiroga, 1988, 88 pp.

BOULANGER, Robert, *et al. Historia de la pintura*. Tomo II. Tr. Fausto Ezcurra y Paz Yohn. Bilbao, Asuri de ediciones, 1979, 426 pp.

CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Intr. Javier Arnaldo. Tr. José Luis Arántegui. Madrid, Visor, 1992, (La balsa de Medusa, 54), 268 pp.

CASADO Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo. El Dr. Atl.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, (Monografías de arte, 12), 245 pp.

CASTAÑEDA, Juan, et al. *Saturnino Herrán: Jornadas e Homenaje.* México, UNAM, 1989, (Cuadernos de historia del Arte, 52), 203 pp.

CIORANESCU, Alejandro. *Principios de literatura comparada.* Madrid, Universidad de la laguna, 1964, 135 pp.

-----, *Cómo se armonizan los colores.* 10 ed. Barcelona, LEDA, 1979, 46 pp.

-----, *Compendio de literatura comparada.* Dir. Pierre Brunel e Yves Chevrel. Tr. Isabel Vericat Núñez, México, siglo veintiuno editores, 1994, 415 pp.

DAUCHER, Hans. *Visión artística y visión racionalizada.* Tr. Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, (Comunicación visual), 186 pp.

DE LA FUENTE, Carmen. *Ramón López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo.* México, FEM, 1971, (Pensamiento actual), 122 pp.

-----, *Diccionario de los símbolos.* Dir. Jean Chevalier. Tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 2 ed. Barcelona, Herder, 1988, 1107 pp.

DR. ATL. *El paisaje (un ensayo).* México, 1933, 14 pp.

DR. ATL. *Las sinfonías del Popocatepetl.* México, Ediciones México Moderno, 1921, (Biblioteca de autores mexicanos modernos), 150 pp.

-----, *Dr. Atl. Pinturas y dibujos.* Pról. Carlos Pellicer. México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1974, 10 pp.

D. RUNES, Dagobert. *Diccionario de filosofía.* Tr. Ana Doménec, et al. 6 ed. México, Grijalbo, 1981, (Tratados y manuales grijalbo), 395 pp.

-----, *El pintor Ernesto Sábató.* Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1991, 93 pp.

-----, *Enciclopedia de las bellas artes.* Tomos 10 y 12. México, Cumbre, 1984, 1600 pp.

-----, *Enciclopedia ilustrada del cine.* Asesor Román Gubern Garriga-Nogués. 2 ed. Vol. 3. Barcelona, Labor, 1971, 539 pp.

ESPEJO, Beatriz. *Dr. Atl: el paisaje como pasión*. México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1994, 126 pp.

ESPINOSA, Elia. "El poema como instrumento de percepción de la pintura". *Los discursos sobre el arte*, 1995, (IX Coloquio internacional de historia del arte). México, UNAM, (Estudios de arte y estética, 35), 474 pp.

ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, 1134 pp.

------. *Exposición homenaje a Saturnino Herrán en los 60 años de su muerte 1887/1918*. México, INBA, 1978, 103 pp.

FATÁS, Guillermo y Borrás, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. 2 ed. Madrid, Alianza, 1995, (El Libro de Bolsillo, 1292), 307 pp.

FERNÁNDEZ, Sergio. *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México, SEP, 1972, (Sep Setentas, 36), 187 pp.

FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Tomo I. El arte del Siglo XIX. 4 ed. México, UNAM, 1993, 256 pp.

FUENTES, Carlos. "Un artista en la encrucijada". *Herrán. La pasión y el principio*. Inv., texto y notas Víctor Muñoz. México, Bital Grupo Financiero, 1994, 199 pp.

GÁLVEZ de Tovar, Concepción. *Ramón López Velarde en Tres Tiempos*. México, Porrúa, 1971, 314 pp.

GARRIDO, Felipe. *Saturnino Herrán*. México, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1988, 143 pp.

GARRIDO, Luis. *Saturnino Herrán*. México, FCE, 1971, (Tezontle), 53 pp.

GASSIOT-TALABOT, Gérald. *Pintura romana y paleocristiana*. Dir. Claude Schaeffner. Tomo IV. Madrid, Aguilar, 1969, 206 pp.

G. E., Lessing. "Los límites de la poesía y la pintura". *Laocoonte*. Intr. Justino Fernández. México, UNAM, 1960, (Nuestros clásicos).

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

Grupo M. *Retórica general*. Tr. Juan Victoria. Barcelona, Paidós, 1987, (Comunicación, 27), 316 pp.

Grupo M. *Tratado del signo visual*. Tr. Manuel Talens C. Madrid, Cátedra, 1993.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, 147 pp.

GUYARD, M. Francois. *La literatura comparada*. Barcelona, Vergara, 1957, 139 pp.

HERNÁNDEZ Campos, Jorge, et al. *Dr. Atl. Conciencia y paisaje*. México, UNAM, 1985, 147 pp.

