



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

UT PHOTOGRAPHIA POESIS:  
LOS VÍNCULOS ENTRE LA IMAGEN POÉTICA  
Y LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

José Arturo Ávila Cano

MÉXICO, D.F., AGOSTO 2011

DIRECTOR DE TESIS

DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES

UN/M  
POSGRADO  
Artes Visuales





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

CLASIF. TESIS/0781/AVI

ADQUIS. —

FECHA 18/OCTUBRE/2011

PROCED. Don

\$ —

BIBLIOTECA NACIONAL  
MEXICO

A. N.º I.

Gemeinlich gezeichnet. Dargest. Registrirt.

Verlag von Gröschel &amp; Scheitl, Wien.

Las alegorías muestran la relación entre imagen y palabra. En esta imagen tomada de la obra *Allégories Et Emblèmes II Partie* (1882), se observan símbolos como un cuadrante, un compás y una llave que aluden al conocimiento. Esos símbolos están acompañados por figuras femeninas que representan divinidades. A lo largo de la historia, las alegorías han sido utilizadas como un recurso visual para representar gráficamente una imagen mental.

## Agradecimientos

---

Este trabajo lo dedico a todas las generaciones que confluyen en mi, a aquellos que sin saberlo me han hecho lo que soy, y a aquellos que conscientemente han dejado su impronta: a mis abuelos, a mis padres, hermanos, primos, sobrinos; a mi amada Mónica, a mis queridos amigos; a mis maestros y a todos esos lugares de la ciudad de México que recorrí en solitario para leer y comenzar a escribir los esbozos de esta investigación.

Este trabajo comenzó en el verano de 2007 cuando un grupo de fotógrafos argentinos y españoles comenzó a indagar de manera práctica sobre las relaciones entre la poesía y la imagen fotográfica. Las exploraciones plásticas de esos artistas se exponían en bitácoras electrónicas creadas por Blogger, en pleno auge de la Web 2.0. A dicho grupo nos vinculamos artistas plásticos y fotógrafos mexicanos; las inquietudes estéticas de este colectivo efímero fueron plasmadas en sendas exposiciones que tuvieron lugar en México (2007) y en Colombia (2008). A esta última muestra no fueron convocados todos los miembros del colectivo. Tras esa última exposición, y después de algunos desencuentros el grupo se disolvió, quedando en él tan sólo dos personas, un madrileño de nombre Juan Bautista Morán, y quien esto escribe.

Las obras plásticas de Morán y sus reflexiones alrededor de los vínculos entre la imagen poética y la imagen fotográfica fueron parte de mis primeros acercamientos al tema. Con Bautista Morán participé en muchas discusiones alrededor del tema de la *fotopoesía*, lo que nos llevó al intercambio de obra fotográfica, de documentos, libros, novelas, poesía, en fin. Dos años después del comienzo de esas afinidades poéticas y fotográficas nos convertimos en buenos amigos. A Juan tuve el gusto de estrecharle la mano y platicar largamente sobre diversos temas cuando la Fototeca del puerto de Veracruz organizó una exposición (2009) con obra de artistas españoles. A él, va dedicado este trabajo.

Posteriormente, en un estante de una librería del Centro Histórico de la ciudad de México me salió al paso un libro cuyo título cuestionaba si la fotografía y la pintura eran diferentes. El que Gustavo Gili lo editara me dio confianza, y debo admitir que adquirí el libro también por afinidad. Me dio orgullo el que la autora fuera mexicana y que trabajara en la UNAM. Así que agradezco a Laura González Flores el que haya participado desde un inicio en esta investigación que elegí como mi tema de tesis de maestría cuando la Academia de San Carlos me aceptó para continuar estudios de posgrado. Ya en el posgrado y bajo la dirección de la doctora González Flores, comencé una investigación en forma, lo cual me llevó a los terrenos de la filosofía, de la estética, de la iconografía, del fotomontaje surrealista, del collage dadaísta, etcétera. Conocí a autores tales como Didi-Huberman, Greil Marcus, W.J.T Mitchell, Rosalind Krauss, y Aby Warburg, entre otros. La participación de la doctora González Flores fue fundamental para que no abandonara mis estudios de maestría, los cuales, al cabo de dos semestres me tenían aburrido y decepcionado. Así que esta tesis va dedicada a ella. Agradezco también al doctor Zamora Águila porque su obra *Filosofía de la Imagen*, me permitió comprender más el camino por donde transitaba y por la recomendación sobre las obras de Octavio Paz.

Concretamente, si algo quiero subrayar en este agradecimiento es esta sensación de no haberme sentido solo en el curso de este trabajo. Esta es una investigación que le debe mucho a muchas personas: A Mónica Márquez, siempre interesada en el tema, quien me habló de Deleuze, de Aristóteles y Platón, además de cuestionarme sobre el sentido de la tesis y criticar mi trabajo fotográfico, pero sobre todo por alentarme, le agradezco su

presencia y apoyo constante. Y de acuerdo a Tomás Eloy Martínez, cuando Eva Duarte conoció a Perón le dijo ciertas palabras que yo, a riesgo de sonar cursi, sin importarme del todo, ahora repito para ofrendárselas a Mónica: Gracias por existir.

Y ese “gracias por existir” lo extiendo a personajes que la vida me ha permitido encontrar: a Francisco de León y Juan Manuel Vásquez Soriano, dos melómanos impresentables, inteligentes, y con vicios socialmente tolerados, los cuales comparto de manera discreta, cuyas pláticas me dirigieron hacia ciertas obras literarias. Oscar Palancares, con quien comparto la afición por la imagen fotográfica, la filosofía, la literatura y el ciclismo, me cuestionó constantemente sobre la relación entre poesía e imagen fotográfica, además me dio a conocer a Hölderlin y a Heidegger. Le agradezco a la vida la oportunidad de haberme reencontrado, por el apoyo de mi familia, por la confianza que siempre me han brindado, por apreciar la vida en los ojos de los demás, por tener con vida a mis padres y a mis tías, por mis hermanos, primos y mis queridos sobrinos, por contar con amistades fascinantes, por el hallazgo del amor en Mónica, por haberme permitido conocer la cultura colombiana, por la literatura, por el periodismo, por la música. Por mi familia dispersa en Mérida y en San Luis Potosí.

Este último tramo de la tesis lo recorrí alejándome de las teorías estéticas, de la filosofía del arte y del ámbito de la fotografía, así que agradezco a los escritores Tomás Eloy Martínez ( ⚡ ) y Juan G. Vázquez por sus historias. A veces, lo confieso, me atraen más las imágenes de poetas y narradores.

No olvido agradecer al personal del **Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional** que me permitió consultar las alegorías de Cavaliere Cesare Ripa. También agradezco al personal de la **Biblioteca Jorge Luis Borges**, del **Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo**, de la ciudad de Oaxaca, por enviarme vía correo electrónico el prólogo de *Instante y Revelación*, obra de Octavio Paz y el *fotopoeta* Manuel Álvarez Bravo.

ALLÉGORIES ET EMBLÈMES

ALLEGORIEN UND EMBLEME

ALLEGORIES AND EMBLEMS

ARS AURUM DE AURAT



DAS WAPPEN DER GOLDSCHMIEDEKUNST

A. N<sup>o</sup>. 54.

Gravé par Delpech. Dépôt. Breveté.

Verlag von Gleditsch & Sohn, Wien.

Título: *Ars Aurum De Aurat* (*Arte de metal brillante de color rojizo*). Obra tomada de *Allégories Et Emblèmes II Partie*, de 1882, bajo resguardo del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

# Índice

---

## Introducción

### Capítulo I. Poiesis, poética, lenguaje e imagen fotográfica

1.1 Poiesis, etimología de la poesía, de lo poético.....	I
1.2 Poiesis, imaginación y fantasía.....	3
1.3 La poiesis, la poética y el lenguaje poético.....	7
1.4 La poesía en la voz de los poetas.....	10
1.5 Lo poético como una cualidad del arte.....	11
1.6 La imagen fotográfica como parte del lenguaje visual.....	13
1.7 Imagen y tipos de imagen.....	16
1.7.1 Imágenes verbales e imágenes visuales.....	19
1.7.2 El uso de imágenes para la creación poética en literatura y en fotografía.....	21

### Capítulo II. Los vínculos entre las artes visuales y la poesía

2. Los aforismos de Simonides de Keos y de Quintus Horatius Flaccus.....	29
2.1 La poesía en Aristóteles y Platón.....	32
2.2 Arte y poesía en los griegos.....	36
2.3 La propuesta de G.E Lessing en torno al arte y la poesía.....	39
2.4 Diferencias y vínculos entre artes visuales y poesía, convergencias y divergencias entre imágenes y palabras.....	42

### Capítulo III. Photographia similesque poesis: la búsqueda de la poiesis en la imagen fotográfica

3.1 En búsqueda de la poética fotográfica .....	50
3.2 El pictorialismo, primer propuesta poética en la imagen fotográfica.....	53
3.3 La fotografía directa, el collage dadaísta y el surrealismo como vanguardias poéticas del siglo XX.....	54
3.4 La poética fotográfica de Manuel Álvarez Bravo.....	59
3.5 La fotopoesía : ¿nueva propuesta poética en el ámbito de la imagen fotográfica?.....	63
3.6 <i>Electropoesía, Spoken Word y Slam Poetry,</i> nuevas propuestas poéticas de finales de siglo.....	69

## Capítulo IV. Canto de Espumas: una poética fotográfica en la era digital

4. Canto de Espumas: la propuesta poética de Juan Bautista Morán.....	73
4.1 Análisis iconográfico, la propuesta de Warbug y su Atlas Mnemosyne.....	74
4.3 El análisis iconológico de acuerdo a Panosfky.....	79
4.4 El análisis iconográfico aplicado a cinco obras plásticas de Juan Bautista Morán.....	84
Conclusiones.....	102
Selección de imágenes <i>fotopoéticas</i> de Arturo Ávila Cano.....	105
Bibliografía .....	III
Documentos electrónicos.....	II3

# Introducción



En el marco del Festival Fotoseptiembre, red de la imagen, del año 2007, se presentó una exposición intitulada *Fotopoesía*, donde la intención primaria de los artistas de Argentina, España y México consistía en mostrar los vasos comunicantes entre la imagen fotográfica y la poesía. En algunas de las imágenes expuestas en la casa de cultura de Azcapotzalco, se observaba claramente el uso del fotomontaje digital, en otras, predominaba la narración gracias a que el discurso visual se organizó mediante la composición de dípticos. La novedad en el uso de las herramientas digitales y la edición de las fotografías mediante algunos programas de software le otorgaba a muchas de las imágenes, un cariz neo-pictorialista, que en momentos hacía olvidar al visitante que se trataba de fotografías que, de acuerdo al título de la exposición, intentaban aludir a lo poético, o alcanzar las alturas del arte poético.

En ese contexto, el que la imagen fotográfica fuera considerada artística ya no era, al parecer, un asunto a resolver; los problemas y las paradojas que vivió la fotografía para entrar al mundo del arte, que expone Dominique Baqué en la *Fotografía Plástica*<sup>1</sup>, no eran el principal motivo de reflexión de ese encuentro; el problema a analizar consistía en esa solución, aparentemente sencilla de afirmar que la imagen fotográfica, además de ser artística, o contar con una cualidad poética, podía devenir en poesía. Es decir, la reflexión ya no se centraba en la artísticidad de la fotografía, ya no se enfocaba en los méritos estéticos de esa imagen, pues el mundo institucional del arte la había aceptado hacía tiempo; artistas, críticos, escritores y otros personajes involucrados en el ámbito de la cultura le habían reconocido cualidades estéticas al discurso visual emanado de un artefacto, como lo es la cámara fotográfica.

Pese a lo que en su momento afirmara el afamado poeta Charles Baudelaire, -es preciso recordar que en el marco del Salón de 1859, escribió una severa crítica en contra de la imagen fotográfica a que calificó como una intrusa en el ámbito de la estética. En dicho texto, Baudelaire manifestó que la fotografía debía

---

<sup>1</sup> Dominique Baqué *La fotografía Plástica* Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2003

limitarse a la documentación y al registro de la información; así, de tal manera denostaba a la imagen fotográfica al argumentar que era producto de un proceso mecánico en el cual estaban ausentes la sensibilidad y la imaginación, y de esa manera, le negaba el aura artística-, pese a todo, la fotografía logró romper los prejuicios, deconstruyó metafóricamente su discurso, se alejó de los referentes y lo mimético e irrumpió en los dominios de la estética.

Si los atributos estéticos de la imagen fotográfica no representaban más un problema a debatir en la exposición aludida, entonces el problema radicaba en querer subrayar el supuesto carácter poético de ésta, interrogante que desde ese entonces nos llevó a otras reflexiones. Si las características de la cámara fotográfica -dispositivo artefactual cuyas variables óptico-mecánicas dan como resultado una imagen referencial y mimética, de alta iconocidad-, le negaron en un momento dado la entrada al ámbito del arte, ¿cómo podría entonces esa imagen, que es resultado de un artefacto y de un proceso mecánico o electrónico, aspirar no sólo a una cualidad estética, sino a una cualidad poética? ¿Puede una imagen obtenida por medio de ciertos dispositivos, como lo es la imagen fotográfica, vincularse estéticamente con las imágenes poéticas? ¿Puede la fotografía aspirar a la cualidad poética? ¿De qué manera se logra esto, si es que esto es posible?

Responder a esas preguntas, y a las que se deriven de las mismas, es el objetivo de esta investigación. Esas interrogantes son la guía de este trabajo. En nuestra hipótesis destacamos que la imagen fotográfica, que es resultado de un artefacto mecánico o electrónico, deviene poética cuando el autor logra incidir de manera creativa en el proceso de creación de la misma. Este proceso de poiesis demanda no sólo una adecuada techné sino además un manejo conceptual que acompañe al discurso visual. Es decir, la imagen fotográfica puede ser poética si incidimos en ella al igual que lo hacemos con el sistema de signos que es el lenguaje articulado, donde el poeta rompe el referente, y la lógica propia del sistema, lo deconstruye, y lo reconstruye, para obtener metáforas, para crear poesía.

Nuestra reflexión sobre los posibles vínculos entre la imagen poética y la imagen fotográfica parte desde el mismo concepto de poiesis que acuñaron los antiguos griegos. De tal modo, en el primer capítulo de este texto se reúnen algunas de las reflexiones sobre las cualidades estéticas que le asignamos a la fotografía, concretamente analizamos la posible relación entre la imagen poética y la imagen fotográfica.

Para ello, estimamos a la fotografía como un lenguaje, como una forma de expresión del lenguaje visual. Y el lenguaje, a decir del afamado poeta y narrador Jorge Luis Borges, es un fenómeno estético. De tal modo, en esta parte abordamos el concepto de *poiesis* (ποίησις), como un proceso creativo, que nos guía a lo largo de esta investigación sobre la poesía y lo poético, donde también forman parte fundamental las reflexiones de filósofos como Emilio Lledó Íñigo, y renombrados poetas como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

En el segundo capítulo de este trabajo ahondamos en las reflexiones históricas desde donde se han analizado los posibles vínculos y las divergencias entre las artes visuales y la poesía. La comparación entre ambas formas de expresión proviene de los filósofos griegos, y se reconoce a Simonides de Keos y al poeta latino Horacio como los precursores de esta discusión. Aristóteles y Platón también discurrieron sobre las afinidades entre las artes y la poesía. Más tarde, el tema fue retomado por Charles Alphonse du Fresnoy, Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci, Giovanni G. Trissino y G. E. Lessing.

La investigación que en su momento desarrollara Wladislaw Tatarkiewicz es fundamental para la comprensión del concepto de arte en los griegos, lo que nos permite comprender cómo en distintos periodos de la historia, ni la poesía ni la pintura fueron estimadas como pertenecientes a las bellas artes, mientras que en otros periodos ambas lo fueron, y en otro tiempo, una era considerada y la otra era subestimada. Es así que estas reflexiones, aunadas a las de W.J.T Mitchell y las de Diego Lizarazo Arias sobre la imagen visual y su relación con las palabras, nos permiten tener un panorama histórico sobre este debate que en algunos momentos acerca a las artes visuales y a la poesía, a las imágenes visuales y a las palabras, y en otros, las aleja.

La búsqueda de la *poiesis* en la imagen fotográfica es el objeto de nuestro tercer capítulo. En esta parte de la investigación afirmamos si bien hubo precursores como H. Bayard, además del grupo de los pictorialistas, y de los impulsores de la fotografía directa, es gracias a la estética dadaísta y surrealista cuando el discurso visual de la imagen fotográfica logra entrar el ámbito de lo poético de manera contundente mediante la *poiesis* y la imaginación aplicados al collage y al fotomontaje. Al acercarse al mundo de las palabras y de los sueños, la imagen fotográfica penetró el umbral de lo poético.

Las reflexiones que el poeta Octavio Paz desarrolló en *El Arco y la lira*, y en *Instante y revelación*, obra donde destaca el trabajo del que es estimado como el fotopoeta por antonomasia: Manuel Álvarez Bravo, nos permitieron reflexionar para rebatir el desaire de Baudelaire hacia la fotografía. La presencia de la imaginación, la sensibilidad y la fantasía de un creador son cuestiones fundamentales para afirmar que la imagen producto de un artefacto fotográfico puede ser un objeto con cualidades poéticas gracias a la intervención de un creador, del hombre que está detrás de la cámara y que interviene en el proceso de edición de una imagen.

Con el afán de demostrar que en la actualidad, la poesía ha tejido lazos muy fuertes con otras formas de expresión contemporáneas, además de la imagen fotográfica, exponemos los casos del *Slam poetry*, de la *electro poesía*, del *performance*, y del *table poetry*, donde la multi y la transdisciplina permiten que lo poético trascienda su carácter textual u oral y se adentre en el terreno de la experimentación. Ello confirma la potencia creadora de la poesía para crear imágenes que inspiran a otros artistas, que a su vez, trabajan con imágenes visuales para reforzar el proceso poético. Todo ello reúne a la poesía en un término que el escritor español Agustín Fernández Mallo denomina como lo Postpoético.

En el cuarto y último capítulo de este trabajo llevamos a cabo un análisis iconográfico sobre el trabajo de uno de los fundadores del movimiento de la *Fotopoesía* en la red, el artista español Juan Bautista Morán, quien recurre al fotomontaje digital para crear sus obras de carácter poético. Dicho análisis lo realizamos bajo los preceptos del historiador alemán Aby Warburg, y de su discípulo Erwin Panofsky. Gracias a éste análisis logramos entrever los vínculos estéticos que la *fotopoesía* tiene con el dadaísmo y el surrealismo, y sobre todo comprender que en ocasiones su *poiesis* es más afín con la expresión pictórica que con la fotográfica.

Di Cesare Ripa.



**G**iovane bella, vestita di azzurro celeste, sopra il qual vestimento vi saranno molte stelle. Sarà coronata di alloro. Mostri le mammelle ignude piene di latte, col viso infiammato, e pensoso, con tre Fanciulli alati, che volandole intorno, uno le porga la lira, ed il plettro, l'altro la fistola, ed il terzo la tromba; e non volendo rappresentare i tre Fanciulli, per non ingombrare troppo il luogo, i detti strumenti si poseranno appresso di essa.

Poesia, secondo Platone, non è altro, ch' espressione di cose divine, eccitate nella mente da furore, e grazia celeste.

Si dipinge giovane, e bella, perchè ogni Uomo, ancorchè rozzo, è alterato dalla sua dolcezza, e tirato dalla sua forza.

Si corona di lauro, il quale sta sempre verde, e non teme forza di fulmine celeste, perchè la Poesia fa gli Uomini immortali, e gli assicura da' colpi del tempo, il quale suol tutte le cose ridurre all' obblivione.

La veste colle stelle significa la Divinità, per conformità di quello, che dissero i Poeti aver origine dal Cielo.

Le

Alegoría sobre el arte de la poesía, publicada en la *Iconología* del cavaliere Cesare Ripa. Esta imagen pertenece al tomo II de la obra citada, impresa en el año 1600, y que se encuentra resguardada por la Biblioteca Nacional. La imagen visual acompaña a la descripción verbal que alude al arte de la poesía como una bella joven, vestida de azul celeste...

# Capítulo I

## Poesis, poética, lenguaje e imagen fotográfica

---

*“Hoy, tomamos posesión del territorio ignoto de la Fotopoesía por los poderes que nos han sido concedidos por sus majestades los Rayos Catódicos y en presencia del Virrey Bitácorus y la Virreina Fotoshopea. Queda pues toda su inmensidad virgen bajo nuestro gobierno y control. Nos Osselinus Magnificus Hispanicus marqués de Barcelona en compañía de Luisus Vincebus Ultramarius señor de Argentina por la gracia de Gates y en la II Era Ford también llamada WEB2.0...”.*

*Luis Vence y José Fábrega Egea*

### 1.1 Poesis, etimología de la poesía, de lo poético

¿Es posible hablar de poética o poesía cuando nos referimos a una manifestación de las artes visuales? ¿Qué es lo poético? ¿Qué se entiende por poética? ¿“Poética”, “poético” y “poesía” serían sinónimos? ¿Cómo distinguir, si es que existen, las cualidades poéticas en una fotografía, por ejemplo? ¿Podríamos calificar a una fotografía con el adjetivo de poética o incluso denominarla como poesía? ¿Existe ese algo que nos permita afirmar que existe una confluencia, una relación entre fotografía y poesía? ¿Habría que entender a las artes visuales, concretamente a la fotografía, como una especie de lenguaje y de esa manera analizarla? ¿Cómo entender a la fotografía desde el lenguaje, y asimismo comprender su posible relación con lo poético, con la poética, con la poesía?

Si buscamos su origen semántico, la etimología de la palabra poesía tal como la concibieron los griegos, encontraremos que por *poíesis* (ποίησις) se designaba a toda creación: *poíesis* (ποίησις) era empleada lo mismo para hablar de fabricación, confección o preparación, empleo en el que aparece el sentido primero y originario de la palabra (originada en el verbo poíein, “hacer”), pues se encuentra en un contexto referido a la preparación de algo concreto y material. Sobre el tema, el catedrático e investigador español Emilio Lledó Iñigo, quien estudió el concepto *poíesis* en filósofos como Heráclito, Platón y algunos sofistas, sostiene que el significado primitivo de este concepto comprendía un “hacer”. “Envuelve pues, su sentido una actividad, que, primeramente, se concretó en algo material, en algo hecho por las manos. Los primeros ejemplos, que en Homero nos ofrece la literatura griega, encierran este significado de hacer, fabricar, edificar”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Emilio Lledó Iñigo, *El concepto “poíesis” en la filosofía griega*, Madrid. Instituto Luis Vives de Filosofía, 1961, p. 15

En el capítulo primero de su obra, Lledó agrega que es con Hesiodo, donde la significación de ποιησις, apunta ya no a un hacer en el sentido de fabricar, sino en el de *traer a la existencia*, es decir, un crear. Lledó se pregunta: “¿Cómo ha sido posible que un concepto que significó el ‘hacer’ en su sentido concreto y material, fuese descargándose poco a poco de esta significación, llegando a adquirir otra opuesta: la sublimación, y en muchos casos, el apartamiento y la repulsa de esa misma materia, en cuyo manejo surgió el vocablo?”.<sup>3</sup>

Abunda que es en el *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, escrito por el filólogo alemán Guillelmus Dittenberger, donde se encuentran inscripciones en las que el verbo se empleaba para caracterizar una actividad artística. Con el tiempo Ποησις cambió de significado, y se asoció al sentido de celebrar, festejar, organizar, colocar, situar, considerar, tener por, o ejecutar una obra, o bien al sueño y la vigilia del hombre, según Heráclito. Y la significación asociada a la creación, a componer y escribir es, afirma Lledó, posterior a Homero y aparece por primera vez en Heródoto y después en Platón.

*En Platón es corriente el significado de ‘representar a alguien o algo poéticamente’.*<sup>4</sup>

Y ese apartamiento del significado primitivo de ποιησις del término “hacer”, entendido este como una producción material, de índole manual, se debe a los cambios que el mismo concepto experimentó en diversas etapas de la cultura griega, en la que fue estimado lo mismo como un concepto general, para después derivar en una tarea ligada a la creación artística y poética, producto esta de la inspiración divina. Es decir, el concepto ποιησις se fue transformando hasta delimitarse a la creación lingüística de índole poética, estrechamente ligada a la educación y a la expresión de lo mimético.<sup>5</sup>

Sin embargo, por estar estrechamente unida a la especulación mítica filósofos como Hesiodo criticaban con dureza el papel que los poetas desempeñaban en la educación del vulgo; consideraban a la *poiesis* como algo pernicioso, carente de esencia y de razón.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 11

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 17

<sup>5</sup> En la obra *Historia de seis ideas*, Wladislaw Tatarkiewicz explora de manera abundante las transformaciones del concepto *poiesis* en los griegos.

*Las expresiones y metáforas poéticas continúan y fecundan oscuramente el camino del mito; ello deja al hombre anclado, sin posibilidad del positivo proceso que implica el devenir y sin el progreso a que necesariamente tiene que estar sujeto el hombre cuando su dirección está orientada hacia la 'inteligencia'.<sup>6</sup>*

En este periodo de la historia griega, se ligó estrechamente a la *poiesis* con la educación. Se estimaba que la poesía falsificaba la realidad y por eso los poetas eran acremente criticados. De tal modo, no sólo Heráclito atacó a Homero sino posteriormente también lo hicieron Jenófanes y Platón, quien sugirió la expulsión de los poetas de la República. La misma evolución de la lengua griega, indica Lledó, dio origen a un número mayor de sustantivos y de tal manera el hombre logró intelectualizar su relación con el mundo circundante. Y es con Heródoto con quien la palabra *ποιεσις* adquiere su significación como creación literaria del poeta.

## 1.2 Poiesis, imaginación y fantasía

Para abundar más en el tema, el diccionario griego-español dirigido por Florencio Sebastián Yarza, nos aclara el significado que las palabras *poiesis*, *poietke*, *poietes* y *poieo* [en griego, *ποιεσις* (*poiesis*), *ποιετικε* (*poietike*), *ποιετες* (*poietes*), *ποιεο* (*poieo*)], tenían para los antiguos habitantes de Grecia. Al revisar cada una de ellas en sus distintas acepciones encontramos que un vínculo entre todas es la facultad de producir, crear e inventar<sup>7</sup>, o como dice Lledó, traer a la existencia. Las palabras, creación e invención, nos acercan al concepto de imaginación, del cual podríamos decir, se derivan los primeros.

Sobre la imaginación (*phantasia*), en el *Tratado sobre el Alma, libro tercero*, Aristóteles afirma que esta, junto con el juicio, son modalidades del pensamiento. Asimismo, anota que el pensamiento es distinto de la percepción, que a su vez comprende la imaginación y el juicio, y se halla sólo en el discurso de la razón; imaginación y juicio son distintos de la percepción. Además, la percepción sensible “reviste cinco aspectos que corresponden a los cinco sentidos tradicionales: vista, oído, olfato, gusto y tacto. Es decir, la imaginación implica siempre la percepción y es a su vez una afección que está al alcance de nuestro poder siempre que nosotros la elijamos.

*Thinking is different from perceiving and is held to be in part imagination, in part judgment: we must therefore first mark off the sphere of imagination and then speak of judgment. If then*

<sup>6</sup> Lledó Iñigo, *op. cit.*, p. 29

<sup>7</sup> Florencio Sebastian Yarza, *Diccionario griego-español*, Barcelona. Ramón Sopena, 1945.

*imagination is that on virtue of which an image arises for us, excluding metaphorical uses of the term, is it a single faculty or disposition relative to images, in virtue of which we discriminate and are either in error or not.*<sup>8</sup>

Aristóteles agrega que fuera de toda acepción metafórica de la palabra, “la imaginación es el proceso por el cual decimos que se nos presenta una imagen. Es ella una de las facultades o estados de la mente por los cuales juzgamos y por los que venimos a estar equivocados o a tener razón. Añade que la imaginación no es sensación, ya que la sensación es bien o potencial actual, es decir, cuando se está frente a la cosa en cuestión. Mientras que la imaginación tiene lugar cuando no se está frente a la visión actual. Así que la imaginación puede ser falsa y recurrimos a ella cuando no logramos percibir con suficiencia los objetos. Además, la sensación siempre está presente, mientras que no es el caso de la imaginación. “Tampoco es la imaginación ninguna de esas facultades que siempre tienen razón, tales como el conocimiento o la inteligencia; la imaginación, en efecto puede ser falsa”.<sup>9</sup>

Asimismo, “la imaginación parece ser una especie de movimiento y no tiene lugar independientemente de la sensación, sino solamente en los hombres en el momento de la percepción y en conexión con lo que es perceptible”; concluye que “la imaginación debe ser un movimiento producido por la sensación actualmente operante. Puesto que la vista es el más importante de los sentidos, el nombre imaginación – “*fantasia*”- deriva de luz –“*faos*”-, porque sin luz es imposible ver. Por otra parte, dado que las imaginaciones persisten en nosotros y se asemejan a las sensaciones, los seres vivos obran a menudo de acuerdo con ellas, algunos, por ejemplo, los brutos porque carecen de mente, y otros, por ejemplo, los hombres porque la mente está temporalmente encubierta por la emoción, la enfermedad o el sueño”.<sup>10</sup>

De acuerdo a Fernando Zamora Águila, en Aristóteles se entiende una unión intrínseca entre el alma y el cuerpo, y eso impide que la visión humana sea sólo un proceso receptivo, pasivo. “Pero al mismo tiempo para él la visión humana, por muy activa que sea, es superada por el pensamiento: el alma está unida –o atada- al cuerpo, y por ello está sujeta a fallas, a fantasías y pasiones; el pensamiento, en cambio es algo más divino e imasible”<sup>11</sup>. Es decir, para Aristóteles era importante destacar que el alma está unida al cuerpo, y al mismo tiempo está separada del pensamiento. Sobre lo anterior, Zamora Águila puntualiza la

---

<sup>8</sup> Jonathan Barnes, *The Complete Works of Aristotle*, The Revised Oxford Translation. Volume One. Sixth Printing with corrections, 1995, p. 680 (427b. 8-27)

<sup>9</sup> Francisco de P. Samaranch, *Aristóteles. Obras.* Trad.. Madrid: Aguilar, 1964, p. 864

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 865

<sup>11</sup> Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, México. UNAM-ENAP, 2007, p. 237

importancia de comprender cómo la visión humana suele llevar implícita la mirada y, por tanto, implica la intervención de lo imaginario.

Un concepto que está estrechamente ligado con la imaginación, y que en ocasiones, se confunde con ella es precisamente la palabra *fantasía*. Es preciso puntualizar la estrecha relación entre la *imaginación* y la *fantasía*. De acuerdo a Ferrater Mora, el término *fantasía* φαντασία procede del griego, y se traduce de varios modos: aparición, acción de mostrarse, espectáculo, representación. Relacionado con la *fantasía* se hallan los verbos (=‘hacer aparecer algo,’ ‘que puede ser una idea o una imagen) y (=hacer nacer o surgir una idea o una imaginación o representación [en el espíritu o mente], figurarse algo, representarse algo=). Desde muy temprano, la *fantasía* fue concebida como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes –las llamadas (phantasmata o “fantasmas”, en un sentido no común de este último vocablo).

Al intentar subrayar una diferencia entre los conceptos *imaginación* y *fantasía*, Ferrater Mora indica que las imágenes producidas por la “fantasía” no surgen de la nada; tienen su origen en representaciones, o bien son equivalentes a estas mismas representaciones. Afirma que al parecer, Platón tendía a estimar que la fantasía era una manifestación de la “opinión”, la cual engendra simples imágenes, en vez de producir formas o “ideas”. Advierte que en este autor es difícil encontrar una teoría sistemática sobre la fantasía. Sin embargo, tal como afirmamos líneas arriba, en Aristóteles, la palabra fantasía [“imaginación”] no se puede equiparar ni con la percepción ni con el pensamiento discursivo ya que la fantasía radica en nuestro poder de “suscitar” imágenes aun cuando éstas no se hallen inmediatamente presentes.

*Durante algún tiempo los dos conceptos fueron equiparables. Pero desde fines del siglo XVIII se tendió a distinguir entre ellos, considerándose la fantasía como una imaginación desenfrenada. Ahora bien, en la medida en que tal tipo de fantasía pueda contribuir a la creación (como modelo de la cual se citaba la creación artística), la fantasía no era ni mucho menos despreciada. En muchos casos la fantasía era considerada como el aspecto productor y creador (no simplemente reproductor) de la imaginación... En época más reciente se ha tratado la fantasía como una actividad imaginativa.*<sup>12</sup>

Cuando logramos vincular a la imaginación y a la fantasía con la creación lingüística, la relación entre el lenguaje poético y la mimesis resulta algo ajena para nosotros. Es decir, al relacionar al lenguaje poético con la creación y con la invención, con las posibilidades estéticas que este mismo ofrece, nos apartamos

---

<sup>12</sup> José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía* Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana. Quinta Edición, Tomo I, 1964

del concepto que ligaba a la poesía con lo mimético. Sin embargo, debemos tener en cuenta que para los griegos, la poesía, como creación, estaba ligada a lo mimético; es decir, ya fuera épica, trágica, ditirámica, lírica, o bien ligada a la comedia, la poesía era un modo de imitación que sólo difería por sus diversas formas de expresión, pero todas ellas estaban ligadas a lo mimético. Al no poseer esa característica, la poesía se consideraba fallida.<sup>13</sup>

No obstante, si intentamos profundizar en el significado de *poiesis*, tendremos que recurrir al uso de imágenes, tal cual hacen los narradores y los poetas cuando se enfrentan al reto de definir algo tan intangible y etéreo como lo es la misma poesía. Así que para ilustrar la definición de esa palabra de origen griego, utilizaremos una hermosa anécdota que el filósofo colombiano Carlos Julio Pájaro nos ofrece en el texto *Poiesis y Poesía de Homero a los sofistas*, publicado en la Revista de Filosofía de la Universidad del Norte:

*...al llegar al vino e informarse de su elaboración quedó sumamente encantado con la bebida... Pero en la explicación de la confección y preparación se encuentra el sentido abstracto del término, pues no basta con los ingredientes que le componen, lo importante es el modo como han sido compuestos y la relación en que estos ingredientes intervienen, es decir, del Logos, que se le ha aplicado a esa realidad para conformarla como una estructura determinada. Por tanto, poiesis tiene allí como significado no precisamente el objeto en su materialidad, sino de la manera como ha sido realizada su composición.*<sup>14</sup>

El texto anterior nos permite confirmar que los griegos empleaban el término o la palabra *poiesis* para significar no sólo la actividad y la obra del poeta, sino también para hablar de fabricación, confección y asimismo la manera en cómo había sido realizado un objeto, en este caso, el vino. *Poiesis* deriva del verbo *poiein ποιειν*, que se utiliza para señalar un acto de fabricación. Asimismo, el *poiema* (*ποιημα*) es el objeto de la *poiesis*.

---

<sup>13</sup> Podemos abundar sobre esta idea tanto en la misma *Poética* de Aristóteles como en el *Arte Poética* de Horacio.

<sup>14</sup> Julio Carlos Pájaro, *Poiesis y poesía de Homero a los sofistas*, en *Eidos*, Revista de Filosofía de la Universidad del Norte.

Colombia, 2004. Cita:

[[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Hvi5vIXPNBMJ:ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/eidos/2/1\\_poiesis\\_y\\_poesia\\_de\\_homero\\_a\\_los\\_sofistas.pdf+Julio+Carlos+Pájaro&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEEsi\\_NvUknz8Tz89dcmbQy9TZODM5Hzugvhlkip56o5X-gPeLiCszAjtZ8oQrWqHsjWtj](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Hvi5vIXPNBMJ:ciruelo.uninorte.edu.co/pdf/eidos/2/1_poiesis_y_poesia_de_homero_a_los_sofistas.pdf+Julio+Carlos+Pájaro&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEEsi_NvUknz8Tz89dcmbQy9TZODM5Hzugvhlkip56o5X-gPeLiCszAjtZ8oQrWqHsjWtj)], 9 de octubre de 2008.

### 1.3 La poiesis, la poética y el lenguaje poético

Si entendemos a la *poiesis* como una actividad creadora, ¿habría qué entender al término poética solamente como un adjetivo calificativo que se relaciona con un sustantivo determinado; es decir, que dota y precisa a un objeto o a una persona de una cualidad singular, en este caso, de una cualidad poética? Debemos reconocer que el término *poética* nos genera confusión porque tendemos a delimitar su función al terreno lingüístico, concretamente al discurso literario conocido como poema o poesía; cabe destacar que si nos remitimos a la etimología de la palabra, hallamos que la poética o lo poético no se reduce al ámbito lingüístico, sino que es también una cualidad, una búsqueda en la creación artística.

*Poética* -de acuerdo a la XXII edición del Diccionario de la Lengua Española, editado por la Real Academia- en su segunda acepción se define como la *ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía y en general de la literatura*. En su cuarta acepción, poética es el *conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor*. En la misma obra se define lo poético como *aquello perteneciente o relativo a la poesía, que participa de las cualidades de la idealidad, espiritualidad y belleza propias de la poesía*; lenguaje, estilo poético; y por poesía, define la manifestación de la belleza o del sentimiento por medio de la palabra, en verso o en prosa. En su séptima acepción, dice que poesía es el arte de componer obras poéticas en verso o prosa.

*El lenguaje poético es más libre, más atrevido, más adornado que el que se emplea en la prosa ordinaria. Más libre en el empleo de licencias y figuras gramaticales. Sobre todo en el hipérbaton. Más atrevido en el lenguaje figurado: en la hipérbole, prosopeya, etc.. y en el uso de arcaísmos, neologismos y palabras cultas. Más adornado con todo género de imágenes y figuras en grado tal que sería ridículo en otro lenguaje...*<sup>15</sup>

Por función poética, Helena Beristain define a aquella que consiste en utilizar la estructura de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la norma estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido. Al respecto, indica que el lingüista Roman Jakobson, que se cuenta entre los más importantes investigadores que se propusieron fundar una disciplina, la poética, cuyo objeto sería analizar los rasgos que caracterizan al lenguaje poético para identificar la esencia de lo literario, al responder a la pregunta: ‘¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?’, ya que los rasgos poéticos forman parte de una semiótica general, y en el lenguaje verbal, forman parte de todo tipo de discursos, respondió que para contestar dicha pregunta sobre la naturaleza de los rasgos inherentes a la

---

<sup>15</sup> Rey s. Juan *Preceptiva Literaria*, Santander: Editorial SAL TERRAE, 1958, p. 28

poesía, “es decir, acerca de la literariedad, que es el objeto de estudio de la poética”, afirmó que era necesario recurrir a los modelos básicos que se utilizan en una conducta verbal, es decir, la selección y la combinación, y agregó que la selección tenía lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, en el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad.

Beristain puntualiza que de tal forma se desprende la famosa fórmula de Jakobson: “La función poética de la lengua proyecta el principio de selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia”. En otras palabras se elige el paradigma, a partir de la asociación por contigüidad. “Para que pueda ser caracterizado como poético, la construcción del discurso debe estar presidida por una intención del emisor, y el discurso debe ser asumido como literatura por los receptores contemporáneos del autor y/o por los que vivan en épocas subsecuentes”.<sup>16</sup>

Para abundar en el concepto poética, es necesario recurrir a filósofos, como Martin Heidegger, quien afirma que la palabra *poética*, el arte verbal, es una forma privilegiada de acceder a la morada del ser: al lenguaje verbal. Añade que tener una experiencia con el lenguaje es algo como lo que sucede cuando se emplea la palabra poética, dar el ser a las cosas nombradas.<sup>17</sup>

A través de la historia, famosos narradores y poetas también han reflexionado sobre el concepto y la palabra poética. Al respecto en su *Teoría poética y estética*, Paul Valéry indicó que lo poético, que se produce de manera espontánea, deviene en poesía cuando el poeta logra restituir la emoción poética mediante los artificios del lenguaje. Es decir, mediante la poesía se restituye esa emoción esencial, que es la emoción poética. De acuerdo a Valéry, hay una emoción poética que es un estado emocional esencial, y que la mayoría de los hombres llega a sentir con mayor o menos fuerza. Fenómenos naturales como claros de luna o puestas de sol nos llegan a conmover, así como los grandes acontecimientos de nuestra vida afectiva. Y esa clase de emociones se distinguen del resto de nuestras emociones humanas. Sin embargo, Valéry estima que es necesario separar tan claramente como sea posible la emoción poética a la emoción ordinaria, aunque esa operación sea tan delicada de realizar ya que ambas se encuentran siempre mezcladas.

---

<sup>16</sup> Helena Beristaín, *Diccionario de Retórica y Poética. Tropos y figuras retóricas*, México Editorial Porrúa. Primera edición corregida y aumentada. Primera reimpresión, p. 227

<sup>17</sup> Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la Imagen*, op. cit., p. 47

*...el estado o emoción poética me parece que consiste en una percepción naciente, en una tendencia a percibir un mundo, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, todos a todos, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato del que son tomados, están por otra parte, en una relación, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general.*<sup>18</sup>

Por otra parte, en *El Arco y la lira*, el poeta Octavio Paz afirmó que no hay nada más huidizo e indefinible que lo poético. A fuerza de acompañar a sustantivos adversarios, este adjetivo parece vacío de contenido... gracias a su aparente imprecisión, el sustantivo parece afirmarse más en su naturaleza o sentido propio.

*Por ejemplo, si decimos árbol poético, el árbol no se colora con una luz especial y ninguna particularidad lo limita, lo que no ocurriría si hablásemos de árbol verde o seco. Lo poético lo rodea con una suerte de halo; aislado, reducido a su ser primordial... Un azul poético no es un azul determinado; es un azul que se balancea, desasido, oscilante entre todas las posibles direcciones de lo azul: ha dejado de ser voz indicadora. El azul poético no es un azul de esto o aquello, pero tampoco es 'lo azul'. .. El adjetivo lo arranca de sus referencias habituales y lo enfrenta consigo, con su propio ser, para que sea más plenamente...*<sup>19</sup>

Asimismo, en *Poética y Estética Creacionistas*, el escritor chileno Vicente Huidobro también reflexionó sobre el concepto de poética, e indica que “hemos aceptado sin mayor reflexión el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean y “no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear...”<sup>20</sup>

Opinaba que uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro –el lenguaje poético- rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

Lo anterior nos permite concluir que por poética entendemos aquella disciplina que se encarga de estudiar las cualidades del lenguaje poético; por poético definimos un adjetivo, una cualidad que impone tanto el creador de una obra artística como el mismo perceptor en sus juicios o valoraciones estéticas; asimismo lo

<sup>18</sup> Paul Valéry *Teoría poética y estética* Ed. La balsa de la Medusa, Madrid. Segunda edición, 1998, p. 137

<sup>19</sup> Octavio Paz, *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, Reimpresión. Primera edición facsimilar, 2006, p. II.

<sup>20</sup> Vicente Huidobro *Poética y estética creacionistas*, UNAM. México, p. 124

poético no sólo se circunscribe a la obra de arte como tal, al objeto material, ya sea de carácter textual o visual, sino al proceso mismo ποιησις (*poiesis*), a las vicisitudes bajo las cuales se busca obtener dicha cualidad poética en un discurso verbal o material. Por lenguaje poético comprendemos aquellas construcciones gramaticales o recursos lingüísticos que atienden a la razón mediante lo emotivo. Lo poético es una cualidad peculiar, tanto del lenguaje escrito como de otras formas de expresión del hombre, como el arte. Lo poético es creación, confección, un “traer a la existencia”. De tal modo, el lenguaje poético tiene concreción en la poesía, en el poema.

#### 1.4 La poesía, en la voz de los poetas

Sobre la palabra poesía, Paul Valéry indicó que ésta tiene dos sentidos o funciones bien distintas.

*Designa en primer lugar un cierto género de emociones, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona. Pero existe una segunda acepción de ese término, un segundo sentido más estricto. Poesía, en ese sentido, nos hace pensar en un arte, es una extraña industria cuyo objeto es reconstituir esa emoción que designa el primer sentido de la palabra.<sup>21</sup>*

Al respecto, Huidobro afirmó que la poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas sino en no alejarse del alba. El poeta crea fuera del mundo que existe el que debería existir... El poeta hace cambiar de vida a las cosas de la naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbrá de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados.

*El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpressable. La poesía es un desafío a la razón, el único desafío que la razón puede aceptar pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que está siendo...<sup>22</sup>*

La poesía o el poema se definen como el resultado concreto de la aplicación del lenguaje poético en el discurso literario. Los tropos y las figuras retóricas, entre las que se encuentra la imagen y la metáfora,

---

<sup>21</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 135

<sup>22</sup> Vicente Huidobro, *op. cit.*, p. 124

entre otras, son los recursos que utiliza el escritor para alcanzar esa atmósfera, ese estilo, que busca escapar del lenguaje cotidiano al crear otras realidades mediante la palabra. En la *llama doble, amor y erotismo*, Octavio Paz afirma que el poema es el resultado de la fusión entre ver y crear, allí está el secreto de la poesía, pues el poema nos muestra algo que no podemos ver “*con nuestros ojos de carne, sino con los del espíritu*”.<sup>23</sup>

En *El Arco y la lira*, agregó que el poema, es la forma de elección de la poesía. “Organismo hecho de palabras, el poema es lenguaje”.<sup>24</sup> Sin embargo, el concepto *poética* y la palabra *poesía* también tienen aplicación fuera del ámbito del lenguaje.

*Hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas... Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida... El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o segrega poesía.*<sup>25</sup>

#### 1.5 Lo poético como una cualidad del arte

Sobre el uso de la palabra poesía para describir las cualidades de una obra artística, Michael Bright afirma que esto es resultado de una confusión debido a la ambigüedad de la misma palabra. Afirma que aquellos que utilizaban la palabra poesía para calificar su trabajo lo hacían con el fin de enriquecerlo, y los que se oponían a este tipo de práctica veían sólo la ruina del arte. En su texto, Bright indica que para algunos críticos, como el inglés Arthur Tilly, mezclar un arte con otro, significaba perder de vista las funciones particulares y las ventajas especiales de cada una. “Hablar de la música como si fuera pintura, o hablar de la pintura como si fuera música, sólo podría llevarnos a la confusión”.

En *The Poetry of Art*, Bright indica que en las antiguas prácticas de los siglos XVIII y XIX, en el que era común comparar las artes y borrar sus fronteras entre una y otra, la música era descrita como “poema sinfónico”, la pintura como “sinfonía en blanco” o “nocturno en azul y oro”, y la poesía como “sinfonía en amarillo”. Para nosotros resulta difícil comprender el que la palabra poesía se utilizara de manera excesiva y amplia para calificar trabajos de distinta índole, aún cuando éstos no tuvieran mucho que ver con el arte.

---

<sup>23</sup> Octavio Paz *La llama doble, amor y erotismo* México. Editorial Seix Barral. Biblioteca Breve. Trigésimo quinta reimposición, julio de 2009, p. 9

<sup>24</sup> *Id. El Arco y la lira*, p. 89

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 14

*Alba H. Warren, Jr. has written that in the nineteenth century "poetry" in its abstract sense had no more precise a meaning than "essence or spirit," and Rene Wellek has commented that Hazlitt "could also use the word 'poetry' in a Platonic sense which seems almost meaningless in its wideness."... Warren and Wellek are partly right, for there are nine-teenth-century examples of the word being applied in a general and vague way. "The Poetry of Motion" is the title of an 1836 article that employs the phrase simply as a circumlocution for dancing, and an 1837 article, "The Poetry of Early Rising," describes the beauties of nature in the morning...<sup>26</sup>*

Es decir, el uso amplio e indiscriminado de la palabra poesía para describir otras formas de arte coincide, tal como lo ha señalado Alba H. Warren –citada por Bright–, con aquella evaluación estética que calificaba la sustancia por sobre la forma. Por ejemplo, durante el Renacimiento italiano, indica Bright, el dominio de la sustancia en la pintura, originó la importancia de expresar ampliamente las pasiones. De tal forma, en el mismo *Trattato Della Pittura*, de Leonardo, la figura más admirable es aquella mediante la cual se expresa el espíritu animado.

*On the one hand, the word continued in it's primary sense to denote verse, but since the beginning of the eighteenth Century it had come increasingly to assume, because of comparisons among arts forms, to mean the intellectual or emocional essence comment to all art. Thus it is that one encounters quite frequently throughout the nineteenth century the use of poetry in this secondary sense: Ruskin write The Poetry of Architecture, and sculpture and painting are, recalling the phrase of Simonides, silent Poetry.<sup>27</sup>*

El texto de Michael Bright es fundamental para comprender que en la antigüedad (siglos XVIII y XIX) muchas expresiones del arte fueron calificadas como poesía, y no con el adjetivo “poético”, que solemos utilizar en la actualidad. Sin embargo, es preciso recordar que en las primeras décadas del siglo XX los surrealistas intentaron recuperar esa antigua relación entre la poesía y el arte al afirmar que la poesía no se reducía a la representación escrita. Y si bien esa peculiar expresión, esa manera de otorgar un sentido distinto o sublime a una obra, calificándola como poesía, cayó en desuso cuando el discurso lógico y científico irrumpió en el arte, lo que sí conservamos es el uso del adjetivo poético para calificar las cualidades de algún objeto artístico. De tal modo, es en este discurso donde encontramos un posible vínculo entre la imagen poética y la imagen fotográfica. Es decir, si en la actualidad solemos utilizar el adjetivo poético para expresar las características sublimes de alguna obra, y ya no solemos hablar en términos de la “poesía de la pintura”, “la poesía de la escultura”, o bien, de “la poesía de la fotografía”,

---

<sup>26</sup> Michael Bright *The Poetry of Art* Cita: (Journal of the History of Ideas, vol. 46. No. 2 (apr-jun., 1985), p. 259-277.

Published by University of Pennsylvania Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2709638> 22 de abril de 2009

<sup>27</sup> *Ibid.*

por ejemplo, entonces una palabra compuesta como lo es la *fotopoesía* podría resultar algo ajena y distante, con un tono *old fashioned*.

No obstante, la amplia producción neo-surrealista que observamos en la red nos invita a pensar que gran parte de los artistas digitales y los nuevos fotógrafos, sin reflexionar en lo que expusimos anteriormente, están recuperando un sentido poético mediante el fotomontaje digital. Y es preciso destacar que muy pocos de esos artistas contemporáneos denominan a su obra con el nombre de *fotopoesía*, o la poesía de la imagen fotográfica digital, términos que resultarían “románticos” y extravagantes para un fotógrafo posmoderno que en muchas ocasiones no se asume sólo como fotógrafo, sino como un artista multimedia.

Es así que si intentáramos encontrar un vínculo entre la poesía y la fotografía, entre lo poético y lo fotográfico, en esta era de la imagen digital, se antoja necesario trascender el significado estrecho de la palabra poesía, a la que muchas veces delimitamos a su expresión verbal, y tendríamos que utilizar el significado amplio que comprende la fabricación, sobre todo la creación, sublimar la palabra *poiesis* para traer algo a la existencia, tal como lo hicieron los griegos, y saber que la *poiesis* puede presentarse en el lenguaje visual o en otras expresiones del arte, gracias a la *poietike* o al logos que se le aplique. De tal modo, también es indispensable comprender a la fotografía como un lenguaje, como parte del lenguaje visual, y en términos de Jakobson, el lenguaje puede ser emotivo (expresivo), conativo (apelativo), metalingual (metalingüística, glosante), *poético* (estética), referencial (cognoscitiva, denotativa, ideativa) y fáctico.<sup>28</sup>

#### 1.6 La imagen fotográfica como parte del lenguaje visual

Para indagar si la fotografía puede aspirar a una cualidad poética es necesario comprender a la imagen fotográfica como un lenguaje, como parte del lenguaje visual. La fotografía, que es un objeto material bidimensional cuya tarea se creía debía limitarse a lo documental, al simple registro, y a la búsqueda de semejanza con el referente, puede ser no sólo conativa, fáctica y referencial, sino expresiva y poética.

Con el fin de indicar el estatuto de la fotografía como parte del lenguaje visual, utilizaremos la definición de María Acaso, especialista en Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, quien afirma que el lenguaje visual es el código específico de la

---

<sup>28</sup> Roman Jakobson *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Lengua y estudios literarios*. México. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español, 1992. p. 196

comunicación visual; es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista. Para esta investigadora, el lenguaje visual es diferente a los otros lenguajes porque tiene ciertas características que le otorgan cierta distinción:

*Por una parte es el sistema de comunicación semiestructurado más antiguo que se conoce. Antes de que el ser humano articulara un lenguaje escrito, y al mismo tiempo que existían formas verbales de comunicación poco estructuradas que no han llegado hasta nuestros días, comenzó a realizar representaciones visuales de otros seres humanos y de animales en las paredes de las cuevas... También resulta muy importante su facilidad de penetración... Y en tercer lugar, de entre todos los sistemas de comunicación empleados por el ser humano, el lenguaje visual es el que tiene un carácter más universal...*<sup>29</sup>

Al referirse a lo visual como una especie de lenguaje, en su obra *Del Bizonte a la Realidad Virtual. La escena y el laberinto*,<sup>30</sup> Roman Gubern afirma que la imagen comprendería una especie de sistema, como la lengua, y “las imágenes”, son el resultado concreto y divergente de ese sistema, es decir, el habla. Por lo tanto, el lenguaje visual no se delimita a lo referencial sino que su expresividad depende de las combinaciones sintagmáticas. No obstante, María Acaso indica que la diferencia más notable del lenguaje visual respecto a los demás lenguajes radica en que es el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad, lo cual lo acerca de manera estrecha con el referente. Sin embargo, al vincularlo al “habla”, el lenguaje visual no delimita sus mensajes a lo referencial, en donde la lectura del mensaje se reduciría a un mero aspecto fisiológico de lo perceptual, es decir, a una cualidad biológica, sino que el lenguaje visual también es expresivo porque en él abundan referencias históricas y culturales que le otorgan un carácter simbólico.

En el campo de las representaciones del lenguaje visual, la imagen fotográfica, que forma parte de aquellos objetos de carácter bidimensional, o imágenes fijas, cuyo lenguaje se ha querido delimitar a lo referencial y lo fáctico, representa un claro ejemplo de que su “habla” puede alcanzar alturas sublimes de índole poética, y muchos fotógrafos se han empeñado en demostrarlo.