HÉRUBEL, Michel. *Pintura gótica II*. Tomo VIII. Dir. Claude Schaeffner. Madrid, Aguilar, 1968, 207 pp.

----- *Historia del arte mexicano*. Tomo 10. México, SEP/INBA, Salvat, 1982, 200 pp.

----- *Historia del cine. El séptimo arte hoy*. Coord. Marta García. Vol. VI. Madrid, sarpe, 1988, 399 pp.

IAN Chilvers, et al. *Diccionario de arte*. Tr. Alberto Adenl, et al. Madrid, Alianza, 1992, 772 pp.

KANDINSKY, Vasili V. *Sobre lo espiritual en el arte*. Tr. Martha Johannsen Rojas. México, CINAR Editores, 1994, 107 pp.

KRICHBaum, Jörg y Zondergeld, Rein A. *Dictionary of fantastic art*. Tr. Donna Pedini Simpson. Shen Zhen, Barron's, 1985, 288 pp.

LHOTE, André. *Tratado del paisaje*. Versión castellana de Julio E. Payró. Buenos Aires, Poseidón, 1943, (Colección de los tratados), 86 pp.

LÓPEZ Chuchurra, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Pról. José Camón Aznar. Barcelona, Labor, 1971, 154 pp.

LÓPEZ Velarde, Ramón. *Obras*. Ed. De José Luis Mtz. México, FCE, 1971, 877 pp.

LUNA Arroyo, Antonio. *El Dr. Atl: sinopsis de su vida y su pintura*. México, Cvltura, 1952, (Cuadernos populares de pintura mexicana moderna), 247 pp.

MAPLES ARCE, Manuel. *El paisaje en la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1944, 82 pp.

MENDIETA ALATORRE, Ángeles. *El paisaje en la novela de América*. Pról. de Alberto Delgado Pastor. México, SEP Biblioteca enciclopédica popular, 1949, (Tercera época, 203), 123 pp.

MONTES DE OCA, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*. México, Porrúa, 1992, 217 pp.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Tr. Anna Anthony-Visová. Selecc., pról., notas y bibl. Jordi Llovet. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 345 pp.

IX Simposio Internacional de Literatura. *Literatura como intertextualidad*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1993, 576 pp.

NOYOLA Vázquez, Luis. *Fuentes de Fuensanta. La ascensión de López Velarde*. Pról. De Enrique Glz. Mtz. México, Talleres La Impresora, 1947, 79 pp.

PAPAIOANNOU, Kostas. *Pintura bizantina y rusa*. Dir. Claude Schaeffner. Tomo 5. Madrid, Aguilar, 1968, 207 pp.

PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. 3 ed. México, Joaquín Mortiz, 1976, (Serie del volador), 203 pp.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio. *Diccionario literatura universal*. Madrid, Tecnos, 1977, 989 pp.

PHILLIPS, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México, INBA, Depto. de literatura, 1962, 350 pp.

PICHOIS, Claude y Rousseau, André-M. *La literatura comparada*. Madrid, Gredos, 1969, (Biblioteca románica hispánica, 3. Manuales, 23), 245 pp.

PRAZ, Mario. *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*. Tr. Ma. Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila editores, 1976, (Estudios), 202 pp.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. 21 ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 1513 pp.

RAMÍREZ, Fausto. "Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán". *Saturnino Herrán*. México, INBA-SEP, 1987, 80 pp.

RAMÍREZ, Fausto. *Saturnino Herrán*. México, UNAM, 1976, (Colección de arte, 29), 59 pp.

RANCILLAC, Bernard. *Ver y comprender la pintura*. Tr. Cristina Azaloe. Madrid, Ediciones del Prado, 1991, 182 pp.

REYES, Alfonso. *El deslinde*. México, FCE, 1983, 420 p.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943, 28 pp.

SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Tr. Ignacio Torres Corredor. Barcelona, Alfa, 1984, 214 pp.

SERRANO, Luis G. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*. México, Cvltura, 1934, 107 pp.

SHERIDAN, Guillermo. *Un corazón adicto: La vida de Ramón López Velarde*. México, FCE, 1989, 230 pp.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Tr. Margarita Nelken. México, FCE, 1965, (Breviarios, 181), 353 pp.

SOUTO, Arturo. *Relación de la literatura con las otras artes*. México, Complejo editorial latinoamericano, 1972, 45 pp.

TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Ed. de Andrei B. Nakov. Versión castellana de Rosa Feliv y Patricio Vélez. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, (Punto y línea), 168 pp.

TOUSSAINT, Manuel. *Saturnino Herrán y su obra*. 2 ed. México, UNAM, 1990, 36 pp.

UNAM, *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. México, Facultad de filosofía y letras, 1996, 288 pp.