Al respecto, en *Hermenéutica de las imágenes. Íconos, figuraciones, sueños*<sup>31</sup>, Diego Lizarazo indica que lejos del “naturalismo icónico” que supone que la especificidad de los íconos se halla en su analogía; lejos de esa postura ingenua y cándida, la imagen, al estar sujeta a cuestiones culturales e históricas, es decir, al

<sup>29</sup> María Acaso, *El lenguaje visual Arte y Educación*, Barcelona. Paidós, 2006, p. 27

<sup>30</sup> Roman Gubern *Del Bizonte a la Realidad Virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Ed. Anagrama, 2007, p. 126

<sup>31</sup> Diego Lizarazo Arias *Hermenéutica de las imágenes. Íconos, figuraciones, sueños*, México. Editorial Siglo XXI, 2004, pp. 54-55

involucrar fenómenos que le atribuyen valor y significado, pasa por una serie de filtros que son resultado de una forma de mirar, que es una cuestión activa y no pasiva. De tal modo, la imagen se desplaza del “ámbito de la reproducción” para entrar al terreno de la producción, lo que implica una lectura diferente. “En un sentido la imagen se lee, pero en otro se ve, o quizás su ver es una forma peculiar de lectura o su lectura es un modo de ver”.<sup>32</sup>

Sobre la imagen visual, Zamora Águila argumenta que si aprendemos a aceptar que las imágenes visuales no contienen mensajes verbales, sino que son enunciados visuales, estaremos permitiendo a nuestra mirada moverse libremente por la superficie de los múltiples objetos visuales que nos ofrece la actualidad. Y esto se antoja urgente ante el desplazamiento de la palabra articulada por la imagen visual. No obstante Zamora reconoce que tanto las palabras como las imágenes están “condenadas” a vivir juntas en una especie de cooperación. Así ha sido para el desarrollo de nuestra especie, tanto para aprender a hablar y escuchar, como para aprender a imaginar y ver.<sup>33</sup>

Para Lizarazo, como parte de un lenguaje, la imagen se puede leer decodificando no sólo la información (lo denotativo) sino también sus propiedades plásticas. La imagen contiene así un valor plástico-informativo que nos obliga a comprenderla como un signo icónico. La imagen demanda también una lectura simbólica y no sólo denotativa, lo cual nos invita a pensar que no sólo los signos lingüísticos son arbitrarios, sino también los signos icónicos, asimismo, al no poder “reconocer y delimitar con precisión de cuántas y cuáles unidades significativas” está constituido un mensaje visual, por ese carácter singular, las imágenes demandan una lectura distinta. “El habla icónica, o los mensajes icónicos específicos, rompen constantemente con las reglas y convenciones que ocupan el lugar de la lengua”.<sup>34</sup>

Para quien esto escribe, fotografía y poesía son lenguaje, ya que ambas utilizan imágenes para recrear nuevos universos. Una por medio de la palabra (imagen verbal e imagen gráfica), y otra por medio de la imagen gráfica. Así como el poeta estudia la combinación de ciertas palabras, el ritmo y la colocación de las mismas en la estructura del poema, con el propósito de otorgarle más fuerza a su discurso, el fotógrafo que aspira a un carácter poético en su obra intuye que debe ir más allá del simple registro visual que atiende a lo mimético, y buscar cierta cualidad en la construcción o elaboración de su discurso. De tal modo, en este punto de la investigación es preciso abordar el concepto mismo de imagen.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>33</sup> Fernando Zamora Águila *op. cit.*, p. 99

<sup>34</sup> Diego Lizarazo, *op. cit.*, p. 62

¿Y de qué manera se utilizan las imágenes para crear poesía o para otorgar un sentido referencial o poético a una obra? ¿Qué es una imagen poética? ¿Cómo utiliza el poeta las imágenes? ¿Cómo imagen gráfica, la fotografía está inevitablemente anclada a lo referencial? En si, ¿qué es una imagen? Para responder a esta cuestión que hermana a la fotografía con el lenguaje, nos basaremos en la obra *Iconology, image, text, ideology*, del investigador norteamericano William J. T. Mitchell, quien admite que definir la palabra imagen es un asunto complicado, sobre todo si deseamos constreñir, encasillar o limitar el término imagen a un solo significado. Una imagen puede representar un diagrama, una escultura, una pintura, una fotografía, una ilusión óptica, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, patrones, memorias e incluso ideas. Imagen es un término ambiguo que en muchas ocasiones es mal empleado y puede significar muchas cosas de acuerdo al contexto en el que se utilice. Es indispensable entender la palabra imagen en su contexto que puede ser espiritual, material, mental o verbal.<sup>35</sup>

Mitchell afirma que el sentido literal de la palabra imagen es una representación pictórica, gráfica, un objeto material concreto, y que nociones tales como la *imagen mental, verbal o perceptual* son derivaciones impropias de ese sentido literal, y que están más cercanas a un sentido pictórico. Sin embargo, la historia sobre la palabra imagen puede ser contada de otra manera, desde aquella tradición que insiste en comprender a la imagen vista desde una noción antipictórica, y dicha noción comienza con la misma creación del hombre como imagen y semejanza de Dios.

*Las palabras que ahora traducimos como imagen (En hebreo, tslem, en griego eikon y en latín imago) son propiamente entendidas, tal como se nos ha repetido, no como una imagen material, pero sí como una "semejanza" abstracta, general o espiritual. La adición del término semejanza en relación con la imagen debe ser entendida, no como una manera de añadir nueva información, sino con el fin de prevenir una posible confusión: la imagen debe ser entendida no como una pintura sino como una semejanza, un problema de similitud espiritual. La imagen vista desde la religión, desde la teología.*<sup>36</sup>

Indica que la noción de imagen se ha utilizado en los discursos institucionales de la filosofía y la teología, y en cada una de esas disciplinas se ha producido una vasta literatura sobre el término o el concepto imagen que tienen a intimidar a cualquiera que trate de definirla o acercarse al problema. Para comprender el término imagen, añade, es preciso ubicar la disciplina desde la cual se intenta abordar su estudio.

<sup>35</sup> W. J. T Mitchell, *Iconology, image, text, ideology*, USA. The University of Chicago Press, 1987, p. 31

<sup>36</sup> *Ibid.*

*Hay muy buenos precedentes que abordan a la imagen desde distintas disciplinas, como los estudios de Gombrich sobre las imágenes pictóricas en términos de percepción y óptica, o bien los de Jean Hagstrum que inquiere dentro de las artes de la poesía y la pintura. En general, de cualquier manera, los intentos de abordar un tipo de imagen tienden a relegar los otros tipos de imagen a un status de fondo inexplorado...<sup>37</sup>*

La imagen es un misterio en todas sus vertientes y, para Mitchell, el que ahora contemos con varios estudios y especialistas en el tema, no implica que el asunto se vaya a resolver en un corto plazo. Al notar las distintas disciplinas desde dónde se aborda, emplea o estudia el término imagen, Mitchell nos invita a pensar en éste como un concepto amplio que ha migrado en tiempo, espacio y que ha sufrido profundas mutaciones en ese proceso.

*La situación es precisamente la inversa: el lenguaje y las imágenes no son más lo que prometieron ser para los críticos o los filósofos en la era del Renacimiento —perfectas, transparentes, mediadores mediante los cuales la realidad podía ser representada para su mejor comprensión. Para los críticos modernos, el lenguaje y las imágenes se han convertido en enigmas, problemas a ser explicados, prisiones que alejan al entendimiento del mundo.*

*El lugar común de los estudios modernos sobre la imagen es de hecho el que deben entenderse como una especie de lenguaje; en lugar de ser ventanas transparentes del mundo, las imágenes son consideradas como una suerte de signos que presentan una apariencia engañosa de la realidad, y una transparente, oculta y opaca distorsión; mecanismo arbitrario de la representación, un proceso de mistificación ideológica.<sup>38</sup>*

En *Iconology, text, ideology*, W. J. T. Mitchell nos acerca a la comprensión del término imagen mediante el estudio de éste, en algunos de los contextos en el que más se le emplea, como el de la imagen gráfica, mental, óptica, perceptual o verbal. De hecho él mismo elabora una especie de árbol genealógico con estas funciones del término imagen, argumentando que lo elaboró tomando en cuenta las disciplinas desde donde se le investiga.

---

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 9

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 8

<b>Imagen</b>
<b>Parecido, semejanza</b>
<b>Similitud</b>

<b>Gráficas</b>	<b>Ópticas</b>	<b>Perceptuales</b>	<b>Mentales</b>	<b>Verbales</b>
Pinturas	Espejos	Datos sensibles	Sueños	Metáforas
Esculturas	Proyecciones	Especies	Memorias	Descripciones
Diseños		Apariencias	Ideas	
			Fantasmata	

Ilustración del Árbol Genealógico de las imágenes propuesto por W. J. T. Mitchell.<sup>39</sup>

*Cada rama de ese árbol familiar designa un tipo de imagen que es central en el discurso de ciertas disciplinas intelectuales: imágenes mentales, imágenes pertenecientes a la psicología y epistemología, imágenes ópticas y físicas; gráficas, y aquellas como las esculturas y las relacionadas a la arquitectura, según la historia del arte; imágenes verbales para la crítica literaria. Las imágenes perceptuales ocupan una especie de región, de frontera donde los fisiólogos, psicólogos, neurólogos, historiadores del arte y los estudiantes de cuestiones ópticas se encuentran como colaboradores, junto con filósofos y críticos literarios. Esta es la región ocupada por numerosas y extrañas criaturas que frecuentan las fronteras entre cuestiones físicas y psicológicas de las imágenes: especies o formas sensibles que —de acuerdo a Aristóteles—, emanan de los objetos y se imprimen en nuestros receptáculos de nuestros sentidos como una especie de anillo de sello.<sup>40</sup>*

Añade que debemos cuestionar nuestro limitado conocimiento sobre las imágenes gráficas, sobre todo de aquellas que nos inducen a tener una certidumbre de que nos proporcionan una copia fiel, directa, sin mediación alguna. Entre esas imágenes citadas por Mitchell se encuentran aquellas derivadas de los espejos y del uso de una cámara fotográfica.

Para este investigador, con el fin de indagar más sobre el concepto imagen, resultaría preciso realizar un escrutinio sobre las fronteras que se han trazado entre los distintos tipos de imágenes y poder criticar la presunción de que cada una de esas disciplinas pertenece a campos vecinos, porque no se puede hablar de todos esos tópicos de una sola vez. Sobre las imágenes mentales y verbales que están a la derecha del diagrama, Mitchell indica que parecerían ser imágenes solamente en un *doble y metafórico sentido*. Esto se deduce debido a que la gente experimenta imágenes en la cabeza mientras lee o sueña, pero desafortunadamente sólo tenemos sus propias palabras para creerles. Además, las imágenes mentales que

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 12

surjan en la cabeza del oyente no serán equivalentes en forma y otros menesteres a las imágenes creadas en los sueños del hablante. Es decir, no hay manera de revisar esto de manera objetiva.

Además, si creyésemos en esas descripciones derivadas de las imágenes oníricas, debemos tener en cuenta que dichas descripciones no tiene estabilidad alguna, pues varían de persona en persona. En relación a lo anterior, indica que las imágenes mentales pueden demandar a todos nuestros sentidos, o bien a ninguno del todo, ya que en ocasiones las imágenes sugieren ideas abstractas, como aquellas derivadas de las palabras justicia, maldad o gracia. Y en contraste a ello, las imágenes verbales parecen inmunes a la carga de ser entidades desconocidas, metafísicas, encerradas en un espacio privado y del todo subjetivo, pero en apariencia. Para Mitchell, así como la pintura, las imágenes gráficas y los mapas son representaciones públicas que pertenecen a lo externo, también lo son los textos y los discursos.

*No tenemos que afirmar que un párrafo descriptivo es exactamente igual a una pintura para ver que tienen funciones similares como símbolos públicos que proyectan estados sobre asuntos en los que pretendemos alcanzar acuerdos provisionales.*<sup>41</sup>

#### 1.7.1 Imágenes verbales e imágenes visuales

Como ya vimos en el esquema propuesto por Mitchell, la imagen verbal es un tipo más de imagen, entre los que se encuentran las imágenes gráficas, las mentales y las ópticas o perceptuales.

La imagen verbal nace del lenguaje, que es un sistema arbitrario de signos. Las palabras, lo signos lingüísticos, como bien sabemos, poseen un significado y un significantes, que intentan atender a una lógica nacida de una convención social. Y así como en la escritura el poeta altera la lógica del lenguaje para buscar esa cualidad poética, en el caso de las imágenes verbales el sistema lingüístico también se resignifica y se altera en la búsqueda de la cualidad poética. Y esas imágenes mentales y oníricas cuyo origen se antoja oscuro e inasible tienen lugar no sólo en la escritura, sino en la imagen verbal, que como dice Mitchell, es la expresión pública de muchas representaciones.

Sobre la imagen verbal, W. J. T Mitchell afirma que “al contrario de lo que ocurre con las imágenes que tienen lugar en la mente, ya sea en las ensoñaciones o en la imaginación, la imagen verbal parece inmune a la estimación de ser considerada como una entidad metafísica que no puede llegar a conocerse,

---

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 20

encerrada en una esfera privada de un espacio subjetivo. Los textos y los discursos son, después de todo, no solo asuntos de conciencia, sino expresiones públicas que forman parte de otro tipos de representaciones que elaboramos, tales como las pinturas, las estatuas, los mapas, los gráficos, etcétera”.<sup>42</sup>

Con el fin de comprender más el término “imagen verbal”, Mitchell expone que es indispensable una reflexión histórica al respecto, en la cual se distinguen dos prácticas lingüísticas antitéticas, en torno a la “imagería verbal”; una de ellas es la que se refiere a las figuras, a las metáforas y a aquellos ornamentos del lenguaje, la otra se enfoca al aspecto literal y referencial. De tal modo, la imagen verbal presenta dos aspectos, “uno pictórico”, relacionado con la práctica de la poesía y la narrativa, el otro, se relaciona con lo lógico, con lo prosaico. Indica que una de las principales reivindicaciones acerca de las propiedades de la noción de la imagen verbal aparece de *manera irónica* en el temprano Wittgenstein, quien en el *Tractatus*, (4.01) afirma que una proposición es una pintura o imagen de la realidad... un modelo de realidad tal cual la imaginamos, y eso no es una metáfora, sino un asunto de sentido común.

*At first sight a proposition –one set out on the printed page, for example –does not seem to be a picture of the reality with which it is concerned. But neither do written notes seem at first sight to be a picture of a piece of music, nor our phonetic notation (the alphabet) to be a picture of our speech. And yet these sign languages prove to be Pictures, even in the ordinary sense, of what they represent.*<sup>43</sup>

Sin embargo, el mismo Wittgenstein se encargaría de desmentir esa idea de la imagen verbal como una *pintura de la realidad* al indicar que “las imágenes que residen en nuestro lenguaje no son copias inmediatas de la realidad...son signos convencionales artificiales...”.

Acerca del aspecto pictórico del lenguaje, sistema de signos del que se desprende el concepto de imagen verbal, Mitchell indica que en este caso se habla del “arte del lenguaje” como “aquel en donde es posible revivir la impresión original de los sentidos”.

*Words, well chosen, have so great force in them that a description often gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imagination by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe. In this case the poet seems to get the better of nature...*<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid*

<sup>43</sup> *Ibid*

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 23

De acuerdo a Mitchell, para Adison y otros críticos del siglo XVIII, la *imagen verbal* es más una metáfora, un concepto metafórico que un término para designar metáforas, figuras, u otros ornamentos del lenguaje ordinario. La imagen verbal, usualmente utilizada como descripción, es la piedra angular de todo el lenguaje. Las descripciones precisas, exactas, producen imágenes que vienen de expresiones verbales y son más vívidas que las imágenes que provienen de los objetos mismos.

Sobre la *imagen poética*, que es la que nos interesa en esta investigación, Mitchell explica que las discusiones sobre este tipo de imagen generalmente están asociadas a una teoría de la imagen generada en la mente, que provienen de residuos de nociones del siglo XVII. Al profundizar sobre la llamada imagen poética, afirma que ésta encuentra su lugar en las teorías lingüísticas. Las consecuencias poéticas de esta clase de teorías lingüísticas, son, por supuesto, cien por ciento pictorialistas, y entendidas bajo el lenguaje artístico, como el arte de revivir la impresión original de los sentidos.

*En este caso, el poeta parece obtener lo mejor de la naturaleza; toma un paisaje y le da más vigor, acrecienta su belleza y así aviva más la pieza, que la imagen misma que precede de los objetos aparenta ser débil y tenue en comparación de aquellas que derivan de las expresiones.*<sup>45</sup>

Para Diego Lizarazo, “la imagen puede devenir en poesía y la poesía puede hacerse imagen. En un punto, en una historia, la imagen alcanza el estatuto de poética, pero la imagen poética desborda la sustancia del lenguaje único. Estalla en las palabras (la palabra, que en la poesía, hace imágenes), y también puede brotar del cuerpo en movimiento (¿no es imagen poética la de la danza indígena, la del ritual, la del actor en escena?)”. Así, la imagen poética se “despliega sobre la sustancia plástica del lenguaje...”.<sup>46</sup>

#### **1.7.2 El uso de imágenes para la creación poética en literatura y en fotografía**

En *Poética y Estética Creacionistas*, el escritor chileno Vicente Huidobro afirma que la imagen es el broche de luz que une dos realidades lejanas. “Su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo. Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos, o ciertas formas, que de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia. Pues bien, yo digo

---

<sup>45</sup> *Ibid*

<sup>46</sup> Diego Lizarazo, *op cit*, p. 53

que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación más trascendental será su efecto”.<sup>47</sup>

Así, al reconocer que parte importante del proceso creativo del escritor, del poeta, tal vez la más trascendente, descansa en el uso creativo de las imágenes, o en la invención de las mismas mediante la combinación de sintagmas en ocasiones contradictorios pero que le otorgan fuerza a su discurso, indudablemente tendríamos que aceptar que es en el uso creativo –poético y prosaico- de las imágenes donde creemos descansa la estrecha relación entre la fotografía y lo poético; es decir, para alcanzar una altura poética la imagen fotográfica debe ofrecer una especie de revelación.

De tal modo, si relacionamos el aspecto referencial y el aspecto pictórico de la imagen verbal con la imagen visual tenemos que en muchas ocasiones el discurso de la imagen gráfica, que es la fotografía se ha querido centrar o delimitar a lo mimético, a lo referencial; sin embargo, lo poético representa para la imagen fotográfica una posibilidad de creación si el fotógrafo logra construir su discurso visual más allá del referente. Y con el fin de indagar sobre la cualidades poéticas de la imagen fotográfica debemos considerarla como parte del lenguaje, del lenguaje visual.

Sabemos que el lenguaje, como “organismo” y como sistema, nos da la posibilidad de utilizarlo de manera poética o prosaica. El lenguaje visual, como una de las manifestaciones del lenguaje, puede ser sígnico o simbólico. Tanto las palabras del discurso escrito u oral, como las imágenes del discurso visual son parte esencial de nuestro lenguaje. Ambas pueden ser toscas, rudimentarias, llenas de claridad u opacidad; pueden ser comunes o aspirar a un sentido estético, poético.

Si mediante el lenguaje podemos referirnos a las cosas de otra manera es porque el lenguaje es un fenómeno estético, como sugiere Borges:

*El lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético...erróneamente se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa.*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Vicente Huidobro *Poética y Estética Creacionistas* México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 149

<sup>48</sup> Jorge Luis Borges *Siete Noches*. México. Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 107

Sobre las cualidades del lenguaje, Octavio Paz indica agrega que este no sólo es algo exclusivo del hombre, sino que ese algo es *poesía, imagen*, y añade que el hombre es hombre gracias al lenguaje, esto es, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. Para el autor de la *Llama doble, amor y erotismo*, el lenguaje tiene una esencia simbólica, pese a que se define como un sistema de signos. Y es simbólico porque representa a un elemento de la realidad por otro, tal como ocurre con las metáforas.

*...el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora... La palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, es un alimento luminoso. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo.*<sup>49</sup>

Si al crear el lenguaje el hombre devino una metáfora de sí mismo, ello no significa que el hombre sea estrictamente poético: la más de las veces, somos seres prosaicos, como describiremos más adelante. Lo poético, o estético, representa al lado de lo emotivo, lo conativo, lo metalingüístico, lo referencial y lo fático, tan sólo una de las funciones del lenguaje, según el lingüista Roman Jakobson.

Al respecto, Linda R. Waugh indica que la función poética no excluye el uso de las demás funciones sino que en ocasiones es la que predomina en cierto tipo de lenguaje, como en el caso de la poesía. La función poética se relaciona con las otras funciones de la lengua, y no sólo establece una relación, sino también una oposición que le permite ser la función dominante en los mensajes.

*La poética, como una función del lenguaje, no excluye el uso de las demás funciones, ni éstas se subordinan. Están presentes de diversas maneras "y con mayor o menor importancia respecto de la función poética.*<sup>50</sup>

Además de ser una función del lenguaje, lo poético también representa una forma de vivir, de crear. Y en oposición a lo que tiene cualidad o carácter poético, los poetas denominaron lo prosaico, es decir, lo banal, lo cotidiano. Sobre esta idea el filósofo francés Edgar Morin indica que la poesía no es sólo una variedad de la literatura, sino además un modo de vida en el amor, el fervor, la exaltación, el rito y otras manifestaciones que transfiguran la vida prosaica hecha de tareas prácticas y utilitarias. Afirma que en

---

<sup>49</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit. p. 34

<sup>50</sup> Jakobson, op. cit, p. 197

nosotros coexisten dos seres, dos polaridades, de tal modo, sin prosa no habría poesía, ya que uno se manifiesta en relación con el otro.

*Tenemos necesidad vital de prosa, porque las actividades prosaicas nos hacen sobrevivir. Pero muy a menudo, en el reino animal, las actividades de supervivencia (buscar comida, perseguir a la presa, defenderse contra los peligros y los agresores) devoran la vida; es decir, el goce. Hoy en la tierra, los humanos dedican la mayor parte de su vida a sobrevivir. Tenemos que actuar para que el estado secundario llegue a primario. Hay que tratar de vivir no sólo para sobrevivir, sino también para vivir. Vivir poéticamente es vivir para vivir.*<sup>51</sup>

Esta última acepción de lo poético, como una postura ante la vida, sentido que compartían ampliamente los surrealistas, nos permite comprender otra aplicación del término. La idea de Edgar Morin está basada en el uso de imágenes literarias que intentan representar por medios evocativos la idea de la vida poética. Las imágenes utilizadas ilustran, representan, otorgan énfasis al discurso. Como recurso, las imágenes son un elemento fundamental del lenguaje oral y escrito, y son la esencia del lenguaje visual. Sobre esa misma idea de Morin, el teólogo alemán Leonardo Boff indica:

*Habitar poéticamente la Tierra significa sentirla como algo vivo, evocativo, grandioso y mágico... También habitamos la Tierra prosaicamente. La prosa recoge la cotidianidad y el día a día gris, hecho de tensiones familiares y sociales, como los horarios y los deberes profesionales, con discretas alegrías y tristezas disimuladas. Pero lo prosaico también esconde valores inestimables. Se descubren tras una larga estancia en un hospital, o cuando regresamos presurosos después de pasar penosos meses fuera de casa...*

*Poesía y prosa conviven y se alternan de tiempo en tiempo. Tenemos que velar por lo poético y lo prosaico de nuestras vidas, pues ambos se complementan y ambos están amenazados de banalización. La cultura de masas ha desnaturalizado lo poético. El ocio, que sería el momento de ruptura de lo prosaico, ha sido aprisionado por la cultura del entretenimiento que incita al exceso, al consumo de alcohol, de drogas y de sexo. Es una vivencia poética, pero domesticada, sin éxtasis; un disfrute sin encantamiento.*<sup>52</sup>

Las reflexiones que lleva a cabo W. J. T. Mitchell nos ofrecen una aproximación al origen de la llamada imagen poética, y concluimos que esta está estrechamente ligada no sólo a las imágenes verbales sino a las

---

<sup>51</sup> Edgar Morin *De poesía y vida*. Cita: [<http://www.edgarmorin.org/Default.aspx?tabid=56>] 10 de noviembre de 2010

<sup>52</sup> Leonardo Boff *Lo poético y lo prosaico*. Cita: [<http://espiritualidadpolitica.blogspot.com/2009/09/ser-humano-poetico-y-prosaico-por.html>] 10 de noviembre de 2010.

imágenes mentales y a aquellas relacionadas con la percepción. La imagen poética es resultado de experiencias oníricas, perceptuales, y, o bien puede ser verbalizada y generar un poema, o bien puede ser descrita gráficamente mediante una pintura o una fotografía.

Nosotros estimamos que el lenguaje poético otorga a las palabras una fuerza implacable. Al crear imágenes mediante la metáfora, la metonimia y otros recursos retóricos, el poeta nos permite adentrarnos a otras realidades, realidades que si bien no escapan del todo al lenguaje ordinario, en éste carecen de una belleza que cimbra, que aturde. Son otras las realidades descritas en un poema.

El que aprecia la poesía, el que la lee o la escucha debe trabajar con imágenes para recrear en su mente las imágenes que el poeta utiliza para crear el poema. Y de acuerdo al perceptor y a sus experiencias, habrá distintas imágenes mentales sobre un mismo poema. Es decir, el lenguaje nos obliga a trabajar con imágenes para comprenderlo. El lenguaje es signo y símbolo, utilizamos ambos conceptos para referirnos al mundo sensible o al mundo imaginario. Describimos la realidad mediante el lenguaje, pero también lo utilizamos para describir esas otras realidades que escapan a lo común.

Sobre la creación de imágenes en los poemas, Octavio Paz afirma que cada imagen o cada poema hecho de imágenes contiene mucho significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Ya sea un poema épico, dramático o lírico, la imagen poética logra acoplar realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real...

*Así, San Juan habla de la música callada, frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables. El héroe trágico, en este sentido, también es una imagen...*

*El poeta nombra las cosas: esto son plumas, aquello son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas del sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del imposible verosímil, de Aristóteles.<sup>53</sup>*

Paz subraya que las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo...

---

<sup>53</sup> Octavio Paz, *op.cit.*, pp. 90, 91

*En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal o que el pirú es primo del sauce. Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo. Finalmente el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos.*<sup>54</sup>

En el *Arco y la Lira*, afirma que “ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabra a su naturaleza primera –es decir, a su pluralidad de significados- no es sino el primer acto de la operación poética. Aún no hemos asido del todo el sentido de la imagen poética. No obstante, tenemos que tanto la palabra escrita como el discurso oral y el visual comparten el uso de imágenes para expresar ideas, sentimientos, puntos de vista. Así, la imagen utilizada en la creación tanto del discurso poético como en la creación del discurso visual, resulta ser el vínculo para comprender la relación entre la imagen fotográfica y la poesía. El poeta busca constantemente imágenes para cantar la alegría o el desasosiego, pensemos en *Walking Around* donde Pablo Neruda grita la desesperanza, la impotencia de un ser fragmentando ante los deberes, ante su cotidianidad. Las *imágenes* utilizadas nos permiten comprender el tedio de un hombre que se cansa de ser hombre.

*SUCEDE que me canso de ser hombre.  
sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.  
El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.*

*Sucede que me canso de mis pies y mis uñas  
y mi pelo y mi sombra.  
Sucede que me canso de ser hombre...*

*Por eso el día lunes arde como el petróleo  
Cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,  
Y aúlla en su transcurso como una rueda herida  
Y da pasos de sangre caliente hacia la noche...*<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 102

<sup>55</sup> Pablo Neruda *Antología*. Barcelona. Antología recopilada por Isidora Aguirre, Fundación Pablo Neruda, 3ª. edición, 2002, p. 19

Gracias a las imágenes y las metáforas, a la movilidad de los signos, las palabras pueden ser explicadas por otras palabras. Toda frase puede ser explicada por otra frase. En consecuencia, el sentido o significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera.

*En efecto, el lenguaje es sentido de esto o aquello. El sentido es el nexo entre el nombre y aquello que nombramos... Con la imagen sucede todo lo contrario. Lejos de agrandarse, la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo. El sentido en la medida que es nexo o puente, también desaparece: no hay nada ya que asir, nada que señalar... De nuevo el sentido de la imagen es la imagen misma. El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo indecible? Las piedras son plumas, esto es aquello. El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad: pretende –y a veces lo logra- recrearla. Por tanto la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad.<sup>56</sup>*

Si mediante el lenguaje podemos referirnos a las cosas de distinto modo es porque, como ya lo dijo el escritor argentino Jorge Luis Borges, el lenguaje es un fenómeno estético.

*...Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético. Asimismo, indica que erróneamente se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa... El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serían más débiles que nuestros sentimientos?...Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas, sentimos la belleza o no la sentimos.<sup>57</sup>*

Borges sugiere que la palabra *Luna*, que hemos heredado del latín, ese concepto, es una obra poética, porque es precisamente una creación. Abunda en su idea con el verso de Carducci “el silencio verde de los campos”. Intuye que podemos pensar que esa frase es un error y que se debió haber escrito el silencio de los verdes campos; de tal modo, se cuestiona sobre nuestra percepción de la realidad. “¿Qué es nuestra percepción? Sentimos varias cosas a un tiempo. Sentimos el campo, la vasta presencia del campo, sentimos el verdor y el silencio. Ya el hecho de que haya una palabra para *silencio* es una creación estética... Aplicar silencio a la circunstancia de que no haya ruido en el campo, ya es una operación estética”.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, México, FCE, 2007, p. 107

<sup>57</sup> *Ibid*, p.102

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 105

Estamos de acuerdo con Borges en que el lenguaje puede devenir en expresión, en una creación o fenómeno estético de carácter literario que puede materializarse en una novela, en un cuento o en un poema; gracia a esa cualidad se logra trascender las normas mismas del lenguaje; el poeta las inventa, las crea al utilizar los sintagmas básicos para buscar un discurso propio; estimo que lo mismo sucede con las imágenes visuales –que si bien no poseen unidades mínimas que nos permitan identificar una sintaxis, por sí mismas se constituyen como discursos estéticos. En muchas ocasiones, ese discurso estético se impone en el lenguaje visual cuando el artista busca trascender la representación mimética.

Si el uso de imágenes como metáforas o vehículos poéticos es el vínculo entre la fotografía y la poesía, si esa es la intencionalidad del autor, podríamos pensar en que la imagen fotográfica puede ser poética. ¿Cómo profundizar más en este terreno donde la unión de la poesía con la fotografía se antoja factible? ¿Desde qué óptica podemos abordar la relación entre la poesía y la imagen gráfica? ¿Desde qué época histórica se comenzó a reflexionar sobre los vínculos o diferencias entre las representaciones estéticas en imágenes literarias de carácter poético, y en aquellas materializadas en imágenes gráficas? ¿Dónde se inició la discusión sobre la diferencia o la vinculación entre el discurso poético y el discurso visual?

En el próximo capítulo de este trabajo trataremos de responder a estas preguntas que fueron objeto de reflexión de ciertos filósofos griegos como Aristóteles, Horacio, Platón y Simónides de Keos. Para llevar a cabo lo anterior, nos basaremos en el debate histórico que provocó la polémica frase *ut pictura poesis*, aforismo escrito por *Quintus Horatius Flaccus*, en la *Epístola ad Pisones*, que también es conocida como el *Arte Poética* de Horacio.

## Capítulo II

### Los vínculos entre las artes visuales y la poesía. *Ut Photographia poesis.*

---

*Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto.*

Jorge Luis Borges

#### 2. Los aforismos de Simonides de Keos y de Quintus Horatius Flaccus

Los intentos por destacar los vínculos, o bien remarcar las diferencias entre las artes visuales y la poesía, provienen de tiempos remotos. Reconocemos a los filósofos griegos como los primeros en manifestar esta inquietud que ocupó a pensadores como Aristóteles, Platón, Plutarco y Simonides de Keos. Más tarde, el tema fue abordado por eruditos romanos, y Horacio fue el más conocido entre ellos.

De acuerdo con el historiador, biógrafo y ensayista griego Plutarco (Πλούταρχος *Ploutarkhos*), fue el poeta Simonides de Keos (556-469 aC) quien inició las comparaciones entre la poesía y la pintura al emitir la frase *Poema pictura loquens, pictura poema silens*. Estas palabras, atribuidas al poeta lírico coral de stirpe Jonia, que se encuentran publicadas en la obra *De Gloria Atheniesium*, escrita por Plutarco, se han traducido como un indicativo de que la poesía es una pintura hablada, y que la pintura es poesía muda.<sup>59</sup>

La frase que Plutarco atribuye a Simonides de Keos, fue retomada por el poeta lírico latino, Horacio - *Quintus Horatius Flaccus*-, quien vivió entre los años 65aC-8aC. Desconocemos la fecha precisa en la que este poeta, incluyó en la *Epístola ad Pisones* el famoso aforismo *Ut pictura poesis*, que ha provocado grandes polémicas en el ámbito del arte y la filosofía, y que se toma como punto de partida para analizar las relaciones entre imágenes y palabras.

*Ut pictura poesis* se ha interpretado de diversas maneras; se ha discutido si este aforismo escrito en el *Ars Poética* de Horacio –conocida también como *Epístola Ad Pisones*–, indica una posible analogía entre la poesía y la pintura<sup>60</sup>, o bien intenta, de manera poética, indicar cuáles son las diferencias entre ambas. Y

---

<sup>59</sup> Judiht Harvey, *Ut Pictura Poesis*, The University of Chicago. Theories of Media. Cita:

[<http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm>] 9 de octubre de 2009.

<sup>60</sup> *Ibid*

ese lenguaje poético, utilizado por Horacio, en ocasiones críptico, por enigmático, es el que ha causado innumerables confusiones.

Sin embargo, para algunos investigadores como Shannon O'Donoghue<sup>61</sup> *Ut pictura poesis* proporcionó, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, una constitución al sistema de las artes, constitución basada en la asimilación entre pintura y poesía. Al respecto, William Guild Howard destaca que el poema latino *De Arte Graphica*, de Charles Alphonse du Fresnoy, editado en 1668 por Roger de Piles y reeditado en 1695 por John Dryden, representa el último paso en el desarrollo de esa forma de legislación estética, que consistía principalmente en la codificación de normas basadas en una autoridad antigua, comenzó de manera temprana en el Renacimiento, y persistió hasta casi finalizar el siglo XVIII.<sup>62</sup>

Guild Howard indica que entre el citado poema *Arte Graphica* de Alphonse du Fresnoy, y el aforismo horaciano hay una estrecha relación que se establece desde el comienzo de dicha pieza poética:

*Ut pictura poesis erit, similisque poesi  
Sit pictura.*

Asimismo, afirma que no sólo Du Fresnoy, Piles, y Dryden contribuyeron a las reflexiones sobre el posible parecido entre la pintura y la poesía, sino que también lo hicieron, entre otros, Leon Battista Alberti, con su *Teatrissa Della Pittura* (1436), Leonardo Da Vinci, con su *Libro di Pittura*, (publicado en París hasta 1651), y Giovanni Giorgio Trissino, con su *Poetica* (Vicenza, 1529).<sup>63</sup>

Entre algunos poetas se tiene la certeza de lo que Horacio pretendía con su aforismo era destacar las obligaciones del poeta. Al respecto, David Huerta indica que la frase *Ut pictura poesis* “postula una de las obligaciones de los poemas... parecerse a la pintura en la reproducción de la realidad”<sup>64</sup>. Es decir, la poesía debía concretarse a hablar de las cosas reales y no dejarse llevar por la fantasía o la imaginación; es

---

<sup>61</sup> Shannon O'Donoghue, *Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance*, Universidad Central de Florida. Cita: [<http://www.urj.ucf.edu/vol1issue1/odonoghue/page1.php>] 10 de octubre de 2009. En este texto la autora sostiene la tesis de que el aforismo de Horacio alentó a los artistas del Renacimiento y a los críticos de arte a promover el status de arte liberal para la pintura, al compararla con la poesía.

<sup>62</sup> William Guild Howard, *Ut Pictura Poesis*, Modern Language Association. Cita: [<http://www.jstor.org/stable/456823>] 15 de octubre de 2009.

<sup>63</sup> William Guild Howard lleva a cabo un minucioso estudio sobre las referencias bibliográficas sobre el aforismo *Ut Pictura Poesis*.

<sup>64</sup> David Huerta *La poesía de las imágenes*, Revista de la Universidad de México. Cita: [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4607/4607/.../46huerta.pdf>] 19 de octubre de 2008

decir, debía ser mimética. En el campo de la pintura, el aforismo de Horacio invitó a algunos artistas visuales a inspirarse en la literatura para crear sus propuestas plásticas. Fue tal la influencia de la poesía sobre la pintura que ésta última se supeditó a los vaivenes plásticos de la palabra. En el Renacimiento, esta comparación entre pintura y poesía influyó para que la primera fuera estimada entre las artes liberales y así se desprendiera de ese carácter de artesanía o trabajo manual.

¿Qué más se puede deducir del aforismo horaciano? En la versión traducida en verso castellano de *La Epístola Ad Pisones*, escrita por Tomás de Iriarte en 1777, el escritor español tradujo del latín lo siguiente:

*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus  
Verum opere in longo fas est obrepere somnum.  
Ut pictura poësis erit, quae, si propius stes,  
Te capiet magis; et quaedam si longuis abstes...*

*Si el buen Homero se descuida, ó duerme,  
Pero también es fuerza convencerme  
De que en libro tan lato  
No es mucho que al Autor dé sueño un rato.  
Pintura y Poesía se parecen;  
Pues en ambas se ofrecen  
Obras que gustan más vistas de lejos;  
Y otras, no estando cerca, desmerecen...*<sup>65</sup>

En las obras completas de Horacio, prologadas, interpretadas y comentadas por Lorenzo Riber, de la Real Academia Española, el aforismo de Horacio se traduce así:

*Es como la pintura la poesía: la hay que si estuvieres cerca más te cautivaría; y otra en cambio, más te agradará si estuvieres lejos; esta quiere la penumbra; ama la plena luz aquella otra que no teme la aguda perspicacia de ningún juez; cuál agrada una vez; y cual agradará diez veces que se la mire.*<sup>66</sup>

Ambas versiones distan entre si, y en realidad no se logra obtener algo claro de ellas. De acuerdo a Wladislav Tatarkiewicz, las palabras de Horacio han sido interpretadas de un modo tan falso e inconsistente. “Horacio pensaba que existía sólo una analogía bastante remota entre pintura y poesía: a saber, las reacciones que la gente siente ante la poesía son tan diversas como lo que sucede ante la pintura:

<sup>65</sup> Horacio *Arte Poética de Horacio ó Epístola a los Pisones*. Cita:

[<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482734229136070754846/index.htm>] 10 de febrero de 2009

<sup>66</sup> Quinto Horacio Flacco, *Obras completas*, Madrid. Ediciones Aguilar, 1952, p. 1034

“un cuadro te encantará más cuanto más te acerques a él, otro –cuanto más te alejes... un cuadro nos gustó en una ocasión, otro cuadro nos seguirá gustando aunque lo veamos diez veces”. Según este texto de Horacio no se indica que exista ningún otro parecido que sea más profundo entre ambas artes, ni aconseja al poeta que emule al pintor, “como gratuitamente se interpretaba en siglos posteriores”.<sup>67</sup>

Debemos destacar que pese a toda la polémica que ha despertado este aforismo, en distintas etapas históricas, ni la pintura ni la poesía fueron consideradas como arte, o parte de las bellas artes. Los griegos, de los que hemos heredado nuestras nociones sobre arte y cultura, estimaban que la poesía era una especie de don divino y que el poeta escribía bajo el influjo de los dioses; es decir, el poeta estaba poseído por un carácter místico; mientras que la pintura se consideraba un trabajo menor y no era muy valorado por su carácter manual.

## 2.1 La poesía en Aristóteles y Platón

En el diálogo que Platón sostiene con Ion, Sócrates le explica a su joven interlocutor que un “poder divino” le mueve para hablar de manera correcta cada vez que se expresa sobre la obra poética de Homero. Así, las musas y los poderes divinos inspiran a los poetas épicos, líricos, etcétera.

*In the same way, the Muse makes some people inspired herself, and then through those who are inspired a chain of other enthusiast is suspended. You know, none of the epic poets, if they are good, are masters of their subject; they are inspired, possessed, and that is how they utter all those beautiful poems. The same goes for lyric poets if they're good: just as the Corybantes are not in their right minds when they dance, lyric poets, too are not in their right minds when they make those beautiful lyrics...<sup>68</sup>*

Asimismo, en el párrafo 534 b-c del mismo diálogo, Platón agrega que un poeta no es capaz de hacer poesía hasta que está inspirado y de esa manera sale de su mente, y así su intelecto no está más consigo mismo.

*Therefore because it's not by mastery that they make poems or say many lovely things about their subjects (as you do about Homer) –but because it's by a divine gift- each poet is able to compose beautifully only that for which the Muse has aroused him: one can do dithyramb,*

<sup>67</sup> Wladislaw Tartakiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España. Tecnos/Alianza. 7ª. Edición, reimp, 2004, p. 140

<sup>68</sup> John M Cooper, *Plato. Complete Works*, United States of America. Cambridge. Indianapolis, 1997, p. 941, 533 d-e.

*another encomia, one can do dance songs, another epics, and yet another, iambics; and each of them is worthless for the other types of poetry. You see, it's not mastery that enables them to speak those verbs, but a divine power, since if they knew how to speak beautifully on one type of poetry by mastering the subject, they could do so for all the others also.*<sup>69</sup>

De acuerdo con W. Tatarkiewicz, los griegos no conocieron durante mucho tiempo conceptos tan generales como arquitectura, música, poesía, etcétera. Ellos tenían un concepto muy amplio para el término arte, aunque lo utilizaban de un modo más limitado, por ejemplo, en el caso de la poesía hablaban de la épica, la tragedia, la comedia, la lírica y los ditirambos. Este es el caso concreto de la *Poética* escrita por Aristóteles.

Con el paso del tiempo, el concepto tan ambiguo y general que tenían los griegos para el arte fue abandonado y sustituido por uno más limitado. Tanto los trabajos manuales como la misma poesía fueron excluidos del concepto de arte; se pensaba que los primeros sólo requerían destreza y habilidad y eran parte de la producción del artesano; la arquitectura, la escultura y la pintura fueron agrupadas en los llamados oficios manuales; en el caso de la poesía se estimó que ésta era producto de los dioses y no de los hombres.

Posteriormente, las artes fueron divididas en liberales y subordinadas, y todo dependía del esfuerzo físico que se imprimiera en ellas. De tal modo la arquitectura y la escultura se consideraron como subordinadas, y la pintura se liberó de ese concepto al estimarse que era un arte liberal.

*Más tarde se realizó la división en teóricas, prácticas y poéticas –siendo las prácticas las que se agotaban en el mismo acto de su ejecución (como sucede por ejemplo con la danza), mientras que las poéticas dejaban tras de sí una obra (como sucede por ejemplo con la arquitectura o la pintura).*<sup>70</sup>

Tatarkiewicz afirma que por bellas artes, los griegos comprendían a las llamadas artes imitativas o místicas. Dicha función imitativa o mística llevó a que Aristóteles y Platón consideraran que había una relación entre la poesía y las artes visuales. Las artes que no tenían otra función que la de proporcionar placer y belleza, como la pintura o la arquitectura, y la poesía, formaban parte de las llamadas bellas artes. En este concepto encontramos una primera relación entre las artes visuales y la poesía.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 942, 534 b-c

<sup>70</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 112

Lo anterior nos obliga a recordar que el concepto de arte no fue algo estático para los griegos, sino que dependiendo de la época histórica y las circunstancias, fue un término ambiguo, general, o bien limitado y concreto. Y así, la consideración hacia la poesía dependió también de lo que sobre ella pensaban los filósofos. En los tiempos clásicos, la poesía no formaba parte del concepto de arte, pues se pensaba que no era un producto material ni estaba regida por leyes, veían en ella un factor espiritual de un nivel superior. Ese nivel superior de la poesía la hermanaba con los filósofos, los oradores, los eruditos y otras personas que utilizaban las palabras para influir espiritualmente en los otros. La poesía también se relacionaba con lo divino, con lo espiritual, con lo cognitivo. No se trataba de un conocimiento técnico como el del arte, indica Tatarkiewicz.

Agrega que la poesía, al no producir objetos, tenía como función esencial la cognición. Este razonamiento nos indica que la poesía estaba más cerca de la filosofía que de las artes visuales, que estaban más próximas a los oficios manuales. Asimismo, mientras que éstas cumplían una función hedonista y utilitaria, a la poesía se le asignaba una función de instrucción moral. Esta separación de la poesía y el arte es bastante ajena para nosotros.

Es así que para los griegos, la poesía y el arte visual se situaban en categorías distintas por su función. La poesía estaba en un nivel muy superior al de las artes visuales. Para este autor, esta postura resalta en los textos de Plutarco y Luciano cuando ambos demeritaban a las artes visuales por su carácter artesanal, manual.<sup>71</sup>

De acuerdo con este autor, una posible relación entre la poesía y las artes visuales se origina cuando reflexionamos sobre los conceptos de belleza y creatividad. Pese a que nuestras definiciones sobre estos conceptos difieren en gran medida de las aportadas por los griegos, cuando combinamos la poesía con el arte en un concepto común, intentamos destacar desde un punto de vista estético, la belleza o el esfuerzo creativo que hemos percibido. Es decir, apoyados en ese concepto relacionamos la poesía con otras expresiones.

Platón fue el primero en señalar el parecido entre poesía y arte visual apoyándose en una teoría común de la estética, que a su vez estaba basada en la teoría mimética cuya tesis principal indicaba que la producción humana no creaba más realidades que representaciones irreales, cosas ficticias, ilusiones. En

---

<sup>71</sup> *Ibid*, p.120

*Breve Historia de la Sombra*,<sup>72</sup> Víctor Stoichita, abunda sobre la idea de la caverna platónica y los simulacros que son resultado de la creación de una imagen. Del primer capítulo del libro, donde Stoichita lleva a cabo un análisis sobre el origen de la pintura, se concluye que una imagen es una apariencia, un espectro, un *eidolon* –imagen sin substancia-, una irrealidad, un simulacro, una sustitución a la que se le otorga consistencia mediante un procedimiento simbólico.

En el *libro VII de la República* Platón le describe a un extranjero un escenario donde le pide imaginar a seres humanos que han vivido en una caverna con una entrada muy estrecha por donde alcanza a penetrar un poco de luz. Esos seres han estado en ese lugar desde niños, encadenados de piernas y cuello al mismo sitio, incapaces de ver más allá de lo que tienen enfrente. Un fuego les provee de luz al interior, pero encima de la caverna hay una senda estrecha, y encima de ella se ha construido un muro alto, como la cortina de un titiritero.

Además, le solicita al extranjero imaginar a gente caminando a lo largo de la cortina, cargando toda clase de cosas o artefactos, que se proyectan por encima –estatuas de gente y otros animales, hechos de piedra, madera y cualquier material. Y como es de esperarse, algunas de esas personas están hablando y otros permanecen en silencio. Tras esto, Platón le dice al extraño que esas personas de la caverna son como nosotros.

*¿Supones, antes que nada, que esos prisioneros ven algo más allá que ellos mismos o las sombras que el fuego proyecta en la pared de enfrente? ¿Cómo podrían si deben mantener sus cabezas inmóviles? ¿Qué hay de las cosas cargadas a lo largo de la pared? Y si ellos pudieran hablar uno al otro, no piensa que supondrían que los nombres que utilizan para nombrar esas cosas se aplican a las mismas? ... Y si su prisión también tuviera un eco proveniente de la pared frente a ellos. ¿No piensa que ellos creerían que las sombras que pasan enfrente estuvieran hablando cada que uno de los cargadores pasara a lo largo de la pared? ... Entonces los prisioneros creerían de cualquier manera que la verdad es nada más que esas sombras de esos artefactos...*<sup>73</sup>

De acuerdo a Stoichita, en el mito de la Caverna, Platón pone en duda nuestra capacidad para captar “la realidad” a través de la vista, es decir, la actividad visual no es equivalente a la actividad cognitiva.

*En el mito de la Caverna, efectivamente el ‘impulso escópico’ anticipa, representa y simboliza el deseo de conocimiento. El escenario platónico es de todos los puntos de vista, la invención filosófica de una cultura que durante siglos estará centrada en el ojo...*<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Víctor Stoichita, *Breve Historia de la Sombra*, Madrid. Ediciones Siruela, 2000

<sup>73</sup> John M Cooper, *op. cit.* pp. 1132, 1133

<sup>74</sup> Stoichita, *op. cit.* p. 26

En el libro décimo de la República, Platón habla de la degradación de las artes miméticas, entre las que consideraba a la poesía y la pintura. Este punto es importante, pues nos indica de manera elocuente que no sólo había un tipo de poesía cuya inspiración radicaba en lo místico y en lo divino, sino también una poesía de tipo artesanal, poetas de verso técnico cuya labor estaba más cercana a un oficio manual. De tal manera, Platón vinculaba a la poesía de tipo artesanal con la pintura o la escultura.

Posteriormente, Aristóteles incluyó a la poesía y al arte en una única categoría, la de las artes imitativas, que comprendía tanto el arte visual (la arquitectura, escultura y pintura), como el arte acústico (poesía, música y danza). La postura de Aristóteles nos permite comprender que si entre los griegos se estableció un vínculo entre la poesía y las artes visuales fue gracias a que la poesía fue degradada al nivel de los oficios manuales y de las artes imitativas.

*The poet being an imitator just like the painter or other maker of likenesses, he must necessarily in all instantes represent things in one or other of three aspects, either as they were or are, or as they are to said or thought to be or to have been, or as they ought to be...*<sup>75</sup>

En su *Poética*, Aristóteles confirma que toda la poesía es imitación. Ya sea comedia, epopeya, tragedia o ditirambo, todos son imitaciones, y sólo difieren de si, por la manera de sus imitaciones.

*There are lastly, certain other arts, which combine all the means enumerated, rhythm, melody, and verse, e.g. dithyrambic and nomic poetry, tragedy and comedy; with this difference however, that the three kinds of means are in some of them all employed together, and in other brought in separately, one alter the other. These elements of difference in the above arts I term the means of their imitation.*<sup>76</sup>

## 2.2 Arte y poesía en los griegos

Otra aproximación entre la poesía y el arte en la antigüedad se llevó a cabo en el periodo helénico. Sin embargo, esta vinculación tuvo un cambio de carácter, puesto que se puso como énfasis lo espiritual. En esta etapa post-aristotélica, de nueva cuenta se estimó que la poesía contenía sabiduría e inspiración, así también las artes visuales. Es decir, el trabajo del artista se consideró de índole espiritual, no sólo manual y material, sino un trabajo creativo en el que la imaginación cumplía un papel primordial. Pese a eso,

---

<sup>75</sup> Jonathan Barnes *The Complete Works of Aristotle. The revised Oxford translation*, volume two Princeton University Press. Sixth Printing with corrections, 1995, p. 2337

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 2317

también se destacaban las cualidades humanas, atribuyéndole al arte un carácter intelectual, individual y libre. Tanto la poesía como el arte visual convivían en el nivel superior de la creatividad, dependiendo de la imaginación de su creador.

La imaginación comenzó a ser más estimada que la representación mimética. A partir de allí, los antiguos comenzaron a estudiar las afinidades de algunas artes visuales con la poesía, y estimaron que la más próxima de ellas era la pintura. Desde entonces, se preguntaron sobre las diferencias entre ambas. Dío Crisóstomos,<sup>77</sup> retórico del siglo I, intentó responder a dicha cuestión al alegar que el artista visual no podía desarrollar su obra en el curso del tiempo, como es el caso de la poesía, además no podía expresar todo de manera visual, por lo tanto carecía de la libertad del poeta, por último, el arte visual no puede engañar a los ojos, como si lo hace el poeta con otros sentidos, a través de sus palabras.

Por el contrario, Quintiliano, un retórico del siglo I, afirmaba que aunque la pintura era muda, podía afectar los sentimientos más personales, hasta el punto en que parecía superar a la poesía. Hubo otros artistas y filósofos de esa época que coincidían con dicha postura. Concluyeron que tanto la sabiduría como la inspiración, eran atributos que no sólo poseía el poeta sino también los artistas visuales (los pintores en especial). Ello provocó una ruptura en la valoración tradicional del arte. El trabajo del artista se consideró de índole espiritual, es decir, trascendió su carácter manual o material. Además, pasó de lo rutinario a lo creativo, se valoró el uso de la imaginación por encima de la imitación de la realidad.

*El arte fue dotado de unas características humanas que le habían sido negadas: se le atribuyó un carácter intelectual, individual y libre. Pero al mismo tiempo se le atribuyeron también atributos divinos y místicos.*<sup>78</sup>

El que se abandonara la idea de que el arte consistía tan sólo en la imitación fue un paso importante porque la gente comenzó a innovar mediante su creatividad e imaginación. Ahora todo dependía de la imaginación del creador, ya fuera poeta o artista visual. Es decir, poesía y artes visuales coincidían en el nivel superior de la creatividad.

Según el pensamiento de algunos filósofos de la antigüedad, como Filóstrato, Pseudo Longino y Horacio, existían una serie de artes que eran más afines a la poesía, otros lo eran menos, pero la más próxima era la pintura. De manera paradójica, dicha afinidad descansaba en su capacidad mimética. Sin embargo,

---

<sup>77</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, p. 135

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 137

también hubo quien trató de destacar la diferencia entre ambas expresiones. Dío Crisóstomo indicó que había cuatro diferencias básicas entre las artes visuales y la poesía: 1) El artista visual creaba una representación que no se desarrollaba en el curso del tiempo, como si lo hacía el poeta. 2) Ante la incapacidad de desarrollar toda idea de modo visual, el artista recurría al uso de los símbolos. 3) El artista carecía de la libertad que sí tenía el poeta en su creación y finalmente se encontraba limitado por no poder engañar a los ojos con lo imposible, como si lo hace el poeta por medio del encantamiento de las palabras. Para Tatarkiewicz, Dío Crisóstomo planteó el problema, diecisiete siglos antes que lo hiciera Gothold Ephrahim Lessing en su famosa obra *Laocoonte*.

Posteriormente, en la Edad Media, las artes visuales y la poesía se separaron de nueva cuenta debido a las nuevas ideas estéticas relacionadas al cristianismo en donde la actitud moral dejó poco lugar a una postura estética o creativa. La evolución de las ideas se detuvo. Todo se subordinó a los objetivos religiosos. La belleza, según Tatarkiewicz, ya no se buscaba en el arte, sino en lo divino, en la creación divina. En ese contexto histórico, la poesía no se consideró un arte, sino una especie de oración.

En el Renacimiento, el concepto sobre el arte cambió de nuevo al liberarse éste de las restricciones que le habían sido impuestas. Asimismo, en el Romanticismo, el *arte por el arte* y *la belleza* cobraron relevancia. Los artistas anhelaban alcanzar la altura de la poesía mediante la búsqueda de la belleza. Las artes visuales pasaron del estatus de arte mecánica al de arte liberal. Al fusionarse la belleza con el arte, desaparecieron las oposiciones entre la técnica y la creatividad, entre lo externo y lo interno.

*El resultado fue la fusión del arte y de la poesía en un único concepto común, con unas bases puramente artísticas, sin apelar al misticismo. Las artes y la poesía se encontraron, finalmente no en los pináculos divinos, sino a un nivel humano. La creación humana no era ni un trabajo puramente mecánico ni una profecía sobrehumana. El arte visual se separó de las artes mecánicas y ascendió, mientras que la poesía descendió de las alturas de la divinidad. Y como resultado se encontraron una junto a otra.*<sup>79</sup>

Y es en ese contexto donde el famoso aforismo *Ut pictura poësis* del filósofo romano Horacio influiría en las reflexiones sobre la relación entre arte y poesía, al convertirse en una especie de lema, el cual utilizaban los artistas para afirmar la hermandad entre la poesía y las artes visuales, o bien para indicar la superioridad de una sobre la otra. Gracias al trabajo y las opiniones de Leonardo Da Vinci, la pintura por primera ocasión ocuparía un lugar superior a la poesía. En su Libro *di Pittura*, Da Vinci manifestaba que la pintura era como una ciencia que el estudiaba de manera experimental. De acuerdo a Guild Howard,

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 145

Leonardo estimaba que la poesía era una forma de arte adecuada para reproducir aquellas cosas insignificantes, como lo son las palabras del hombre, pero que no podía enfatizar con la fuerza suficiente nada más. La clase de poesía que el condenaba era en todo caso la descriptiva.

*As a trade painter an a sturdy realist, Leonardo knows no other standard of value than the potential effect of real objects upon the senses; and no sense that can be compared with the sense of sight. The eye is the highest and the most reliable of the organs of sense; it is the Windows of the soul...Painter presents to the eye images exactly similar in appearance to natural objects; painting is the sole art that imitates all visible things; it is universally and immediately intelligible without an interpreter, and arouses the passions of men and animals as if its images were realities...*<sup>80</sup>

Fue tal la relación entre poesía y pintura que algunos artistas estimaban que mientras una le ofrecía temas a la otra, la otra podía ilustrar dichos temas mediante alegorías. Como ya fue citado, en un poema, Charles Alphonse du Fresnoy afirmaba ‘que la poesía sea como la pintura, y que la pintura se parezca a la poesía (*Ut pictura poësis erit similisque poësi sit pictura*)’.<sup>81</sup>

De acuerdo a Tatarikiewicz, en todas las clasificaciones de los siglos XVI y XVII la poesía se incluyó sin ninguna reserva junto a las artes. Ello se resolvió en contra de las opiniones de los antiguos y además cambió el concepto de arte, y al mismo tiempo el de poesía.

### 2.3 La propuesta de G.E Lessing en torno al arte y la poesía

En el siglo XVIII, en 1766, surgió una voz que hasta el momento sigue influyendo en este tema: la voz de Gotthold Ephraim Lessing, quien al respecto afirmaba que *la pintura era un arte espacial mientras que la poesía era un arte temporal*. Es decir, la pintura estaba imposibilitada de representar un curso de acontecimientos, y se limitaba a ilustrar escenas aisladas; la poesía, por su parte, si lograba representar acontecimientos.

El nudo de la cuestión para Lessing, es el siguiente: aunque los dos asuntos sean igualmente visibles y propios para la pintura material, hay, sin embargo, entre ellos esta diferencia esencial: el primero es una acción visible progresiva, cuyas diversas partes se suceden una tras otra en el tiempo, mientras que el

---

<sup>80</sup> Guild Howard, *op. cit.* pp. 48, 49

<sup>81</sup> Judith Harvey, *op. cit.*

segundo es una acción visible permanente, cuyas diversas partes se desarrollan simultáneamente en el espacio. Ahora bien, si la pintura en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas o con simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, puedan hacer presumir una acción. La poesía, por el contrario...<sup>82</sup>

Para W. J. T. Mitchell las nociones de espacio y tiempo que empleó Lessing para destacar las diferencias entre pintura y poesía no son consistentes. Propone una nueva forma para concebir el problema del tiempo y el espacio en las artes como una lucha dialéctica en la cual los términos opuestos toman un rol ideológico distinto y se relacionan de diversas maneras de acuerdo al momento histórico.<sup>83</sup>

Al continuar con la crítica hacia la tesis expuesta por Lessing, Mitchell añade que cuando se habla en términos de espacio y tiempo en las artes visuales y en la literatura se ignoran factores que pueden unir ambos conceptos y no separarlos, como sí lo hizo el afamado monje alemán. Por ejemplo, en la literatura en ocasiones se ignora el factor espacio, al no pensar en la forma en la que algún texto va a ser expuesto ante un público; y en las artes visuales se ignora o se niegan los intervalos de tiempo en los que una pintura o una escultura son apreciados, y que ese instante de tiempo no lo determina el objeto en sí, sino el perceptor.