VENTURI, Lionello. *Cómo se mira un cuadro*. Tr. Néstor R. Ortiz Oderigo. Buenos Aires, Losada, 1954, (Regla y compás), 247 pp.

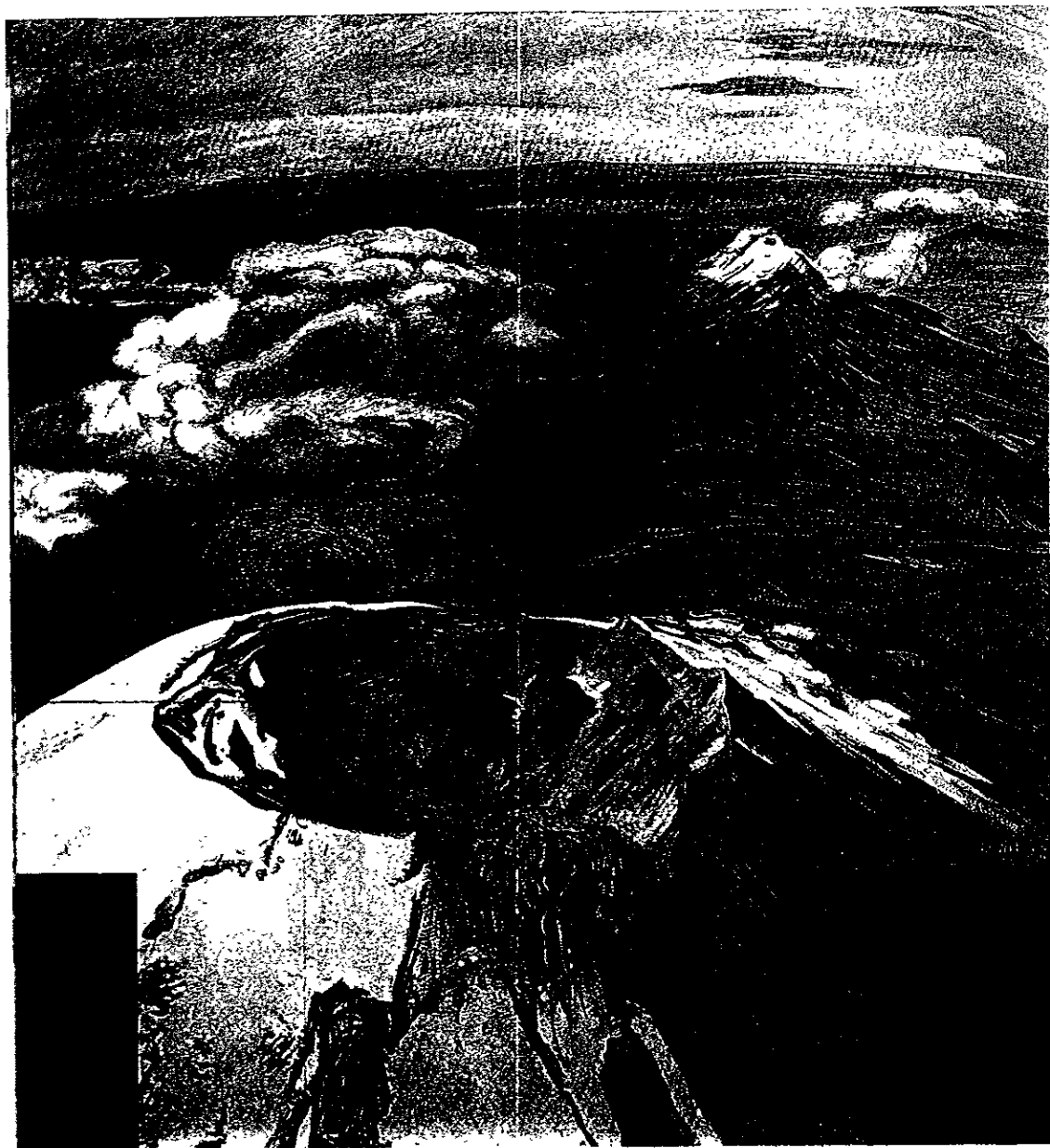
VIDAL Claramonte, Ma. Carmén África. *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid, Atenea, 1992, 133 pp.

WEISSTEIN, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Tr. Ma. Teresa Piñel. Barcelona, Planeta, 1975, (Lingüística y crítica literaria, 42), 329 pp.

WELLEK, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Tr. José Ma. Gimeno. Pról. Dámaso Alonso. 4 ed. Madrid, Gredos, 1974, (Tratados y monografías, 2), 430 pp.

WOODFORD, Susan. *Cómo se mira un cuadro*. 3 ed. Tr. Ma. Del Mar Moya i Tasis. Barcelona, Gustavo Gili, 1985, 115 pp.

APÉNDICE



26. *El Popocatepetl desde un avión*, 1948. Técnica mixta sobre celotex, col. Octavio Barocio.