Esas, según Mitchell, son excepciones a la regla impuesta por Lessing, pero inmediatamente indica que el autor del *Laocoonte* hizo algunas concesiones en su tesis sobre los límites entre pintura y poesía al subrayar que si bien los cuerpos o las formas son los objetos peculiares de la pintura, así como las acciones lo son de la poesía... sin embargo, las formas no sólo existen en el espacio sino también en el tiempo, continúan, y en algún momento adquieren una nueva forma o apariencia... consecuentemente la pintura puede imitar acciones, sugerirlas a través de las formas.

El arte espacial se vuelve temporal, pero indirectamente, por sugerencias, por las formas o los cuerpos... La poesía también puede llegar a describir las formas, pero solamente a través de las acciones. Para

---

<sup>82</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía*, UNAM. México, 1960, p. 98

<sup>83</sup> Mitchell, *op. cit.*, p. 98

Mitchell, la distinción entre lo temporal y lo espacial propuesta por Lessing, parece actuar en el primer nivel de la representación, el nivel de una relación conveniente o directa entre el signo y el significado.<sup>84</sup>

Mitchell sostiene que en un segundo nivel de representación, donde la inferencia ocupa un lugar importante y la representación ocurre de forma indirecta, los significados se vuelven significantes por derecho propio y las fronteras entre lo temporal y lo espacial son disueltas. De acuerdo a esto, la distinción propuesta por Lessing descansa en un hilo muy delgado. Además, además de criticar las cuestiones de *género* (arte femenino, arte masculino) que Lessing utiliza para subrayar las diferencias entre la pintura y la poesía, Mitchell agrega que las nociones de espacio y tiempo sugeridas para distinguir las diferencias “insalvables” entre la poesía y la pintura, fallan como conceptos básicos y coherentes para proveer las diferencias entre ambos tipos de expresión.

Sobre la tesis expuesta en el *Lacoonte*, Ana María Gabrieloni, afirma que cuando Lessing indica que “el fin de la poesía es representar acciones sucesivas en el tiempo, dominio ajeno a la pintura, que representa cuerpos visibles y coexistentes en el espacio... ‘la sucesión temporal es el ámbito del poeta, la sucesión espacial es el ámbito del pintor’, de tal forma está distinguiendo los medios expresivos de cada arte, es decir, los diversos signos y técnicas que les corresponden, así como los territorios donde deben emplearse. El de la pintura está limitado a la esfera de lo visible, el de la poesía es más vasto porque abarca tanto lo visible como lo invisible, pero en cualquier caso, se trata de medios distintos con propósitos distintos”.<sup>85</sup>

Asimismo, agrega que con el propósito de finalizar la confusión que entre las artes provocó el lema horaciano, Lessing puso en cuestión dos presupuestos centrales para la comparación interartística: el primero se basaba en que la literatura y las artes visuales compartían una aspiración común hacia la mimesis y el segundo afirmaba la superioridad del poeta sobre el pintor, es decir, la superioridad de la poesía como medio de representación.

No obstante, durante el siglo XVIII y parte del XIX, los artistas no dejaron de pintar cosas que eran apropiadas para la narración y descripción poéticas. Algunos escritores como Víctor Hugo y el poeta André Marie de Chénier estimaron que la poesía había traspasado su umbral lingüístico. Para ejemplificar lo anterior, Tatarkiewicz cita a Paul Valéry para quien ‘la poesía es el intento de representar ... a través de

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>85</sup> Ana Lía Gabrieloni *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del renacimiento a la modernidad*. Cita: [<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>] 16 de febrero de 2009.

los recursos artísticos del lenguaje, aquellas cosas que expresan vagamente las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc... El tema no puede describirse de ningún otro modo'.<sup>86</sup>

De acuerdo a Judith Harvey, *Ut pictura poesis*, tomó un nuevo significado en el siglo XIX cuando John Ruskin y los románticos aplicaron el aforismo a su concepto sobre el arte, concepto basado no en la imitación sino en la expresión. Con el trabajo de los pintores modernos, Ruskin llevó a cabo una distinción entre la pintura y la poesía, en la que se afirmaba que tanto una como otra eran modos de expresión. Y la poesía era empleada para los propósitos más nobles. Y aunque había artistas que aún buscaban la comparación entre la pintura figurativa y la poesía, el mundo del arte se estaba alejando de ese polémico debate... estaba buscando alejarse de la representación.<sup>87</sup>

En el siglo XIX la actitud de los pintores cambió de *Ut pictura poësis*, a *ut pictura pictura*, y la de los poetas fue similar respecto a su discurso: *ut poësis poësis*. Esto indicaba una nueva separación entre las artes y la poesía, pero en el siglo XX hemos sido testigos de un intercambio y préstamo artístico, de una exploración de posibilidades donde la poesía se vincula no sólo a la pintura, sino a la música, a la ciencia, a la retórica y a la fotografía.

*El resultado es que ciertas artes sirven de modelo para otras artes, mientras que la colaboración entre las artes es un hecho indiscutible. No obstante los antiguos sabían lo que hacían oponiendo poesía y arte. Según la estructura actual de los conceptos, la poesía y las artes visuales pertenecen, es cierto a una única clase; sin embargo, constituyen dentro de esa clase las dos divisiones que están más alejadas entre sí; los tipos de arte más dispares –dos polos: el arte que presenta cosas, y el arte que presenta únicamente símbolos de cosas –dicho de modo más sencillo: las artes visuales y el arte verbal.*<sup>88</sup>

#### 2.4 Diferencias y vínculos entre artes visuales y poesía, convergencias y divergencias entre imágenes y palabras

De acuerdo a Wladislaw Tatarkiewicz entre la poesía y las artes visuales existe realmente una doble diferencia básica: la primera consiste en que las artes visuales presentan cosas, mientras que la poesía presenta símbolos, es decir, una es concreta y gráfica, y la otra es abstracta. Asimismo, ambas representan dos tipos distintos de experiencia estética: una se basa en la percepción y la otra en la imaginación.

<sup>86</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 149

<sup>87</sup> Judiht Harvey, *op.cit.*

<sup>88</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.* p. 150

Las diferencias entre las artes visuales y la poesía de las que habla este autor se basan por completo en la idea de la percepción y en el concepto de la representación mimética, y podemos cuestionar lo dicho por Tatarkiewicz si consideramos que si la pintura al nivel de la percepción es concreta, no todo el contenido de ésta llega a ser concreto o identificable para el perceptor. Cabría preguntarse sobre lo que sucede en el caso de la experiencia estética ante una pintura abstracta o surrealista en la que si bien reconocemos algunas formas, no alcanzamos a comprender el significado de la obra hasta leer el anclaje lingüístico, si es que existe. Es decir, en ocasiones lo aparentemente gráfico o concreto requiere del uso de la imaginación y no sólo de la percepción. Asimismo, ciertos creadores se niegan a titular sus obras porque no les interesa anclarla a un significado unívoco.

El mismo Tatarkiewicz reconoce que al siglo XIX -época en la cual la pintura y la poesía parecían seguir cada una su propio camino-, le siguió una etapa de experimentación e intercambio donde la búsqueda de resultados novedosos y sorprendentes llevó a las artes visuales a acercarse de nueva cuenta al encuentro de la cualidad poética. Y así, la tendencia del arte del siglo XX y principios del XXI se manifiesta en la exploración poética, en el “préstamos interartístico” donde la poesía no sólo es *ut pictura*, sino *ut música* o *ut fotografía*.

Mitchell también está de acuerdo en que desde del final del siglo XVIII la constante ha sido la innovación en las artes lo que nos ha llevado a la colaboración entre signos estéticos que se pensaban divididos, como la poesía y la pintura. Y reconoce que actualmente es tanto el préstamo interartístico, que es difícil ver una línea que los separe.<sup>89</sup>

Estimamos que los debates que se originaron gracias a los aforismos *Poema pictura loquens, pictura poema silens* y el *Ut pictura poësis* influyeron de diversas maneras en el desarrollo discursivo tanto de las artes visuales como de la poesía; asimismo provocaron agudas reflexiones sobre las supuestas similitudes o diferencias entre pintura y poesía en las cuales se remarcaron las propiedades de cada una para representar diversos temas. Si bien en algunas etapas históricas ninguna fue considerada arte, hoy, no discutimos más sobre la cualidad artística de ninguna de ellas. Nos ha quedado claro que ambas lo son y que para lograr esa cualidad todo depende de la creatividad de un autor<sup>90</sup>, o si nos atenemos a la teoría

---

<sup>89</sup> Mitchell, *op. cit.* p. 49

<sup>90</sup> José García Leal, *Filosofía del Arte*, Madrid. Editorial Síntesis. En esta obra, García Leal indica que la definición intencional del arte contempla la parte del creador, su intención, se parte de la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención del autor.

institucional del arte<sup>91</sup>, a un aval institucional. Asimismo, con el paso del tiempo, el debate sobre las afinidades o diferencias entre ambas artes ofreció una veta de análisis basada en la relación entre imagen y palabra, para filósofos, lingüistas y hermeneutas.

Para W. J. T Mitchell, al parecer las palabras y las imágenes parecen estar implicadas en una guerra de signos y cada arte o cada medio reclama para sí ciertas cosas y afirma estar mejor equipado para mediar o caracterizar su propia esencia. De tal manera, podríamos pensar que la poesía es la Némesis de las artes visuales por considerar que la expresión poética en el ámbito verbal trabaja con signos arbitrarios y convencionales, lo cual es muy distinto al trabajo de los supuestos “signos naturales” en la imagen. Parecería que en ciertos periodos históricos la pintura se arrogó a sí misma la capacidad para representar el mundo visible, mientras que la poesía podía representar lo invisible, lo onírico.

Sobre los vínculos estrechos que existen entre imágenes y palabras, Diego Lizarazo destaca que hay una estrecha relación, al menos en cuatro sentidos que destacamos a continuación:

1) Tanto la palabra como la imagen son sistemas semánticos y sistemas simbólicos. A través del lenguaje como de la icónica se “cristalizan y circulan los sentidos simbólicos más acuciantes de la cultura”. 2) Bajo las condiciones adecuadas la imagen tiene valor referencial (destaca el caso de las fotografías de identificación personal) o bien un valor abstracto (esquemas, diagramas) y además, la palabra puede adquirir valor icónico (cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes) –*este concepto de la creación o evocación de imágenes a través de la palabra es trascendental para el carácter poético tanto de la lengua como del arte visual*- o bien un valor plástico (en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes). 3) La palabra sirve de anclaje para la imagen, señalando el sentido a identificar, o bien puede complementar el significado icónico.<sup>92</sup>

En el cuarto y último punto Lizarazo subraya que nuestra cultura construye su sentido al articular tanto al sistema lingüístico como al icónico. Más que excluirlos, los reúne para dar sentido al mensaje. La colaboración entre palabras e imágenes nos permite pasar de la abstracción de los signos arbitrarios que representan las palabras al aparente discurso directo que nos ofrecen las imágenes para otorgar más sentido a los mensajes que elaboramos. Asimismo, afirma que “los textos icónicos narrativos o poéticos,

---

<sup>91</sup> En el libro de García Leal se destaca que en la llamada teoría institucional, que postulara en su momento George Dickie, es precisamente el dictamen de una institución de arte, como lo es un museo, lo que hace que un objeto sea estimado como artístico.

<sup>92</sup> Diego Lizarazo *Íconos, figuraciones y sueños. La hermenéutica de las imágenes* México. Editorial Siglo XXI, 2002, p. 63

textos icónicos constatativos o argumentales implicarán reglas diferenciales de construcción. Un texto icónico poético resalta la textualidad sobre la referencia, incluso ignorando totalmente la referencia. Lo que importa en él es su dimensión plástica: el cromatismo, el trazo, la correlación formal y pigmental antes que cualquier otra cosa... en el caso de la icónica poética encontramos en el intérprete una lectura que busca una experiencia sensible, sensual o estética y una lectura informativa, extractiva o reconstructiva en el caso de la icónica constatativa. Es decir, nuestra relación con las imágenes es múltiple y flexible...”<sup>93</sup>.

De lo expuesto por Diego Lizarazo debemos destacar tanto el *valor plástico* de las imágenes como el *valor icónico* que adquieren las palabras mediante la evocación de las imágenes en la poesía, ello nos da pauta para confirmar las amplias posibilidades que tiene un arte visual como la fotografía al desarrollar un discurso plástico, en el que lo poético sea el propósito fundamental de una búsqueda creativa: *Ut photographia poesis*.

Sobre esta relación estrecha, sobre esta colaboración entre imágenes y palabras, en *Estética Fotográfica* François Soulages indica que sólo dos tipos de obstáculos podrían impedir la creación conjunta entre una imagen visual, como lo es la fotografía, y una imagen verbal o escrita, como la literaria: “el prejuicio según el cual la fotografía no sería más que una técnica realista, y la cuestión del sentido de una foto”.

*A primera vista la literatura y la fotografía parecen no tener relaciones esenciales, tanto en el nivel histórico (la primera existe desde hace tres milenios, la segunda desde hace sólo un siglo y medio), como en el nivel del modo de funcionamiento (la primera trabaja sobre la lengua y el escrito, la segunda sobre la imagen, gracias a una cámara tecnológicamente compleja) o de la recepción cultural (la primera es considerada como un arte noble, hasta el arte por excelencia, la segunda durante mucho tiempo fue y todavía es considerada a veces como un arte intermedio, hasta un técnica para autodidactas en busca de emociones ilusoriamente estéticas.*<sup>94</sup>

La innegable relación entre imagen fotográfica y literatura es estudiada por Soulages a través de las opiniones que distintos artistas y escritores han expresado en distintos momentos históricos sobre la fotografía y las letras, entre los que destacan, por supuesto, Charles Baudelaire y Paul Valéry, pero además revisa la postura de Claude Maillard y Duane Michals, entre otros. Mediante ellas, Soulages va tejiendo un argumento que lo lleva a afirmar que hay una posibilidad de una “estética de la creación conjunta”. De tal modo, expone cómo la imagen fotográfica se ha unido a expresiones como la danza, para

---

<sup>93</sup> Id., *Ética, estética y prosaica*, México. Editorial Siglo XXI, p. 23

<sup>94</sup> François Soulages *Estética de la Fotografía* Buenos Aires, Argentina. Ed. La Marca, pp. 262, 263

crear la *fotocoreografía*, o bien a la literatura, para crear el llamado *fotolenguaje*, que entre sus exponentes destaca a Christian Gattinoni, Denis Roche, Claude Maillard y al mismo Duane Michals.

*El notable trabajo del grupo Fotolenguaje, animado por Christian Gattinoni, también es un buen ejemplo de esta unión de la fotografía y la literatura: depende de una necesidad compleja, porque es a la vez intrafotográfico: con mucha frecuencia las fotos convocan a la escritura, e intraliterario: la escritura solicita a la fotografía...*<sup>95</sup>

Soulages precisa que una creación estética conjunta en donde se observa con claridad la estrecha relación entre fotografía y literatura se observa en el trabajo de la escritora, poeta y fotógrafa francesa Claude Maillard, quien desde el lugar de la literatura interroga a la imagen fotográfica creando dos tipos de textos, o bien autónomos que existen por sí mismos, o textos que se articulan con las fotos, de tal manera nos acercamos a lo que Gattinoni llama fotolenguaje; “mezcla y entrelazamiento de fotografía y escritura, híbrido, singulares esponsales de la imagen y la palabra. Nunca se fotografía otra cosa que palabras, nunca se escribe otra cosa que imágenes. Es así que con el trabajo de esta artista, las relaciones entre “la fotografía y el lenguaje son interrogadas estéticamente en los más profundo de sí mismas”. “Así la fotografía, con otro arte, puede crear una obra que entonces depende no ya exclusivamente de la fotografía, sino también del otro arte”, en el caso de este trabajo, hablamos del arte poético, de la poesía. Podemos profundizar más sobre esa relación entre imagen y arte poético, en la obra *Cuando las imágenes toman posición*, de Georges Didi-Huberman, donde se destaca el trabajo del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, quien en la *Kriegsfibel* reunió obras fotográficas con obras poéticas a las que intitulaba como *Foto-epigramas*.<sup>96</sup>

*Sólo con abrir la Kriegsfibel, ojear sus placas negras agujeradas con terribles imágenes, de repente uno se queda estupefacto de que cada realidad documentada, en su misma crueldad y a menudo en su frialdad, esté acompañada de un pequeño poema lírico, cuatro versos, cada vez venidos como de otro mundo u otro tiempo.*<sup>97</sup>

En el texto mencionado, Didi-Huberman muestra su asombro ante ese trabajo de Brecht, donde el poeta alemán logró unificar en un mismo espacio, y de manera poética, una imagen fotográfica, trágica o distante, resultante del conflicto bélico de la II Guerra Mundial, con imágenes poéticas que dotaban a la

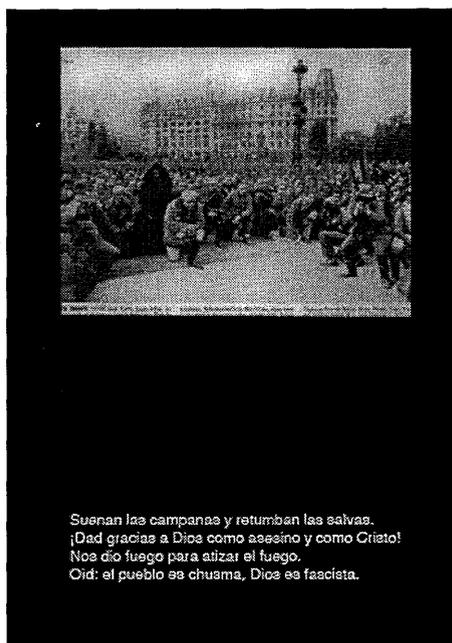
---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 270

<sup>96</sup> Georges Didi-Huberman *Cuando las imágenes toman posición* Ed. Antonio Machado Libros. España, 2008

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 47

obra *foto-epigráfica* de un sentido irónico y en ocasiones sarcástico. Las imágenes del poema elaborado por Brecht, otorgaban un nuevo sentido a la imagen visual emanada de la fotografía. Así, en la obra se gestaba un juego dialéctico en la cual, la semántica del signo icónico era transformada por el lenguaje de la poesía. “La mayor extrañeza –y la potencia- de su ABC de la Guerra, consiste en trazar un guión, rápido como el rayo, entre imágenes del crimen y textos de poesía, con esa forma que tienen las cosas visibles en la fotografía de ‘tomar la palabra’ de repente en los epigramas”.<sup>98</sup>



Fotopigrama publicado en el libro *ABC de la guerra*, de Bertolt Brecht. Cita  
[[http://www.edicionesdelcaracol.com/catalogo/libro.php?id=r&session\\_id\\_libro=r&cantidad=1](http://www.edicionesdelcaracol.com/catalogo/libro.php?id=r&session_id_libro=r&cantidad=1)]

Vistos los ejemplos anteriores, la relación entre la imagen fotográfica y la imagen poética es factible. Además, la búsqueda de una cualidad poética no disminuye, ni subvierte el poder de la imagen fotográfica. Por el contrario, la cualidad poética le permite a la fotografía ser estimada como un arte liberal que emprende una búsqueda de lo espiritual y la belleza a través de un proceso creativo, que si bien en parte depende de un artefacto, ello no significa que durante la creación y posterior edición de la imagen, no intervengan las decisiones de un autor.

Cuando una imagen fotográfica es valorada por sus cualidades poéticas, ya sean “naturales” o “añadidas” se está reconociendo no sólo el proceso de trabajo (*poiesis*), sino el modo de visualizar mediante la imaginación o la fantasía, empleadas por el creador. Para Aristóteles, la imaginación es un proceso

---

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 51

voluntario, “es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen – exclusión hecha de todo uso metafórico de la palabra –ha de ser una de aquellas potencias o disposiciones, por medio de las cuales discernimos y nos situamos, ya en la verdad, ya en el error”.<sup>99</sup>

Reconocemos que los aforismos *Poema pictura loquens, pictura poema silens* y *Ut Pictura Poesis*, expresados por el filósofo griego Simonides de Keos y el latino, Quintus Horatius Flaccus, y retomados más tarde por pintores o poetas como Charles Alphonse du Fresnoy, son el punto de partida de muchas reflexiones, debates y polémicas en torno a las afinidades entre las artes visuales y la poesía. Si lo que se busca es destacar seriamente los vínculos entre ambas formas de expresión artística, no existe manera de eludir esas citas clásicas, o bien, escudriñar, si se desea, en la misma etimología de la palabra *poiesis*, y utilizar la acepción más amplia que alude a la creación o al acto creativo, sin importar, si esa forma artística es o era considerada como un arte manual o u oficio mecánico, como es el caso de la fotografía.

En esta tesis se defenderá la idea de que el fotomontaje representó una de las primeras manifestaciones poéticas al fragmentar el lenguaje fotográfico. Didi-Huberman afirma que “como la poesía –como poesía– el montaje nos muestra que ‘las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera’, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la imagen crítica obtenida en ese montaje”.

100

Las expresiones plásticas de dadaístas y surrealistas le otorgaron a la imagen fotográfica un carácter poético mediante el fotomontaje y el fotocollage. Tras esos experimentos, la fotografía demostró que de ninguna manera estaba reñida con lo estético, ni con lo literario. Los fotógrafos surrealistas fueron los primeros en reconocer que muchas de sus creaciones se basaban no en la mimesis, ni en el referente, sino en lo onírico, en lo poético. El fotomontaje y el fotocollage constituyeron la propuesta visual de dadaístas y surrealistas, y gracias a ellos lograron evidenciar la relación entre palabra e imagen, subvirtieron la realidad (la mimesis a la que se condenó a la fotografía), y propusieron un nuevo lenguaje en el campo fotográfico, basado en la doble exposición, en los juegos de solarización o el armado de una imagen mediante diversas técnicas.

---

<sup>99</sup> Jonathan Barnes *The complete Works of Aristotle*. The revised Oxford translation. Volume One. Sixth Printing with corrections, 1995

<sup>100</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 87

Indudablemente, los antecedentes de la búsqueda poética en la imagen fotográfica se encuentran en muchos de esos trabajos, y en muchas ocasiones, y tal vez de manera inconsciente, esto constituye la principal búsqueda de los fotógrafos contemporáneos que, con base en las tecnologías digitales, trabajan propuestas visuales para intentar un acercamiento entre la palabra y la imagen, entre lo llano y lo poético, sin embargo, no toda la imagen fotográfica de cualidades poéticas basa su discurso en la deconstrucción del fotomontaje. Y habría que reconocer que algunas propuestas fotográficas surrealistas se basaban en tomas directas o creadas donde la fragmentación o la ruptura que caracterizan al discurso del fotomontaje están ausentes.

Si hoy en día las nuevas tecnologías nos permiten desarrollar con más facilidad los intercambios artísticos, y gracias a ello podemos hablar de nuevas formas de expresión, ello no significa que este tipo de manifestaciones plásticas donde se intenta explorar o destacar una cualidad poética, sean producto exclusivo de esta etapa posmoderna. Ya en el pasado se presentaron fusiones entre campos artísticos que en su momento se antojaban impensables o improcedentes. Hoy, difícilmente encontramos un arte puro, con fronteras bien definidas o límites claramente establecidos. Tal es el caso de la llamada *fotopoesía*, expresión visual donde se intenta fundir la sensibilidad de la palabra escrita con el poder del discurso visual de la imagen fotográfica. Sin embargo, no es esta la primera vez que se habla del carácter poético de la fotografía.

Es decir, la poética fotográfica no consiste sólo en la aplicación de estas nuevas técnicas o en un discurso fragmentado y reconstruido, sino que en ella prima la imaginación o la fantasía por sobre el referente y la mimesis. Sobre esta reflexión versará nuestro siguiente capítulo.

## Capítulo III

### Photographia similesque poesis: la búsqueda de la poiesis en la imagen fotográfica

---

Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré que entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos... Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe.

Vicente Huidobro

Tal vez la mayor belleza de una foto esté en lo que se niega a decir. Por empezar, la foto omite la presencia del fotógrafo, que se sitúa siempre, o casi siempre, fuera del cuadro, como un cazador a la espera de su presa. El objeto de la caza no son las figuras incluidas en la foto ni tampoco lo que hay más allá de ellas, sino nosotros, ahora. El objeto de la caza somos las personas que miramos, sin saber desde qué lugar de la realidad el fotógrafo está apuntándonos, desde qué punto exacto del pasado. La foto ha suspendido el tiempo. Pero nosotros somos el tiempo. Ha creado una historia, pero nosotros somos, de algún modo, esa historia. Al apretar el obturador, el fotógrafo cree haber visto algo que merece ser inmortalizado en un pequeño fragmento de eternidad. Lo que él ve, sin embargo, no es siempre lo que se ve. Entre el movimiento de su índice y el pestañeo del diafragma se oye, durante una fracción de segundo, la respiración del azar. Sin el azar, la foto no sería lo que es. Los mejores fotógrafos son los que aprenden a domesticar ese azar, adivinando lo que va a suceder dentro del cuadro en el relámpago, que media entre la presión de su dedo y el ojo de la cámara que se abre.

Tomás Eloy Martínez

#### 3.1 En búsqueda de la poética fotográfica

La búsqueda de una impronta poética en la imagen fotográfica ha sido una constante. Mediante la aplicación de distintas técnicas, procesos de revelado e impresión, así como la recreación de alegorías sobre diversos temas, los fotógrafos han intentado durante mucho tiempo que la imagen fotográfica no fuera estimada solamente como un oficio manual. Los juicios en contra de una *poiesis* en la fotografía se basan comúnmente en afirmar que ésta es resultado de un artefacto singular capaz de registrar con gran fidelidad los referentes de la realidad; de tal modo a la imagen fotográfica se le ha negado una cualidad artística, y por lo tanto se asume que está imposibilitada de abordar la esfera de lo onírico, de lo no visible, de lo poético.

Sobre lo anterior, cabe señalar la muy conocida y citada postura del poeta francés Charles Baudelaire, quien condenaba a la fotografía a ser la más humilde de las siervas de las artes. El célebre poeta le asignó a la imagen producto del artefacto fotográfico, la función de documentar, de adornar y aportar información, y alertaba sobre una posible corrupción si se le permitía a esa intrusa reemplazar al arte en

cualquiera de sus funciones. En ese famoso discurso del salón de 1859, Baudelaire recurrió al concepto de *imaginación* para denostar la imagen producto de la fotografía.

...Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros.<sup>101</sup>

El desaire de Charles Baudelaire hacia la fotografía no tuvo gran efecto entre aquellos que buscaban dotar al invento de Louis-Jacques Mandé Daguerre de un aura artística. Precisamente, los fotógrafos recurrieron a la imaginación y a la fantasía para otorgarle a sus obras esa *poiesis* que otros le negaban. Los primeros trabajos de Hippolyte Bayard (*Bodegón*, de 1839, y *Autorretrato como de un hombre ahogado*, del 1840) son una muestra muy temprana de las potencialidades del nuevo dispositivo. Bayard no se conformó con registrar la realidad, la construyó mediante un proceso de *poiesis*.

Sobre la crítica de Charles Baudelaire hacia la fotografía, en el prólogo de *Instante y Revelación*<sup>102</sup>, Octavio Paz, indica que el escritor francés olvidaba que detrás de la cámara se podía encontrar a un hombre con sensibilidad y fantasía. En el texto mencionado, Paz agrega que la postura de Baudelaire era resultado de la confusión, la sorpresa y la irritación ante el nuevo instrumento, sobre todo cuando éste expresó su temor de que la fotografía comenzara a ocupar “territorios de la realidad visible que hasta entonces habían sido exclusivos de la pintura”. Para Octavio Paz “es imposible comprender la historia de la pintura europea, desde el Renacimiento hasta el impresionismo, como un proceso aparte y separado de la evolución de la perspectiva. Al inventar la fotografía, la óptica completó y perfeccionó un procedimiento iniciado por los pintores renacentistas”. Sin embargo, Paz advierte que la imagen fotográfica no tardó en separarse del arte de la pintura para crear un reino distinto. “La cámara es todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone. Imaginar, componer y crear son verbos colindantes. Por la composición, la fotografía es un arte”.<sup>103</sup>

Imaginación, sensibilidad, fantasía, composición, creación son todas estas palabras que utiliza Paz para afirmar de manera tajante que para él, la fotografía es arte. Y esto nos permite subrayar que, como casi toda expresión artística, la imagen fotográfica es resultado no sólo de la habilidad para utilizar un artefacto, sino de la aplicación de una *poiesis* (ποίησις) generada por el autor, el hombre detrás de la

<sup>101</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 83.

<sup>102</sup> Manuel Álvarez Bravo, Octavio Paz, *Instante y Revelación*, México, 1986, p. II

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. III-VI

cámara. De tal modo, la imaginación (φαντασίον) deviene un concepto fundamental para el proceso poético. En el primer tomo de su *Estética*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel destaca que la imaginación es creadora y no debemos confundirla con la capacidad puramente pasiva de percibir y recordar.

*Este poder de crear supone, primero, un don natural, un sentido particular para percibir la realidad y sus formas diversas, una atención que sin cesar despierta a todo lo que puede impresionar la vista y el oído, graba en el espíritu imágenes varias de las cosas y al mismo tiempo la memoria, que conserva todo ese mundo de representaciones sensibles...La imaginación no se limita a recoger las imágenes de la naturaleza física y del mundo interior de la conciencia; para que una obra de arte sea verdaderamente ideal, no basta que el espíritu, tal como lo aprehendemos inmediatamente en nosotros, se revele en una realidad visible...porque el papel de la imaginación se limita a revelar a nuestro espíritu la razón y la esencia de las cosas, no en un principio o en una concepción general, sino en una forma concreta y en una realidad individual.<sup>104</sup>*

Al relacionar las reflexiones de Hegel y de Octavio Paz sobre la imaginación y lo que ésta implica, resulta difícil suscribir la postura radical de Charles Baudelaire, cuyo discurso —en el que denostaba la *poiesis* que podría aplicarse a la imagen fotográfica— debe comprenderse de manera estricta en el contexto histórico en el que fue emitido<sup>105</sup>. En ese entonces, en el campo de la fotografía aún se estaba experimentando en la búsqueda de un discurso propio que le permitiera independizarse de las propuestas estéticas de la pintura.

Debemos recordar que 20 años antes del mencionado texto del autor de *Las flores del mal*, el invento de Louis Jacques Mandé Daguerre apenas había sido patentado por el gobierno francés, por lo que aún los fotógrafos lidiaban con equipos pesados, ópticas defectuosas y procesos complicados para sensibilizar materiales que les permitieran obtener la deseada imagen fija. Asimismo, en ese instante, la posibilidad de conseguir una reproducción analógica de la realidad en una imagen, era lo más valorado, por lo que muchos fotógrafos seguían experimentando con distintos materiales que les permitieran no sólo conseguir una imagen más nítida, sino que ésta fuera reproducible.

---

<sup>104</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética I*, Buenos Aires. Editorial Losada. Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento. 1ª. Edición, octubre de 2008., pp. 169-171

<sup>105</sup> Susan Blood, *Baudelaire Against Photography An allegory of Old Age*. Cita: [<http://www.jstor.org/stable/2905650>] 25 de noviembre de 2010. En este texto se pueden hallar referencias que nos permiten comprender la postura del escritor francés respecto a la fotografía.

### 3.2 El pictorialismo como primer propuesta poética en la imagen fotográfica

Sin discurso propio, y fascinados con la gran capacidad mimética del artefacto, se comprende que para imponer una impronta poética, algunos fotógrafos retomaran el discurso de otras artes, como la pintura; de tal modo, no fue difícil que durante las primeras décadas del siglo XIX, se impusiera la estética del llamado pictorialismo. Sin embargo, otros fotógrafos intentaron un acercamiento al mundo del arte mediante la expresividad de sus imágenes que conseguían gracias a la elaboración de alegorías literarias, recreaciones teatrales e imágenes con desenfoques suaves.<sup>106</sup>

*Más allá de una búsqueda formal, el pictorialismo intentó abrir un espacio para la Fotografía en los lugares de gestión y difusión del arte. En ese sentido deben destacarse la labor de los diferentes grupos pictorialistas, entre los cuales podemos citar el inglés The Linked Ring, que surge de la Royal Photographic Society y que tiene como principal abanderado a Robinson, y el estadounidense The Photo-Secession, dirigido por Stieglitz... El pictorialismo buscó disociar al medio de la mecanicidad para restarurar la fe en la dimensión intuitiva, humana y subjetiva que podía tener la Fotografía.*<sup>107</sup>

La imagen fotográfica prosiguió su búsqueda poética en los años posteriores al auge del pictorialismo. Distintas propuestas como las de Peter Henri Emerson convulsionaron las estéticas románticas que le antecedieron, rehuyeron la artificialidad de las imágenes de Rejlander y Robinson, y se concentraron en la reproducción de la perspectiva y en la relación de los tonos. Henry Emerson protestó en contra de los paisajes bucólicos y los retratos de estudio con poses rígidas. En 1886, presentó ante el público inglés una teoría del arte basada en principios científicos y argumentaba que la tarea del artista era “la imitación de los efectos de la naturaleza”. De acuerdo a Beaumont Newhall, las imágenes de Emerson estaban libres del sentimentalismo y el artificio de sus predecesores.<sup>108</sup>

Pese a que en 1891 Henry Emerson anunció públicamente su renuncia a la búsqueda de una cualidad artística para la imagen fotográfica, otras personas continuaron con esa labor, lo que permitió que varios salones de arte y clubes fotográficos comenzaran a exponer con regularidad las propuestas estéticas de los amantes de la imagen fotográfica. De tal manera se organizaron exposiciones de carácter internacional, lo que influyó enormemente en la aceptación pública de la fotografía como un objeto de cualidades artísticas.

<sup>106</sup> Entre los fotógrafos que utilizaron las alegorías literarias y las recreaciones teatrales para otorgar un carácter artístico a sus imágenes destaca el caso de Oscar Gustave Rejlander y Henri Peach Robinson. Algunas de sus imágenes pueden consultarse en el libro de Beaumont Newhall, previamente citado.

<sup>107</sup> Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 182.

<sup>108</sup> Beaumont New Hall, *op. cit.* p. 141

Tanto en Alemania como en Inglaterra y en París, los Salones de Arte ofrecieron al público cada vez más fotografías de carácter “artístico”, lo que permitió que esta imagen fuera aceptada en el ámbito del Arte. Cabe destacar que en muchos de esos salones participó el fundador de la *Photo- Secession* (1902), Alfred Stieglitz, quien proclamaba la supremacía de la fotografía directa debido a su espontaneidad. Stieglitz, fotógrafo estadounidense, tenía la pretensión de modernizar la fotografía norteamericana y de que ésta fuera considerada artística. Al lado de Edward Steichen, Stieglitz logró modernizar a la fotografía norteamericana e impulsó el pictorialismo como la cualidad poética de la fotografía en los Estados Unidos. El movimiento de los fotógrafos pictorialistas se dividió entre aquellos que gustaban de las imágenes cercanas a la estética de la pintura impresionista, y aquellos que buscaban un discurso más auténtico, más propio. Así finalizó el siglo XIX para la fotografía.<sup>109</sup>

*A principios del siglo XX, los artistas progresistas estaban procurando una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión. <<La forma sigue a la función>> se convirtió en su lema... Los críticos comenzaron a elogiar <<fotografías que parecían fotografías>> carentes de la manipulación que tanto dominó la obra de los pictorialistas, empeñados en forzar la fotografía para que emulara las texturas de superficie obtenidas en las imágenes realizadas por los otros medios. Aparecieron artículos en la prensa especializada en elogio de la <<fotografía pura>>.*<sup>110</sup>

### 3.3 La fotografía directa, el collage dadaísta y el surrealismo como vanguardias poéticas del siglo XX

Alfred Stieglitz se convirtió en uno de los más fervorosos impulsores de la nueva poética fotográfica basada en la creatividad del fotógrafo y en las propiedades básicas del artefacto. Las fotografías del fundador de la mítica revista *Camera Work* se concentraron en el retrato directo y en la toma de la arquitectura de las modernas ciudades norteamericanas. En sus últimos números, (1916-1917) *Camera Work* publicó una serie de imágenes abstractas de Paul Strand, donde se subrayaban la forma y el diseño. La fotografía descubrió la belleza de las máquinas, de la arquitectura, de las formas del diseño. Esta “nueva fotografía” tuvo grandes exponentes en Norteamérica, y Edward Weston fue de los más destacados.

Es decir, la *pioesis* fotográfica se concentró en la búsqueda de la abstracción a través de la forma y se dejaron a un lado los referentes pictorialistas y miméticos. Al tiempo que la nueva fotografía propugnada por Stieglitz entraba en una etapa de declive en el gusto del público, en Europa, mediante las propuestas

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 167

de Dadaístas y Surrealistas, la fotografía se acercaba al ámbito de la imaginación, de lo impalpable, de lo no visible. A través del collage, del fotomontaje y otras técnicas de cuarto oscuro, donde las protestas sociales o la expresión de los sueños se hicieron visibles, la fotografía se deconstruyó para reconstruirse, sufrió una metamorfosis que la condujo a una nueva poética. De acuerdo a Michel Frizot, la fotografía experimentó rupturas en su discurso visual en las primeras décadas del siglo XX.

*In about 1918, with the emergence of Dada, the destructured image became a visual language of protest, a reaction against the art of the Salons. Photomontage and photograms, first developed in Dada and Constructivist circles, led to an entirely new use of photography in the illustrated press, propaganda and posters. At the same time photography was being forced to acquire a greater flexibility in its relationship with reality. Surrealism in the 1920's and 1930's was able to extend its forays into the World of the imagination by using photographic procedures that could invent fantastic figures or give strange meanings to images of familiar objects. The repercussions of these developments were to have profound effect on photography in the media and on photography as a source of information and a means of communicating ideas.*<sup>111</sup>

Frizot argumenta que en las primeras décadas del siglo XX, la fotografía experimentó un periodo de agitación debido en parte a la primera guerra mundial y a las vanguardias artísticas de ese tiempo; aunado ello a los avances tecnológicos y los cambios que se presentaron en el campo del arte y la literatura, el fotomontaje comenzó a ser practicado de manera más usual, y dentro de esta nueva expresión gráfica se combinaron técnicas del collage donde la imagen fotográfica se yuxtaponía con ornamentos tales como recortes de periódicos, paquetes de cigarrillos, etcétera.

Dietmar Elger afirma que el Dadá no era un movimiento exclusivamente artístico sino literario, musical y filosófico. “Era todo eso y al mismo tiempo todo lo contrario... A grandes rasgos, el período de actividad del movimiento dadaísta puede establecerse entre 1916 (año en que se funda en Zurich el cabaret Voltaire) y comienzos de los años veinte, época en la que en París se da por finiquitado el dadaísmo...”<sup>112</sup>

De acuerdo con Patrick Waldberg, como movimiento poético, el Dadá contenía “ironía, simulación, sarcasmo, doble sentido y todas las formas de provocación intelectual” que se revelaban al igual que los sueños. Dadá arremetió “contra los fundamentos mismos del pensamiento”, contra la coherencia, la identidad, contra los soportes y canales del arte, y algo muy importante, contra el lenguaje.

---

<sup>111</sup> Michel Frizot, *A new History of Photography*, Printed in Italy. Ed. Köneman, 1998, p. 431

<sup>112</sup> Dietmar Elger, *Dadaísmo* Ed. Taschen, p. 6

*La dislocación de la sintaxis, la sustitución de las palabras por gritos, sonidos, exclamaciones y borborigmos; la preferencia que se da en el arte a los objetos encontrados, a los restos, a los desechos, con el fin de reemplazar los materiales nobles; el insulto permanente al talento, al genio con la secreta intención niveladora de una extinción de las jerarquías y la idiotización elevada a la categoría de dogma, tales fueron los instrumentos de este furor negador que, llevado por su propio impulso, no debía tardar en negarse a sí mismo.*<sup>113</sup>

En *Rastros de Carmín, una historia secreta del siglo XX*, Greil Marcus sostiene que el ‘Dadá’, complejo movimiento internacional, fue esencialmente un ataque a las tradiciones tanto artísticas como políticas. Sus primeras actuaciones públicas fueron pensadas para ultrajar lo convencional, pero todas las manifestaciones tenían en común un comportamiento antisocial, el nihilismo y un deseo de provocar una gran conmoción...’.

*El dadá fue una leyenda de libertad sólo después del hecho; en el momento en que ocurrió era un mito gnóstico del siglo XX. Era una historia secreta no sólo de la Gran Guerra sino de toda la poesía de tengo-una-cita-con-la-muerte escrita para extraer un significado de la guerra, o en términos dadá, para justificarla.*<sup>114</sup>

El clima político que se vivía en Europa a principios del siglo XX fue propicio para la expansión del fotomontaje dadaísta, que se desarrolló en Berlín, París y Moscú, donde adquirió distintos nombres; por ejemplo, el renombrado fotógrafo John Heartfield nombraba a sus imágenes como *Foto-Graphik*, *Foto-Plakat* o *Foto-Einbäde*.<sup>115</sup> En la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el fotomontaje fue nombrado como *constructivismo* y se puso al servicio ideológico del partido comunista.

*It was to be within these Dadaist circles that this technique of manipulating the photographic image was born. Randomly selected photographic fragments taken from the artist's personal photographs, from newspaper or from reproduction in magazines –were cut out and reassembled following a new logic that ignored the usual unities of space, texture, style or origin.*<sup>116</sup>

El *fotocollage* dadaísta, como medio para la expresión de índole sociopolítica, y también como nicho para la expresión poética –al estilo de Moholy Nagy-, pervivió durante las primeras décadas del siglo XX, y poco a poco fue cediendo terreno a las expresiones gráficas que resultaban de la aplicación de nuevas técnicas, que derivaron en la llamada *New Photography*, y en los experimentos surrealistas de Man Ray.

---

<sup>113</sup> Patrick Waldberg, *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, México. Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 16, 17

<sup>114</sup> Greil Marcus, *Rastros de Carmín, una historia secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama, 2005, p. 208

<sup>115</sup> Michell Frizot, *op. cit.* p. 431

<sup>116</sup> *Ibid.*

De tal forma, el fotomontaje de protesta fue dando paso al fotomontaje de índole poética donde lo onírico, lo sensorial y lo inconsciente, de acuerdo al manifiesto estético de André Bretón, tenían prioridad absoluta gracias al automatismo.

La poética del collage dadaísta radicaba en la *poiesis* que el autor aplicaba durante la fabricación de la imagen. El recorte y pegote de distintas imágenes, y además de recursos tipográficos obtenidos en diarios y revistas de la época, con el propósito de crear una nueva realidad, fue fundamental para romper la estructura rígida y “lógica” del discurso fotográfico anclado en lo referencial, y lo acercó a las regiones de lo expresivo. Para Rosalind Krauss, en un intento por infiltrar la realidad con la interpretación, con un nuevo significado, el *fotocollage* dadaísta interrumpió la declaración de semejanza de la imagen fotográfica con la realidad misma, y además acercó a la imagen fotográfica con el signo lingüístico. Es decir, los dadaístas lograron un efecto lingüístico al romper la declaración de semejanza con la realidad, al interrumpir esa especie de escritura lineal y lógica, por medio de la interpretación cercana a la llamada escritura automática. “Si el fotocollage nos demuestra una relación entre fotografía y lenguaje lo hace al sacrificar el privilegio fotográfico de su conexión con el mundo”.<sup>117</sup>

Posteriormente, en la tercera década del siglo XX, la fotografía surrealista convulsionó aún más el referente mimético al acercarse a las regiones de lo onírico, de lo sensorial, de lo poético. En este sentido, se concluye que las restricciones que le impedían a la imagen fotográfica acercarse a los terrenos de la imaginación, de las emociones y de los sueños fueron hechas a un lado. Asimismo, fue durante el movimiento surrealista que la fotografía comenzó a tejer nexos más estrechos con otros ámbitos del arte, como la literatura, la pintura y la poesía. Para Patrick Waldberg, de ese movimiento devastador y prolífico que fue el dadá, el surrealismo conservó “la violencia, la espontaneidad y el buen humor”.

Michel Frizot afirma que durante la década de los veinte y los treinta, los fotógrafos experimentaron de diversas maneras lo que les permitió dibujar una distancia entre la imagen y su inevitable referente. El enlace con lo real se había vuelto más elástico y con ello se incrementaron las posibilidades discursivas, y fue el surrealismo quien tomó ventaja de ello. De acuerdo a la investigadora norteamericana Rosalind Krauss, los fotógrafos surrealistas practicaron distintas maneras de subvertir el lenguaje lógico de la imagen, ya fuera mediante técnicas de cuarto oscuro como la solarización, la múltiple exposición, la combinación de negativos, el fotomontaje, el foto collage y la fotografía directa (creada o representada).

---

<sup>117</sup> Rosalind Krauss *L'Amour fou. Photography and surrealism* Cross River Press, Ltd. Printed and bound in China, 2005, p. 28

“Para convulsionar la realidad de sí misma, para mostrarla fracturada por el espacio, fue necesario el esfuerzo colectivo de un vasto rango de técnicas”.<sup>118</sup>

*La misma diversidad de la producción surrealista implica un gran problema para el historiador del arte y para el crítico que intentan pensar coherentemente dentro de la contradictoria condición de la imagen surrealista. El rango de las opciones estilísticas trabajado por los fotógrafos es enorme. Hay imágenes directas, nítidas y con tomas de close up que difieren de la producción contemporánea de la Neue Sachlichkeit, de la producción fotográfica de la Bauhaus en la peculiaridad de sus sujetos –como los de Boiffard, lo de Dora Maar Ubu, las manos de Man Ray o las imágenes de Brassai hechas para L'Amour Fou.*

*Hay imágenes que no son directas pero son el resultado de una combinación de impresión, una maniobra de cuarto oscuro que produce un espacio irracional de lo que puede ser tomado como imagen del sueño.*<sup>119</sup>

A través del llamado *automatismo*, los fotógrafos surrealistas buscaban que la *belleza convulsiva* surgiera a través del inconsciente. De tal modo, Frizot destaca que para los surrealistas la fotografía era un objeto maleable, que podía ser construido o reorientado. Las asociaciones extrañas podían elevarse de manera natural. Asimismo, Rosalind Krauss afirma que los fotógrafos surrealistas buscaban liberar a la imagen fotográfica de la “arrogancia racionalista”, y buscaban la identificación de ésta con los movimientos poéticos de liberación a través del llamado automatismo.

En *La fotografía, como pura creación del espíritu*<sup>120</sup>, Salvador Dalí expresó de manera un tanto cuanto contradictoria e irónica, la poiesis que surge a partir de la cámara fotográfica. Para él, la fotografía surrealista era poética por su “vidrio de auténtica poesía”, por sus “sutiles armonías físico-químicas”.

*La nueva manera de creación espiritual que es la fotografía pone todas las fases de la producción del hecho poético en su justo plano. Confiemos en las nuevas formas de fantasía, nacidas de las sencillas transposiciones objetivas. Solo aquello que somos capaces de soñar está falto de originalidad... El cristal fotográfico puede acariciar las frías morbideces de los blancos lavabos; seguir las lentitudes soñolientas de los acuarios, analizar las más sutiles articulaciones de los aparatos eléctricos con toda la irreal exactitud de su magia... ¡Fotografía, que capta la poesía más sutil e incontrolable!.. Todos los aparatos, recientemente*

---

<sup>118</sup> En *L'Amour Fou. Photography and surrealism*, la investigadora norteamericana Rosalind Krauss expone todas las técnicas experimentales de cuarto oscuro que fueron utilizadas por los fotógrafos surrealistas.

<sup>119</sup> Rosalind Krauss, *Ibid*, p. 25

<sup>120</sup> Salvador Dalí en, *Fotografía, pura creación del espíritu*, en Joan Fontcuberta, *Estética Fotográfica*, Barcelona. Editorial. Gustavo Gili, 2004, p. 129-131

*fabricados, frescos como una rosa, ofrecen sus inéditas temperaturas metálicas al aire etéreo y primaveral de la fotografía. ¡Fotografía, pura creación del espíritu.*<sup>121</sup>

Mediante la aplicación de diversas técnicas, las imágenes surrealistas representaron no sólo una nueva búsqueda en la fractura del referente sino que además se constituyeron como nuevas formas de expresión que acercaron el discurso fotográfico a las expresiones sensibles de la poesía. Para los surrealistas, la poesía no sólo es una “sucesión de imágenes y de sonidos, sino *una manera de vivir*”. Es decir, la imagen surrealista se constituyó como una novedosa expresión de carácter poético. Sin embargo, ese carácter poético no sólo se expresó por medio del fotomontaje, sino que muchas fotografías directas de carácter onírico formaron parte de la poética surrealista, tal es el caso de ciertas obras de algunos de los fotógrafos más reconocidos de este movimiento estético, como Brassai, Man Ray, André Boiffard, Dora Maar, Raoul Ubac o Manuel Álvarez Bravo. Algunas de las imágenes de estos fotógrafos, que comenzaron a proponer un nuevo discurso mediante la creación de atmósferas inspiradas en la literatura, la religión, la psicología y la filosofía, están impregnadas de una atmósfera sutil que en muchas ocasiones no precisó de juegos de cuarto oscuro; es decir, la imaginación y la sensibilidad del autor lograron imprimir esa impronta poética.

#### 3.4 La poética fotográfica de Manuel Álvarez Bravo

Por la sensibilidad e imaginación desplegadas en su obra, a Manuel Álvarez Bravo se le llamó surrealista, de hecho algunos investigadores de la imagen fotográfica como Laura González Flores, ubican la obra de Álvarez Bravo en el periodo moderno de la fotografía mexicana, etapa inaugurada por Edward Weston y Tina Modotti.<sup>122</sup> Además, Álvarez Bravo también fue conocido como *fotopoeta*. En un artículo recobrado para la edición especial sobre este reconocido fotógrafo, que la Revista *Alquimia* publicó como homenaje a este maestro de la lente, se puede encontrar un artículo firmado por Antonio Rodríguez, quien nombra a Álvarez Bravo como el maestro de la *fotopoesía*.

*Efectivamente, en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo existen todos los factores que se conyugan en una obra para darle calidad artística: poesía –esto ante todo- belleza, sugerencia, equilibrio, armonía, perfección técnica, pensamiento, espíritu....*<sup>123</sup>

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 129-131

<sup>122</sup> Laura González Flores *Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México*, Territorios de diálogo, México, España y Argentina, MUNAL, 2004, p. 23

<sup>123</sup> Antonio Rodríguez *El maestro de la fotopoesía* en *Alquimia*, revista cuatrimestral del Sistema Nacional de Fototecas. sep-dic 2003, año 7, número 19

En dicho texto, Rodríguez indica que para él, es indudable que la fotografía otorgue la ilusión de ser tan sólo una copia mecánica que reproduce objetos de la realidad, y que la mayor parte de las imágenes que conocemos no hacen más que reproducir esos referentes. Rodríguez cita a las fotografías de carácter documental, científico, las fotografías de amateurs, “a quienes sólo les interesa el souvenir”, como aquellas que distan mucho de ser arte. Sin embargo, al calificar el trabajo de Álvarez Bravo no duda en subrayar que ese artefacto mecánico que es la cámara, en manos de ciertos hombres deja de ser tan sólo un instrumento de un ojo pasivo para convertirse en un aparato “creador de una nueva realidad”, y para ello se necesita poseer sensibilidad artística, cultura estética y el “más completo dominio de la técnica”. Para Rodríguez, Manuel Álvarez Bravo poseía todo lo anterior.

*Una poesía que es el fruto de su sensibilidad, que sólo no ve quien no quiere o no puede ver; una cultura estética formada a lo largo de muchas lecturas y un dominio de la técnica que es el resultado de muchos años de investigaciones, de estudios y de aportaciones individuales de indudable importancia...Podría aún hablarse de los innumerables otros aspectos que abundan en la obra de Álvarez Bravo. Basémonos con decir, en tono de conclusión, que nos parece enteramente justa esa frase que sacamos de un hermosísimo y bien razonado estudio de Xavier Villaurrutia, sobre la obra de Manuel... Es uno de los grandes poetas contemporáneos de México.*<sup>124</sup>

La obra gráfica de Álvarez Bravo contiene *imaginación y fantasía*, esos aspectos que le otorgan a un fotografía ese carácter poético que fue reconocido por sus contemporáneos, como Diego Rivera, Frida Kahlo, Edward Weston, Tina Modotti, André Breton y Gabriel Figueroa, entre otros. En el primer capítulo de este trabajo indicamos que de acuerdo a Aristóteles, la imaginación es una facultad o disposición relacionada con las imágenes, y que la imaginación tiene lugar cuando no se está frente a la visión actual, puede ser falsa.

El carácter poético de las imágenes de Álvarez Bravo no fue bien valorado por algunos artistas comprometidos con las causas políticas y sociales del México posrevolucionario, como es el caso del gran pintor y muralista David Alfaro Siqueiros, quien no dudó en descalificar el trabajo de Álvarez Bravo acusándolo de “sumarse al ‘esteticismo’ de los asociales, de los pseudoapolíticos, de los partidarios del arte-placer íntimo... a los partidarios técnicos del llamado ‘factor poético’, del ‘subconsciente’, de lo fantasmal... que conformaron la doctrina ramplona del surrealismo ‘rotondiano’ generado por el París de la preguerra”.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> El texto escrito por Antonio Rodríguez en *Alquimia* se escribió para la revista *Así*, el 28 de junio de 1945, pp. 46-48

<sup>125</sup> Siqueiros citado por Laura González Flores en *Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México*, p. 27

No obstante las críticas de algunos artistas comprometidos con las causas revolucionarias, Don Manuel prosiguió con sus búsquedas poéticas, lo que le hermanó aún más con esas personas que profesaban una profunda admiración por su obra, como es el caso de los poetas Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. Sobre la obra de Álvarez Bravo, Villaurrutia comentó que los fotógrafos a los que se les puede llamar artistas alcanzan esa altura gracias al resultado obtenido en sus imágenes, y lo son “a pesar de su cámara”, y no gracias a ella.

*Porque la verdad es que, descontando las excepciones a la inflexible regla, la fotografía halla su verdadero objeto y cobra su sentido real cuando se pone al servicio de la ciencia, de la actualidad, de la moda o del periodismo. Sus frutos adquieren entonces un valor documental muy estimable. De ahí a que estos frutos sean obras artísticas no hay sino un abismo: el abismo que el artista habrá de transponer y de superar. Este Hombre delgado y enjuto; este hombre de apariencia y esencia ascética e invernal, que parece despojado –como voluntariamente lo ha hecho a su vez, en sus obras- de todo lo accesorio y mudable, de todo lo que es necesario para mantener su frágil humanidad en pie; este hombre que parece consumirse interiormente en el fuego frío de la inteligencia y de la sensibilidad mejor concentradas y más despiertas, es uno de los grandes poetas contemporáneos.*<sup>126</sup>

Villaurrutia destaca que para ser poeta, Don Manuel Álvarez Bravo había escogido uno de los medios que más desconfianza daban a quienes no reconocían que un instrumento mecánico pudiera ser un vehículo de expresión artística. El comentario de este reconocido poeta resulta completamente opuesto a aquella crítica que en su momento expuso Charles Baudelaire en contra de la posibilidad de una poética o calidad artística en la fotografía.

---

<sup>126</sup> Xavier Villaurrutia en, *Manuel Álvarez Bravo*, Revista Alquimia, Sistema Nacional de Fototecas., sep-dic 2003, año 7, número. 19, p. 35



Autor: Manuel Álvarez Bravo. Título: *Lucy*. Técnica: Plata sobre gelatina. Año 1986. Cita: [\[http://unrealnature.wordpress.com/2010/03/page/2/%5D\]](http://unrealnature.wordpress.com/2010/03/page/2/%5D)

Permítasenos recordar un texto sobre el cual ya hemos hablado y que resulta importante traer de vuelta, porque en él, además de destacarse la admiración que otro poeta profesó hacia la obra de Álvarez Bravo se vuelve a calificar la obra de este autor con el adjetivo de poética. Dicha obra es *Instante y Revelación* y en el prólogo, Octavio Paz afirmaba que el arte de Manuel Álvarez Bravo es poético en “su realismo y su desnudez, abundan imágenes en apariencia simples, que contienen otras imágenes o producen otras realidades”. Asimismo señalaba que las fotos de este creador “fueron una suerte de ilustración o confirmación visual de la experiencia verbal a la que me enfrentaban diariamente mis lecturas de los poetas modernos: la imagen poética es siempre doble o triple. Cada frase, al decir lo que dice –dice otra cosa. La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos *esto*, alude o presenta *aquello*. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario, Pero *revelado* y, por decirlo así, *filtrado por lo visto*”.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Octavio Paz, Manuel Álvarez Bravo *Instante y revelación* Editado por Arturo Muñoz. Círculo Editorial. México, 1982., p. VIII

Hasta este momento, lo afirmado por Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, en cuanto a la relación entre poesía e imagen fotográfica, y la búsqueda y experimentación poética reflejada en las propuestas estéticas de dadaístas y surrealistas nos permiten no sólo trazar esta compleja relación entre imagen poética e imagen visual sino además afirmar que esto ha sido una constante en la experimentación plástica en el ámbito de la fotografía. Y aunque no es nuestro propósito llevar a cabo un estudio minucioso de las expresiones poéticas en la fotografía, sobre todo las que se han generado tras esas vanguardias estéticas, si queremos concentrar nuestra atención es una de ellas, en la llamada *fotopoesía*, expresión plástica que nació como resultado de la aplicación de las nuevas tecnologías digitales; algunos autores llaman a estas ‘novísimas’ expresiones con el nombre de bricolage digital, neologismo utilizado para referirse al fotocollage o al fotomontaje producto del uso creativo de los programas para editar fotografía, como photoshop o photopaint, entre otros.

### 3.5 La *fotopoesía* ¿una nueva propuesta poética en el ámbito de la imagen fotográfica?

Sobre la *fotopoesía* debemos destacar que esta incipiente propuesta estética, y la calificamos así en vista de que aún no se han establecido con claridad sus presupuestos estéticos, y porque entre su pequeña comunidad virtual aún se está estudiando de manera formal la relación entre imagen y poesía, surgió como una expresión plástica en las bitácoras electrónicas del artista argentino Luis Vence y del artista madrileño Juan Bautista Morán, además del catalán José Fábrega Egea. Es decir, la *fotopoesía* es producto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, de la fusión y edición de imágenes digitales o digitalizadas, y de la llamada red de redes, que se impone como el espacio virtual donde se ha dado a conocer esta nueva búsqueda poética mediante el fotomontaje digital. De acuerdo a Jacob Bañuelos Capistrán, “el fotomontaje digital aparece como la tecnología más empleada en la creación visual. El desarrollo del fotomontaje en el naciente siglo XXI hereda los usos y la cultura de consumo del siglo XX y se dirime en cinco esferas principales: experimentación artística, publicitaria, editorial, político-propagandística y científica”.<sup>128</sup>

Jacob Bañuelos Capistrán afirma que es preciso analizar la manera en la cual el ordenador va fragmentando la imagen en dígitos binarios, “*signos invisibles*”, para comprender “el alcance revolucionario de su empleo en la producción visual contemporánea. La creatividad de las imágenes digitales comprende dos factores: la inteligencia sintetizadas en programas de tratamiento o software; y la

---

<sup>128</sup> Jacob Bañuelos Capistrán *Fotomontaje* Madrid. Editorial Cátedra, 2008, p. 271

participación creativa de artistas, usuarios y operadores que intuyan una orientación y un sentido social, poético y dialógico de la imagen”.<sup>129</sup>

Afirma que en el caso de la imagen digital, la construcción punto por punto, o píxel por píxel, no sólo se reduce a una cuestión técnica sino además es una cuestión semántica, ya que la alteración del “signo digital” desencadena toda una serie de reflexiones sobre el mismo contenido semántico de la imagen. Es decir, la combinación de diversas imágenes, mediante la alteración de los dígitos binarios para llevar a cabo un fotomontaje digital, constituye una nueva poética. El píxel es el signo mínimo que se puede utilizar de manera sintagmática para obtener un nuevo discurso visual.

*Entender la construcción de la imagen y el fotomontaje digital desde la conceptualización del píxel o los píxeles, susceptibles de ser combinados mediante un proceso de selección (desde un eje paradigmático) y articulados (en un eje sintagmático), origina disertaciones teóricas sobre la construcción poética de la imagen, que desarrollamos sobre los principios dados por la lingüística de <<selección de signos sobre un eje paradigmático y articulación de los mismos sobre un eje sintagmático>> para dar lugar a un texto (literario o imagen) poético.<sup>130</sup>*

De tal modo, algunas propuestas visuales de la llamada *fotopoesía* basan su presupuesto creativo en el fotomontaje digital, en esa alteración del signo mínimo que es el píxel para obtener distintas combinaciones sintagmáticas de carácter poético. En cuanto a la estética de su discurso visual, tenemos que muchas de sus propuestas están muy cercanas a los presupuestos de los fotógrafos surrealistas. Las obras de los *fotopoetas* se basan en el moderno fotomontaje que consiste en la mezcla de distintas imágenes por medio de capas y diversos modos de fusión. Asimismo, utilizan distintas tonalidades de color para jugar con el discurso de la imagen. Otra característica del discurso visual de los *fotopoetas* es la combinación de distintas imágenes a manera de dípticos para crear un nuevo orden mediante un significado narrativo.

Retornemos al término *Fotopoesía*. Este “neologismo” fue “creado” por el artista argentino Luis Vence y el catalán José Fábrega Egea, y fue acuñado con el fin de destacar las afinidades entre dos expresiones de carácter sensible. Ambos ignoraban que ese neologismo se le había otorgado a la obra de don Manuel Álvarez Bravo sesenta y dos años antes. Vence y Egea se proclamaron como los fundadores de esta ‘novedosa expresión gráfica’ que surgió gracias a la tecnología digital (imágenes captadas en cámaras

---

<sup>129</sup> *Ibid*, pp. 271, 272

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 275

digitales y editadas con el software de Adobe Photoshop) y publicadas en las bitácoras electrónicas administradas por Blogger. Bajo un sello humorístico, se dieron a la tarea de redactar el borrador de un manifiesto estético donde, intentaron destacar las cualidades de la fotopoesía.<sup>131</sup>

En octubre de 2007, Luis Vence publica el llamado *Manifiesto Fotopoético*, donde revisa sus primeras ideas, y sin ser del todo claro aún con el concepto de *Fotopoesía*, reconoce que su nuevo texto es apenas un esbozo, el inicio de una idea que afirma se debe completar con las propuestas de otras personas interesadas en el tema. Al advertir que de ningún modo pretende fundar una doctrina que paralice a la *fotopoesía*, Vence declara que esta “es poesía, en la que se reemplazan a los versos y las palabras por imágenes; y que se encuentra más cerca de la pintura que de la fotografía”.

En el texto mencionado, Vence afirmaba que la *fotopoesía* implica “hacer poesía con luz... la *Fotopoesía* es poesía, en la que se reemplazan a los versos y las palabras por imágenes; y que se encuentra más cerca de la pintura que de la fotografía... “o, ahondando más profundamente: producir un proceso de poiesis con luz, esto es, lograr cierta armonía semántico-visual a partir de un previo caos poblado por imágenes fotográficas”. Para dejar clara su postura y su rechazo a la obra única, estableció que sólo podía ser *fotopoesía* aquella obra que buscara lo narrativo mediante la organización del discurso en dípticos. “Es por ello que, técnicamente, una obra fotopoética no puede componerse de una sola imagen, como un poema no suele contener tampoco un único verso”. En la búsqueda de más claridad, añadía que la obra fotopoética podía compararse con el haiku, “un terceto sin rima de origen japonés que condensa en tres versos un instante único”.

Agregaba que el fotopoeta busca la poesía en lo cotidiano, en lo pequeño, en lo aparentemente insignificante e imperceptible. “Me gusta citar aquí el concepto también japonés del “*wabi sabi*”, es decir, “lo sagrado en lo cotidiano y trivial” (hay más belleza en una casa en ruinas o en una pared con pintura descascarada que en un moderno edificio inteligente, o en un trozo de papel arrugado que en un diamante)”. Destacaba que en la fotopoesía, el proceso de poiesis se manifestaba al reunir imágenes aparentemente dispersas para tratar de encontrar una armonía a partir del caos.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> José Fábrega Egea, Luis Vence *Manifiesto Fotopoético* en la bitácora electrónica.

Cita: [<http://manifiesto-fotopoetico.blogspot.com/>] 20 de febrero de 2009.

<sup>132</sup> Luis Vence *Manifiesto Fotopoético*. Cita: [<http://manifiesto-fotopoetico.blogspot.com/>] 20 de febrero de 2009.

Además de definir a la *fotopoesía* como una manera de *escribir versos con luz*, en ese texto Vence aceptaba que las imágenes fotopoéticas estaban más cerca de la pintura que de la fotografía. De ese modo, y de manera tajante se desconocía la ardua lucha que emprendieron algunos fotógrafos (Alfred Stieglitz, Edward Stechein, Paul Strand y Edward Weston, entre otros) por crear un discurso visual propio que independizara a la fotografía de los postulados estéticos de la pintura; asimismo, Vence reconocía a la *fotopoesía* como una expresión gráfica cercana a un neopictorialismo. La opinión de uno de los fundadores de la *fotopoesía* implicaba reconocer que hay un vínculo muy estrecho entre la llamada fotografía digital y la pintura. De acuerdo a las 'cualidades estéticas' de las obras de los *fotopoetas*, podemos afirmar que muchas de esas propuestas visuales poseen cierto carácter hiperrealista, -en muchas se nota un abuso del *high dynamic range* (HDR), alto rango dinámico-, otras inciden en lo surrealista, y en otras más, que son las menos, se aprecia el uso del collage dadaísta. Asimismo, cabe destacar que es notable la ausencia de la fotografía directa en la *fotopoesía*.

Tras leer el *Manifiesto Fotopoético*, queda la impresión de una gran ambigüedad en el discurso, ambigüedad que se percibe en el mismo discurso visual de los *fotopoetas*, lo que incita a pensar que toda imagen digital o digitalizada que sea editada de manera pictórica bajo algunas premisas del *High Dynamic Range* (HDR) o el llamado efecto *Dragan*, es susceptible de incluirse en la llamada *fotopoesía*. Es preciso mencionar que muchas obras *fotopoéticas* carecen de la fuerza estética e ideológica de sus antecesores, es decir, del dadá y del surrealismo. Pese a todo, es preciso reconocer el esfuerzo de Luis Vence, y posteriormente de Bautista Morán, por establecer los fundamentos de una propuesta estética basada en la irrupción de las tecnologías digitales en el ámbito de la imagen fotográfica.

Insatisfechos con los argumentos expuestos por Vence, algunos miembros del grupo de *fotopoetas* comenzaron a investigar con más profundidad los fundamentos estéticos con los cuales se intentaba relacionar a la fotografía y a la poesía. Todo ello generó una serie de artículos y debates entre los que destacaron las ideas del fotógrafo madrileño Juan Bautista Morán, quien meses antes del *Manifiesto Poético* de Luis Vence, había basado sus primeras aproximaciones al término *fotopoesía*, en el trabajo de Jean Cohen y su *Teoría de la poeticidad*.

En un escrito publicado en mayo de 2007 en la bitácora electrónica *Canto de Espumas*<sup>133</sup>, Morán afirmaba que para Jean Cohen el mundo está tan lleno de poesía como la que se guarda en los libros y la poeticidad es extrapolable a otras realidades y dimensiones. Con el afán de ser más riguroso en destacar algunas afinidades entre la imagen fotográfica y la imagen poética, Morán utilizó algunas categorías que define Jean Cohen: Lo misterioso, el efecto paisaje, lo percibido y lo imaginario, lo totalizante, y la intensidad emocional.

*Lo misterioso se define como atmósfera, “una especie de cualidad extendida por la superficie del mundo”, donde la percepción genera determinadas sensaciones que a su vez se convierten en un modo de sentir más allá del conocimiento que no consigue desvelar el misterio. En el efecto paisaje, “se produce un debilitamiento de las diferencias luminosas y cromáticas, en lo que denomina efecto de velo, que disuelve las formas, como la niebla de Baudelaire. Donde vuelven a unirse percepción y emoción como la trama de esta poeticidad. Las propiedades de las realidades percibidas con unas determinadas características construyen un determinado estado subjetivo y emocional.”*<sup>134</sup>

En las categorías de *lo percibido* y *lo imaginario*, Cohen destaca que “una cosa es poética en la medida en que favorece en su ser cierto tipo de aparecer. A modo de lenguaje silencioso entre el “noema” (los hechos) y el “patema” (impresión emocional que crea y despierta en la intimidad del receptor)...<sup>135</sup>

De acuerdo con Morán, por lo totalizante Cohen entiende aquellas “realidades que escapan de la fatalidad de ser-en-el-mundo” para instaurar *el ser de su propio mundo*. Un ser que asimila incluso la contradicción, el ejemplo para explicar este concepto es el claroscuro. Luz y oscuridad crean una totalidad. (Una fotografía como cualquier otra obra de arte crea un pequeño universo, escapa del mundo, del devenir). Finalmente Morán cita otra categoría llamada *de lo poético en el mundo*, que es la intensidad emocional frente a su ausencia. Por ello, el autor acaba afirmando “*La poesía no es nada más que esto: una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario*”.<sup>136</sup>

El artista visual originario de Madrid, concluye dicho texto indicando que otro camino para aclarar la cuestión de la llamada *fotopoesía* parte de la historia de la literatura, desde las vanguardias hasta nuestros

---

<sup>133</sup> Juan Bautista Morán *Fotopoesía y fotografía*. Cita: [<http://cantodeespumas.blogspot.com/2007/05/fotopoesa-y-fotografia.html>], 16 de noviembre de 2008

<sup>134</sup> Jean Cohen en *Fotopoesía y fotografía*. Cita: [<http://cantodeespumas.blogspot.com/2007/05/fotopoesa-y-fotografia.html>], 16 de noviembre de 2008.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

días, donde la poesía navega más allá del poema clásico, inventa nuevos lenguajes, abarca nuevas formas, incluso utiliza nuevos materiales, como la grafía de la propia escritura, el pictograma, el neón, la pintura, el collage, la instalación o la fotografía para desembarcar en nuevos continentes de representación y descubrirse en ellos como poesía más viva que nunca.<sup>137</sup>

Las categorías de Jean Cohen, citadas por Juan Bautista Morán, nos permiten tener un acercamiento más estrecho al concepto de *fotopoesía*, pero desde lo *poético*, es decir, desde esa cualidad discursiva que otorga al lenguaje una característica más emotiva, más sensible. Las mismas obras gráficas de Juan Bautista Morán, recopiladas en un *fotoblog*<sup>138</sup> nos incitan a reflexionar sobre ese posible vínculo entre la imagen visual y la imagen escrita.

Indudablemente, utilizar la palabra *poesía* como una especie de sufijo, para destacar una “nueva manera de expresión gráfica”, tiene como objetivo puntualizar que las imágenes que llevan puesta esa etiqueta, adquieran un nuevo sentido estético, más sublime y más intenso aún por el hecho de estar acompañado de la fuerza de la palabra *poesía*. Para nosotros, la fotografía puede aspirar a una denominación poética gracias a su cualidad discursiva sin precisar de prefijos o sufijos. Es decir, la cualidad poética de una obra puede ser otorgada tanto por el emisor como por el perceptor, que nota en un discurso una *poiesis* (un acto creativo) que le distingue del común. Sin embargo, es preciso reconocer que ni toda la poesía es poética ni toda la imagen fotográfica contiene esa cualidad.

Asimismo, para tener un juicio crítico sobre estas obras es indispensable estar al tanto de las corrientes estéticas de dadaístas o surrealistas, ismos desde donde se fraguó una ruptura con el discurso fotográfico hegemónico, de otra manera lo único que nos deslumbrará de la *fotopoesía* serían los efectos digitales aplicados a la imagen. Es decir, indudablemente la búsqueda poética de la llamada *fotopoesía* descansa en los juegos que la creatividad del fotógrafo logra llevar a cabo mediante el uso de las modernas herramientas digitales, sin embargo, algunas obras de algunos *fotopoetas* se quedan ancladas en un juego de efectos que logra impactar a un ojo no educado, pero que a los ojos de un crítico de arte no pasan de ser obras cándidas.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> Juan Bautista Morán *Fotoblog*. Cita: [<http://juanbamoran.mifotoblog.com/>] 11 de abril de 2009

No obstante, es preciso destacar que como obra artística, la *fotopoesía* se inscribe en todas esas propuestas visuales que, con base en el imaginario y la fantasía de su creador, intenta destacar no sólo la cualidad artística de una imagen que había sido condenada y limitada a lo referencial y lo mimético, sino que además su búsqueda estética consiste en hallar los posibles vínculos entre la imagen mental o verbal que se deriva de la poesía y la imagen gráfica, que es resultado de la fotografía. Ya lo afirmaron en su momento los surrealistas “hay poesía en todos lados”, y algunos fotógrafos contemporáneos la buscan mediante las nuevas herramientas digitales, pero esa búsqueda nace de la imagen poética que resulta de la poesía. Esa es una postura más cercana a las concepciones orientales sobre la relación entre imagen y palabra.

Nosotros entendemos a la fotografía como un lenguaje en donde la imagen puede tener un aspecto creativo o llano. Fotografía y poesía son parte de nuestro lenguaje, ambas utilizan imágenes para recrear nuevos universos. Una por medio de la palabra, otra por medio de la imagen material. Así como el poeta estudia la combinación de ciertas palabras, el ritmo y la colocación de las mismas en la estructura del poema, con el propósito de otorgarle más fuerza a su discurso, el fotógrafo busca en la fusión digital de carácter neosurrealista, y en la combinación de imágenes aparentemente dispersas, una cualidad poética en su obra gráfica. Como diría Juan Bautista Morán: “*Por todo ello, creo que podemos afirmar que hay poesía más allá del poema escrito en palabras, que hay poesía en las realidades y en las personas, que hay poesía en nuevos modos de expresión y de representación*”.<sup>139</sup>

### 3.6 Electropoesía, Spoken Word y Slam Poetry, nuevas propuestas poéticas de finales de siglo

Esos nuevos modos de expresión de la poesía a los que se refiere Juan Bautista Morán, son propios de grupos artísticos donde la multidisciplina, y en algunos casos la transdisciplina, permiten a la poesía tradicional, u ortodoxa como la llamaría Agustín Fernández Mallo<sup>140</sup>, trascender su carácter oral y textual para situarse de lleno en el terreno de la experimentación. Las manifestaciones culturales donde se reúnen la imagen visual, la danza contemporánea, el teatro y la música son cada vez más frecuentes, y un gran ejemplo de esto es el espectáculo multidisciplinario *Impresiones en el Ánimo*<sup>141</sup>, idea original de Jessica Sandoval y Gerardo Trejo Luna, que durante 2007 se presentó en distintos escenarios de la Universidad

<sup>139</sup> Juan Bautista Morán, *Fotopoesía y fotografía*, op. cit.

<sup>140</sup> Agustín Fernández Mallo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona. Editorial Anagrama, 2009.

<sup>141</sup> *Impresiones en el ánimo*. Espectáculo donde Jessica Sandoval y Gerardo Trejo Luna reunieron a 10 artistas de diversas disciplinas, como la danza, el teatro, la música, poesía y las artes visuales. Cita: [<http://www.realizandoideas.com/impresiones/>] 27 de febrero de 2011.

Nacional, así como en el complejo de teatros del Centro Cultural *El Bosque*. En aquella ocasión se reunieron 10 artistas de diversas disciplinas con el fin de explorar y romper los límites técnicos y ampliar las posibilidades expresivas. Entre ese grupo de notables artistas se encontraba el fotógrafo Rogelio Cuellar.

Asimismo, otras expresiones como el *Spoken Word*, el *Slam Poetry*, la *Throatsinging*, el *Canto Candeché*, la *Electropoesía*, el *Repentismo* y la *improvisación*, el *Performance de lesa poesía & table poetry*, la *Micropoesía*, el *Vodvil Posmo*, la *poesía flamenco* y la *Multimedia*, entre otros más, son expresiones novísimas de lo poético que podemos apreciar desde hace seis años ya en el festival *Poesía en Voz Alta.10*, que cada año realiza la Casa del Lago Juan José Arreola, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

*Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar..., a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador...*<sup>142</sup> Esta bella imagen que Vicente Huidobro nos regalara en el prefacio de su celebrado poema *Altazor*, es ampliamente experimentada en el Festival *Poesía en Voz Alta.10*, donde la fusión de ritmos guturales, el sonido de las onomatopeyas –los primeros ruidos que escaparan de la boca del hombre y que contenían ritmo antes que semántica-, la imaginación, el performance y las imágenes visuales se dejan acompañar en ocasiones del *beat* de la música electrónica, para dar cauce a nuevas expresiones de la poesía.

*Poesía en Voz Alta busca ser una plataforma de estas confluencias sin jerarquías, con miras a romper el aislamiento de las diversas disciplinas, principalmente de la poesía ensimismada en la soledad del texto.*<sup>143</sup>

En la última década del siglo pasado y en los primeros años de este nuevo siglo, parte de la poesía reclamó su *rol acuático y acariciador* y declaró abiertas sus fronteras para salir del espacio físico del texto, para brincar las líneas del signo lingüístico y llenar espacios que antes le eran negados. La poesía, acompañada de los ornamentos del *beat*, de lo virtual y de lo imaginario, trasciende su potencia de creadora de imágenes mentales. Es tal su poder creativo que incluso es capaz de llenar el vacío de los *no lugares*<sup>144</sup>. *Poesía en Voz Alta.10*, es la muestra palpable del frenesí poético.

---

<sup>142</sup> Vicente Huidobro *Poética y Estética Creacionistas* UNAM. México, 1994, p. 39

<sup>143</sup> Texto publicado en el cuadernillo del Festival *Poesía en Voz Alta.10. POESÍA ESCÉNICA/POESÍA MULTIMEDIA*. Editado por la Casa del Lago Juan José Arreola, de la UNAM

<sup>144</sup> Marc Auge, *Los no lugares, espacios del anonimato*, España., Editorial Gedisa, 1992.

En el cuadernillo que se obsequió a los asistentes a *Poesía en Voz Alta.10*, el director de la Casa del Lago, José Luis Paredes Pacho, escribió un pequeño texto donde indica que *este festival nació para dar cabida al teatro, la poesía ortodoxa, el tratado científico, la miniópera y la canción, la microficción y el ensayo, el spoken Word y el hip hop, el table poetry, la electropoesía, el tropical noise, la polipoesía, la canción melodramática, el stand up poetry...* Es decir, este festival no excluye de modo alguno la poesía tradicional, sino que se basa en ella para la experimentación con las nuevas tecnologías, para revalorar el papel de la poesía, para incorporar las tradiciones orales como el *hip hop*, el *spoken Word*, el *dub poetry*. En su esencia experimental, todas estas nuevas formas de expresión poética que tienen lugar en *Poesía en Voz Alta* podrían reunirse en el concepto de la Postpoesía.

*La Poesía Postpoética actúa por experimentación; es, en esencia, un laboratorio. Mejor dicho, dado que es una actitud, aspira a ser un laboratorio... el postpoeta lo que debe construir son artefactos poéticos que fluyan desde y para la sociedad contemporánea.*<sup>145</sup>

Para Fernández Mallo, finalista de Ensayo Anagrama 2009, la poesía tradicional u ortodoxa, que constituye un porcentaje muy alto de lo publicado en papel, y en otros soportes, desde hace mucho tiempo dejó de ser un laboratorio y ha mutado en un museo de naturalezas muertas, en un *decadente meublé*. De manera radical, este autor indica que la poesía ha caído en un letargo del cual es preciso rescatarla. Este autor subraya que la poesía parece no estar enterada de los cambios que se han presentado en otras artes, y agrega que si los poetas desean salvar a la poesía se impone la deconstrucción de la misma, en conjunto con creadores de otros campos y disciplinas.

*La poesía postpoética se presenta como un método sin método, no como una doctrina. Más que de una nueva forma de escribir, se trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas. En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo un crítico al cual cada paso lo interroga sobre qué paso será el siguiente sin restricción dogmática de ningún tipo. De esta manera el postpoeta puede proponer como metáfora de todo un texto un huevo frito, si cree que es lo óptimamente poético en ese preciso instante...*<sup>146</sup>

De acuerdo a Fernández Mallo, la poesía postpoética no niega la poesía del pasado ni se manifiesta en su contra. Muy por el contrario, se sirve de ella cuando conviene, y le añade componentes contemporáneos, la utiliza o no para crear pastiches que van más allá de la intertextualidad, es decir, esos pastiches niegan

---

<sup>145</sup> Agustín Fernández Mallo *op. cit.*, p. 11

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 37

la “creencia moderna por la cual todo lo actual agrega un valor sustancial a lo precedente”. Es por ello que la postpoética recurre al apropiacionismo con el fin de fundir objetos poéticos de todas las épocas y tendencias.

Sobre la fotografía, Mallo indica que la tecnología digital aplicada a la imagen fotográfica nos ha permitido escapar de los estereotipos y de las imágenes pensadas de antemano; es decir, podemos fotografiar cualquier cosa, cualquier lugar o situación que parezca absurda pues sabemos que muchas de esas imágenes serán objeto de experimentación. “Hemos conocido así toda una zona de la realidad que antes teníamos negada, una zona que era basura informática visual, era spam”. Según el autor, toda esa zona de spam de la realidad ha emergido ante los objetivos de nuestras cámaras.

*En cuanto a símbolo, la fotografía digital es algo comparable a la invención en su día del microscopio y el telescopio, gracias a los cuales el hombre pudo salir de su escala natural, de orden de magnitud. La postpoesía, como la fotografía digital, intenta redefinir toda esa basura informativa, ese spam, en productos estéticos, bien sea, integrándolos total o parcialmente.<sup>147</sup>*

Como hemos visto en estas últimas líneas, mediante las amplias posibilidades que ofrece la experimentación basada en las nuevas tecnologías digitales, algunas de ellas aplicadas a la imagen fotográfica, la misma poesía intenta salir de esa soledad donde se ha visto encajonada, intenta trascender lo textual. Esa fractura de lo textual es llevada a cabo en las *fotopoesías* del artista visual Juan Bautista Morán. En nuestro próximo capítulo analizaremos la obra de este creador, que es uno de los más destacados exponentes de la llamada Fotopoesía. Al fusionar capas de distintas imágenes, Bautista Morán recrea un nuevo imaginario, imaginario que tiene sus antecedentes en las propuestas visuales de dadaístas, surrealistas y de los exponentes de la poesía concreta, imaginario que lo acerca a un estilo pictorialista, lo cual puede ser objeto de crítica para muchos fotógrafos.

---

<sup>147</sup> *Ibid*, p.81

## Capítulo IV

### Canto de espumas: una poética fotográfica en la era digital

---

...Cuando pienso en tu nombre, eres tú quien le da a la palabra  
color, aroma, vida.

¿Qué sería tu nombre sin ti?  
Igual que la palabra rosa sin la rosa:  
un ruido incomprensible, torpe, hueco.

Fragmento del poema *A veces, un cuerpo puede modificar un nombre*  
Ángel González

#### 4. Canto de Espumas: la propuesta poética de Juan Bautista Morán

“Miradas, palabras y sentidos en el libro de los días”, con esta breve frase, Juan Bautista Morán, artista visual radicado en Madrid, invita a los cibernautas que visitan su bitácora electrónica *Canto de Espumas*, a navegar por su sitio, donde además de publicar fotografías de carácter poético, se reflexiona sobre la relación entre la imagen poética y la imagen fotográfica, entre otros temas. Bautista Morán creó esa página en el año 2007, misma que se encuentra albergada por Blogger, servicio gratuito de bitácoras electrónicas que surgió en 1999 y que en el año 2002 fue adquirido por Google, el buscador más utilizado en la red de redes.

*Canto de Espumas* no es una bitácora personal, sino colaborativa, y en ella forma parte fundamental la prosa y las imágenes de Tania, escritora que publica desde Sao Paulo, Brasil. Esto último nos da idea de la fractura de los conceptos tradicionales de tiempo y espacio que ha ocasionado el uso de Internet en distintos ámbitos que van de lo profesional a la vida cotidiana, y en este caso a la colaboración artística entre personas de dos continentes.

La obra de Bautista Morán se inscribe dentro del género, que como hemos visto, él nombra como *fotopoesía*. En el capítulo precedente destacamos que el tema de la *fotopoesía* surgió en el ciberespacio, en las bitácoras electrónicas de artistas visuales como Luis Vence, de Argentina; Marlen Vargas, de México, y el propio Juan Bautista Morán, entre otros, a los que unió la búsqueda de una estética fotográfica ligada

a la poesía<sup>148</sup>. Dicho tema pronto logró despertar el interés de otros cibernautas que gustan lo mismo de la poesía que de las imágenes fotográficas. Personas de Argentina, Brasil, Colombia, España y México comenzaron a intercambiar imágenes y datos acerca de esta anhelada relación entre imágenes y palabras poéticas. Asimismo, parte de esa comunidad artística intentó teorizar sobre los vínculos entre imagen poética e imagen fotográfica; al paso de dos años, parte de la comunidad *fotopoética* se fragmentó y desapareció de la órbita de la *fotopoesía*. Sin embargo, otros han continuado investigando sobre el tema, lo cual les ha permitido ir fortaleciendo lazos y colaborando de manera más estrecha. Bautista Morán, junto con quien esto escribe, es de aquellos que ha persistido de manera creativa e intelectual en indagar sobre la cualidad poética de la fotografía.

#### 4.1 Análisis iconográfico. La propuesta de Warbug y su Atlas Mnemosyne

En este capítulo llevaremos a cabo un análisis de algunas obras de Bautista Morán. Dicho análisis será de carácter iconográfico y lo realizaremos bajo las premisas del historiador alemán Aby Warbug (1866-1929), quien de acuerdo a Fernando Checa Cremades es estimado como el padre de la iconología y la iconografía. Gran parte de su vida analizó las relaciones y coincidencias estéticas de algunas imágenes que fueron creadas en distintos períodos históricos. Entre sus estudios más afamados se halla el que desarrolló sobre las obras *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera*, del pintor italiano Sandro Botticelli. Otro de los estudios más conocidos y comentados de Warbug es aquel que realizó *in situ* sobre las costumbres, ritos y tradiciones de los indios Hopi de Nuevo México.

Los intereses de este historiador alemán, cuya obra e influencia en la historia del arte apenas comienza a ser reconocida, pasan por “el tema de las representaciones mitológicas y astrológicas”, y por el reconocimiento de los vasos comunicantes entre la cultura oriental y la antigüedad clásica, la cultura del Renacimiento y los pueblos primitivos. Esas conexiones halladas por Warbug son básicas para sustentar sus ideas sobre la *memoria social*, y “expresa... su desconfianza ante ciertos aspectos del mundo moderno que anulan el distanciamiento entre la psique humana, la naturaleza y sus imágenes simbólicas”.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Bitácoras electrónicas de los fotopoetas. Citas: Marlen Vargas [<http://milklatte.blogspot.com/>]. Luis Vence [<http://www.galeria-luis-vence.blogspot.com/>] JuanBautista Morán [<http://cantodeespumas.blogspot.com/>] 25 de marzo de 2009.

<sup>149</sup> Aby Warbug, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Editorial Akal, 2010, p. 137

*El sentido central del pensamiento de Warbug se aclara. El Renacimiento es central para sus intereses, puesto que es visto como un punto de pivote en la transición de lo simbólico a lo alegórico, y más que una era de transición, es sitio de conflicto, de tensiones entre dos actitudes contradictorias de la representación. Las imágenes que Warbug discute son tanto representaciones de muchos cambios, quizás más sucintamente interpretadas como la evolución desde un primario patrón metafórico de pensamiento hacia un pensamiento abstracto-conceptual predominante.*

*La lógica crea espacios conceptuales entre el individuo y el objeto, mientras que la magia, a su tiempo destruye ese mismo espacio conceptual. Al parecer, Warbug parece señalar un sentido de la pérdida de la cultura artística, manifestado en el carácter dominante del signo lógico. En contraste con Nietzsche, para quien la pérdida de lo dionisiaco marca el nacimiento de la modernidad, de la cultura científica y socrática, dicha transformación significa para Warbug el crecimiento de una creatividad estética. La distancia del signo sobre su objeto indica el artificio de una intervención humana, tal como ha sido expuesto en el estudio de Warbug sobre el intermezzi en la ópera temprana.<sup>150</sup>*

En *Aby Warbug and the Image in Motion*, Philippe-Alain Michaud<sup>151</sup> indica que el viaje que el autor del Atlas Mnemosyne realizara al oeste norteamericano para visitar a los indios Hopi fue crucial y de gran valor heurístico debido a que en ese lugar Warbug halló el principio para una renovación de sus interpretaciones sobre el renacimiento florentino. “En las imágenes de los rituales que Warbug fotografió y organizó posteriormente, uno nota que él buscaba interpretar el pasado a la luz de lo muy distante, al tratar de producir una confrontación entre dos realidades desconocidas la una de la otra: la nativa de América..., por un lado, y el renacimiento florentino, por el otro”. Michaud afirma que esa “violentas asociaciones”, que sobre el tiempo perderían su carácter intuitivo y se transformarían en algo estructural, se desprenden o tienen lugar no de la simple comparación, sino de las grietas o rupturas, detonaciones y deflagraciones. No se buscaba encontrar constantes en lo heterogéneo sino introducir diferencias en o idéntico”.

*In Mnemosyne, in keeping with the model Warbug formulated during his trip, the distance between the images, which tends to invert the parameters of time and space, produces tensions between the objects depicted and, inductively, between the levels of reality from which these objects proceed. To grasp what Warbug meant by the “iconology of the intervals, one must try to understand, in terms of introspection and montage, what binds, or inversely, separates, the motifs on the irregular black fields that isolated the images on the surface of the panels and bear witness to the enigmatic prediscursive purpose.*

---

<sup>150</sup> Rampley, *Ibid.*, p. 52

<sup>151</sup> Philippe-Alain Michaud *Aby Warbug and the image in motion*, New York. Ed. Zone Books, 2007, p. 253

*Each panel of Mnemosyne is the cartographic relief of an area of art history imagined simultaneously as an objective sequence and as a chain of thought in which the network of the intervals indicates the fault lines that distribute or organize the representations into archipelagos or, in other words, as Werner Hofmann has put it, into constellations”<sup>152</sup>*

Sobre el *Atlas Mnemosyne*, obra cumbre de Warbug, cuya prematura muerte le impidió concluir, el destacado historiador de arte, Fernando Checa Cremades<sup>153</sup> indica que la finalidad del Atlas fue la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes y otro, mucho menor de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, sobre todo, en sus momentos iniciales de los comienzos del Renacimiento en Italia, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo XV en Florencia y buscando sus fundamentos en la Antigüedad.

*El interés de la investigación de Warbug se centra en la memoria. Es aquí, en la memoria, Mnemosyne, donde se producen los dos polos en los que el autor sitúa la creación artística: el primero de ellos es el de la contemplación serena, o apolíneo, y el segundo es el del abandono orgiástico, o dionisiaco. La memoria actúa no tanto de una manera protectora sobre el proceso creador, sino que se centra en la fuerza de las personalidades pasionales-fóbicas para crear un estilo artístico, una fuerza que aparece, según nuestro autor, sobre todo, en los misterios religiosos.<sup>154</sup>*

Checa Cremades añade que Warbug estimaba que el análisis de las actitudes psicológicas en la creación y el goce del arte era indispensable para comprender la entrega apasionada del yo, y la serenidad fría y distanciada que pertenece a la contemplación categorizadora de las cosas; es decir, hay una distancia entre el caos de la excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética. Es decir, Warbug pensaba que había una tensión entre la imaginación, centrada en el objeto, y la razón que trata de distanciarse de él. Y esa distancia entre el mundo subjetivo interno y el mundo externo –la objetividad constituye un espacio intermedio que es el acto fundamental de la civilización humana, y es en ese espacio donde tiene lugar la producción artística. Para el mismo Warbug, esa distancia representa también un malestar en el hombre espiritual que se manifiesta en la distancia existente entre impulso y acción, que él concibe como un proceso de “desdemonización”, o bien liberación del pensamiento que concibe al hombre como influenciado por las fuerzas de los astros, o como apartamiento de la psique humana de las impresiones fóbicas.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Fernando Checa Cremades en: *La idea de la imagen artística en Aby Warbug: el Atlas Mnemosyne* (1924-1929) Madrid, Editorial Akal, 2010, p. 135-154

<sup>154</sup> Aby Warbug, *op. cit.*, p. 138

*Para Warbug, el acto artístico no es otra cosa que una manipulación táctil del objeto con el fin de que éste pueda reflejarse de modo plástico y pictórico. De esta forma, equidista tanto de la manera de pensar los objetos típica de la imaginación (sic), como del modo de contemplación puramente conceptual. Con la creación artística se crea así una duplicidad y una polaridad entre la lucha contra el caos, dado que la obra de arte tiende a delimitarse y a objetivarse, y su conversión en pretexto para que el espectador acepte el culto al ídolo que se le pone enfrente: es una vez más la dicotomía entre distanciamiento y empatía. Es esta polaridad la que crea la desazón en el hombre espiritual y la que debe considerarse como el objeto de la ciencia de la cultura...*<sup>155</sup>

Entre los conceptos clave del pensamiento de Warbug, Checa Cremades destaca a la memoria, como el espacio mental entre el yo y el objeto, donde se produce el momento creador, en donde hay dos polos, el apolíneo- racionalizador y el dionisiaco-movimiento. La memoria y la creación se inclinan hacia este último. Otro concepto es el del espacio intermedio, lugar de la *sofosyne*, que es muy difícil de conseguir y de allí surge el malestar. Y este malestar es la condición indispensable para la creación. En el texto escrito con motivo de la edición española del *Atlas Mnemosyne*, el también filósofo añade que el estudio de las imágenes (la historia del arte o la cultura visual...) no se ha utilizado suficientemente para comprender todo esto. Esta es la tarea que se propuso Warbug y por ello se le estima como un historiador del arte y de la cultura. En buena medida, asiente Fernando Checa, el *Atlas Mnemosyne* “es un repertorio de imágenes de la gestualidad antigua, para explicar lo que sucede en el Renacimiento, y en sus láminas finales, en algunos ejemplos del Barroco.

*Warbug concibe la Historia del arte como un estudio de las imágenes que nos muestran el proceso de liberación del hombre y del artista de estas fobias, de su liberación de la creencia en la astrología, para llegar a la Ciencia, proceso que cree observar se inicia en el Prerrenacimiento y culmina, como hemos dicho, en Kepler, aunque nuestro autor nunca se muestre muy seguro acerca de su total cumplimiento. El segundo paso decisivo de Warbug en Mnemosyne fue el del estudio de cómo se conservan estos valores en la memoria. Nuestro autor no pensaba que el recuerdo se produce sólo a través de una reminiscencia de asuntos, temas o formas semejantes, un poco a la manera de las ideas platónicas, sino que, al contrario, el recuerdo y la memoria pueden intensificarse, y de hecho, sucede así, a través de un proceso peculiar de cambio, en todo ajeno, como veremos, a las leyes de evolución interna que proponían en su tiempo la teoría y crítica formalistas.*<sup>156</sup>

La comprensión de este proceso de análisis que propuso Warbug, advierte Checa Cremades, “no debe pensarse como el de una sucesión cronológica, a la que el mismo creador del *Atlas Mnemosyne* califica como un “evolucionismo descriptivo”, sino que para comprenderla se debe descender a las profundidades

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 139

de los entrecruzamientos instintivos que unen a la psique humana con una materia que se estratifica (se ordena) de manera acronológica". De tal forma, Warbug reconocía que era imposible dibujar una delimitación exacta entre distintos periodos de la historia. Tanto el mismo E. Gombrich como Fernando Checa y Mathew Rampley reconocen que obras como *El origen de la tragedia*, de Nietzsche, así como *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*, de Charles Darwin, fueron de gran importancia en las investigaciones de Aby Warbug.

De acuerdo a Matthew Rampley, hay un renovado interés por la obra de Aby Warbug. Se le ve como un antecedente. En este texto, Rampley trata de destacar las preocupaciones filosóficas, psicológicas e historiográficas en el ámbito del arte. Afirma que un estudio minucioso de la obra de Warbug indica importantes paralelos entre la obra de éste y la de Nietzsche, Weber, Luckás, Adorno y Walter Benjamin. En el caso de Benjamin se argumenta que hay evidencia de la influencia de Warbug en sus trabajos, concretamente en el inacabado *Arcade's Project*, una exploración de la modernidad parisina. Lo destacable de Warbug es que sus archivos descansan en un análisis de los documentos visuales que trazan el surgimiento de una específica sensibilidad cultural moderna.<sup>157</sup>

En sus estudios sobre Sandro Botticelli, Warbug se ocupaba por reunir la red de representaciones simbólicas de la antigüedad que dominaban el quattrocento florentino, concretamente se interesaba por los detalles y los accesorios animados de manera incidental. Warbug utilizó esa noción para destacar con énfasis el movimiento o animación, en *El Nacimiento de Venus* para referirse, (el cabello alborotado por el viento, el manto pegado a su cuerpo, como si el viento fuese una flauta que meciera tanto al manto como al mismo cabello; ese es un sentido de animación repetido en la obra *La Primavera*, y que puede observarse en el vestido de la ninfa *Flora*).

Hay interpretaciones sobre la obra de Warbug que indican que el fundador del método iconológico realizaba un análisis sobre el significado de los trabajos artísticos a través de las semejanzas entre esos mismos motivos y entre otros fenómenos culturales de su tiempo, que incluían a documentos teológicos y literarios. De ahí que el método iconográfico es frecuentemente comprendido como un objetivo, una aspiración para la construcción de medio artístico y cultural donde los trabajos artísticos toman lugar y ganan significado.

---

<sup>157</sup> Rampley Mathew *Symbol to Allegory: Aby Warbug's Theory of Art*, The Art Bulletin, Vol. 79. No. 1 (marz., 1997), pp. 41-55. Published by College Art Association. Cita: [<http://www.jstor/stable/3046229>] 15 de diciembre de 2010

*Warbug pone mucha atención en las remarcadas similitudes entre El Nacimiento de Venus y el poema de Poliziano, Giostra, y entre La Primavera y el poema bucólico Rusticus, del mismo Poliziano. Pero allí no finalizaba el interés de Warbug, es decir, no sólo se limitaba a demostrar la influencia de una obra sobre la otra sino en demostrar que ambos se instalan en una comprensión amplia de la antigüedad, uno en el que se encuentran paralelos por doquier, por ejemplo, en los comentarios de Alberti en Di pictura, sobre la importancia del movimiento, o en las palabras de otro poeta florentino como Zanobio Acciaiuoli, cuya oda sobre la imagen de Venus, encienden esas figuras animadas que Warbug detectó en Botticelli.<sup>158</sup>*

Mark Roskill afirmaba que Warbug estaba reviviendo la iconología para explicarla como el estudio y la interpretación de procesos históricos a través de imágenes visuales. Por su parte, Colin Eisler argumentaba que Warbug estaba dedicado devotamente a la investigación y desmitificación de los monumentos de la autoridad. La lectura de Warbug, y en concreto, su exploración sobre la sensación de movimiento en las dos pinturas de Botticelli previamente mencionadas es la de un microcosmos del Renacimiento en Florencia. Específicamente, el centro de su investigación es la naturaleza dialéctica del apropiamiento del Renacimiento de temas de la antigüedad para combinar una grandeza con una visión estática más animada, inspirada en los excesos dionisiacos.

*La obsesión de Warbug por el Renacimiento se basa en demostrar que la cultura del quattrocento florentino reproduce tanto el antiguo sentido dionisiaco como la grandeza de Apolonio... Su sistema conceptual postula al Renacimiento como una etapa de transición de lo simbólico a lo alegórico... En otras palabras, si en el Renacimiento las energías dionisiacas fueron rescatados con el conocimiento humanístico clásico del periodo florentino, ¿cual era el estatus de las imágenes antes del quattrocento. Warbug escribió muy poco sobre el arte del cristianismo temprano y el medieval...<sup>159</sup>*

#### 4.3 El análisis iconológico de acuerdo a Panofsky

En la obra *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Javier Marzal Felici reconoce a Aby Warbug como el fundador del método iconológico. Sobre la aplicación de dicho método, Marzal Felici, afirma que para Warbug la iconología es una interacción entre forma y contenido, y también reconoce que el estilo es un síntoma de la mentalidad de la época.

*El proceso de simbolización es un elemento importante de su concepción de la cultura y el arte, especialmente el problema de la pervivencia de los símbolos a través de la historia de la cultura.*

<sup>158</sup> *Ibid*, p. 42

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 51



*Parece existir una coincidencia notable entre la teoría de los arquetipos de Jung y estos símbolos que Warbug entendía como universales. Entre otras cabe destacar su concepción de la historia de la humanidad como una permanente lucha entre tendencias irracionales y otras racionales, es decir, Warbug afirma la coexistencia de diferentes estilos, a veces contradictorios, en las diferentes épocas de la historia del arte, lo que contradice las nociones de Zeitgeist (espíritu del tiempo) o de Weltanschauung (visión de mundo). La concepción de Warbug es pues dialéctica y no lineal.<sup>160</sup>*

Asimismo, este autor reconoce a *Erwin Panofsky* como la figura más relevante de este análisis, y comenta que una de las tesis principales del autor de *Estudios sobre Iconología*, es la del relativismo cultural; es decir, en lugar de la existencia de estructuras visuales, Panofsky, quien afirma que la "*Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma*", habla de particulares construcciones realizadas por cada cultura que se corresponden con determinadas concepciones del mundo.

En el método de Panofsky se observan estas categorías de análisis: en primer lugar, una descripción pre-iconográfica, que corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos, y para la cual, de acuerdo a Marzal Felici, se debe aplicar la *historia del estilo*. En segundo lugar se aplica un análisis iconográfico para identificar las imágenes, las historias o las alegorías presentes, "lo que nos lleva a considerar el análisis iconográfico como un método descriptivo para clasificar, describir e identificar imágenes"<sup>161</sup>; por último, se encuentra el análisis iconológico como el motivo central del análisis, el cual consiste en elucidar el significado intrínseco, el contenido de la imagen. Es así que según Marzal Felici, mientras el análisis iconográfico es descriptivo, el análisis iconológico tiene un carácter interpretativo.

Panofsky destaca que en primer lugar observamos *formas* y posteriormente *detalles* que le dan composición a una estructura, tal es el caso de los colores, las líneas y los volúmenes que constituyen nuestro mundo visual. Identificamos objetos, detalles, formas puras, configuraciones de línea y color, y eso forma parte de un *significado primario*. Nuestra primera percepción es formal, y el significado que se desprende de esta es fáctico, es decir, identificamos formas visibles y las relacionamos con ciertos objetos de acuerdo a nuestra experiencia práctica. El mundo de las formas puras como portadoras de *significados primarios o naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos artísticos*. Y una enumeración de esos significados primarios, de esos motivos y sus combinaciones, constituiría un análisis formal, una *descripción pre-iconográfica* de la obra de arte.

---

<sup>160</sup> Javier Marzal Felici *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*, Madrid. Editorial Cátedra. Signo e Imagen, 2009, p. 131

<sup>161</sup> *Ibid.*

Esos objetos, esas formas que hemos descrito como un *significado natural o primario*, y que podemos llamar *motivos artísticos*, pertenecen a un “*mundo de costumbres y tradiciones culturales*”, que son peculiares de una civilización determinada. Así, nuestra interpretación sobre esos objetos responde a ciertos *significados secundarios o convencionales* que corresponden a cierta “época, la nacionalidad, la clase, las tradiciones intelectuales”. Esos significados convencionales también nos ofrecen el significado intrínseco o contenido. Para llevar a cabo una buena lectura es preciso estar familiarizado con esas convenciones.

*Lo percibimos al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad, que un grupo de figuras sentadas en una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes determinadas, representan La Última Cena, o que dos figuras luchando de una forma determinada representan el Combate del Vicio y la Virtud. Al hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos, reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron <<invenzioni>>; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías.<sup>162</sup>*

Panofsky afirma que la identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la iconografía en estricto sentido. Y esto se presenta en el contenido secundario o convencional. “El mundo de los temas o conceptos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías”. De acuerdo a Panofsky éste significado intrínseco o contenido lo percibimos al indagar “aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica -cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra”. En este nivel estamos hablando de que esos principios son a su vez esclarecidos por la composición y la significación iconográfica.

Al concebir las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como las manifestaciones de principios fundamentales, Panofsky agrega que de tal forma interpretamos todos esos elementos como valores simbólicos. Es así que mientras la identificación adecuada es un prerrequisito para un correcto análisis iconográfico en su más estricto sentido, el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el prerrequisito para una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo.

---

<sup>162</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Madrid. Alianza Universidad, 1972, p. 16

*Por ejemplo en los siglos XIV y XV ( el ejemplo más antiguo data de hacia 1310) el tipo tradicional de Natividad que muestra a la Virgen María tendida en una especie de lecho fue sustituido frecuentemente por uno nuevo que la muestra arrodillada en adoración ante el Niño. Desde un punto de vista compositivo este cambio significa, en términos generales, la sustitución de un esquema triangular por uno rectangular, desde un punto de vista iconográfico, en el sentido más estricto de la palabra, significa la introducción de un tema nuevo formulado textualmente por escritores como el Pseudo-Buenaventura y Santa Brígida. Pero al mismo tiempo, expresa una nueva actitud emocional, peculiar de último periodo de la Edad Media. <sup>163</sup>*

Es decir, las imágenes, los motivos, las historias y las alegorías son interpretados como valores simbólicos, y ese es el objeto de la iconografía en su sentido más profundo, y es de acuerdo a Panofsky, un método de síntesis más que de análisis. La identificación correcta de los motivos es el prerequisite para un correcto análisis iconográfico, y el análisis correcto de esas imágenes, historias y alegorías es el prerequisite de una correcta interpretación iconográfica. Para llevar a cabo un análisis pre-iconográfico correcto, Panofsky indica que cuando nos enfrentemos con formas u objetos desconocidos para nosotros, es preciso recurrir a un experto o consultar en bibliografía especializada. Eso de ningún modo nos alejaría de nuestra experiencia práctica como tal.

*Mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos <<lo que vemos>> según la manera en que los objetos y las acciones eran expresados por las formas, bajo condiciones históricas variables. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la historia del estilo. <sup>164</sup>*

Es decir, un experto, o bien una fuente literaria, se presentan como una fuente de temas y conceptos para un correcto análisis iconográfico. En algunas ocasiones lo que vemos es la forma en la que objetos y acciones eran expresados bajo *condiciones históricas variables* que nos dan como resultado la *historia del estilo*. En *Estudios sobre Iconología*, Panofsky indica que el análisis iconográfico se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de motivos, lo que presupone “mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos”.<sup>165</sup> De acuerdo a lo anterior, Panofsky cita que para que un habitante de cierta región del mundo, la última cena de Leonardo Da Vinci no pasará de ser la imagen de una escena familiar, puesto que no está familiarizado con los evangelios cristianos. Y eso nos sucede a todos en alguna ocasión cuando no estamos familiarizados con la historia que se cuenta en un representación

---

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 18

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 21

visual. De tal modo, la fuente literaria, como fuente de temas y conceptos, se impone como requisito para el un análisis iconográfico.

*Pero otras veces, mientras que el conocimiento de los temas y conceptos específicos transmitidos por las fuentes literarias es un material indispensable y suficiente para un análisis iconográfico, no garantiza su exactitud. Es tan imposible para nosotros hacer un análisis iconográfico correcto, aplicando indiscriminadamente nuestros conocimientos literarios a los motivos, como lo es hacer una descripción pre-iconográfica correcta aplicando indiscriminadamente nuestra experiencia práctica de las formas.*<sup>166</sup>

Para Panofsky, estaríamos completamente perdidos si tuviéramos que depender exclusivamente de las fuentes literarias, y concretamente, el fiarnos de una sola fuente de carácter contemporáneo tal vez nos acarrearía más problemas. Es por eso que en la historia de los tipos, del estilo, de los símbolos es preciso interrogar el por qué se utilizan ciertos objetos para simbolizar algún aspecto de carácter.

*Investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, objetos y acciones eran expresados a través de formas, o sea en la historia del estilo, podemos corregir igualmente nuestro conocimiento de las fuentes literarias investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones, o sea, dentro de la historia de los tipos.*<sup>167</sup>

Es decir, mediante el estudio de la historia de los tipos podremos hallar el significado de ciertos símbolos que en ocasiones no son acordes a las imágenes que analizamos. En este caso estamos en el nivel iconográfico, en el nivel de la interpretación de la *significación intrínseca o contenido*, que trata acerca de los *valores simbólicos*, en vez de con imágenes historias y alegorías. Aquí se requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias. Concretamente, en la historia del estilo, las formas divergen de acuerdo a ciertas condiciones históricas distintas. Las condiciones históricas distintas nos dan como resultado objetos y acciones distintas. Según Panofsky, a lo anterior podemos llamarlo como historia de los síntomas culturales, “o símbolos en el sentido de Ernst Cassirer”.

Es así que para Panofsky, el historiador del Arte tendrá que comprobar si lo que él cree es el significado intrínseco de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o

---

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 22

grupo de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando.

Para Pepe Baeza, el análisis de una imagen contemporánea será mucho más sencillo al contar con referencias identificativas, tanto de motivos como de ideas o conceptos, mucho más cercanas tanto a nivel físico como a nivel de mentalidad o “espíritu de época”. Y como ejemplo de la aplicación del método iconológico a una imagen fotográfica, el autor de *Cómo se lee una fotografía*, cita el análisis elaborado por Pepe Baeza, en su obra, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*<sup>168</sup>, sobre una imagen de Sebastiao Salgado captada en Mozambique, en el año 1996, y que formó parte de un reportaje para la organización *Médicos sin Fronteras*, en el cual, Baeza lleva a cabo una lectura iconográfica en la que concluye que la foto de una lancha abandonada en medio de un plantío de cañas, es una metáfora visual de la situación socioeconómica por la que atravesaba ese país. En la imagen Baeza interpreta dificultad, estatismo. La lancha, que está estancada en ese cañaveral, representaba al país. En la antigüedad, la barca representa el simbolismo del tránsito y de la seguridad, pero en su interpretación, Baeza concluye que ésta es un símbolo inestable y dispuesto a caducar.<sup>169</sup>

#### 4.4 El análisis iconográfico aplicado a cinco obras plásticas de Juan Bautista Morán

Por la calidad de sus imágenes, por su constancia, y por la capacidad de este artista para ahondar en la relación entre imágenes poéticas e imágenes fotográficas, en este capítulo analizaremos las propuestas visuales de Juan Bautista Morán, artista visual originario de Madrid. Las obras plásticas de Juan Bautista Morán que analizaremos en este apartado pertenecen a series concretas, pero también abarcamos obras que no forman parte de series, sino que son fotomontajes seleccionados por el autor.

La primer imagen que analizaremos se intitula *El elogio de la escritura*. En el espacio plástico de esta imagen, que se define como aquella estructura en la cual los elementos propiamente plásticos son los que caracterizan a la imagen misma en cuanto “conjunto de formas visuales”, observamos ciertas formas que nos auxiliarán en el desarrollo del análisis pre-iconográfico. Por formas visuales, Jacques Aumont<sup>170</sup> define a la misma superficie de la imagen y su organización, es decir, su composición, o las relaciones que

<sup>168</sup> Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona. Gustavo Gili, 2002.

<sup>169</sup> El análisis completo de Pepe Baeza sobre la obra de Salgado, se puede leer en el capítulo X del libro citado anteriormente.

<sup>170</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona. Ed. Paidós, p. 144

hay entre distintas partes de la superficie; otra forma es la gama de los colores, y sus relaciones de contraste, “ligada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen, y el contraste global que hace nacer esta gama; los elementos gráficos calificados como simples y que son las líneas, por ejemplo; asimismo estaría la materia de la imagen misma, en donde nos concentraríamos en las formas de la ‘pincelada’ en la pintura, o del grano de la película fotográfica, etcétera”.

De tal manera, en la significación primaria o natural del nivel pre-iconográfico, observamos formas tales como la silueta de un hombre que emerge de entre las páginas dobladas y rotas de un libro. En la significación expresiva observamos que dicha silueta humana tiene una postura tal que se observan ambas manos abriendo una especie de chaqueta, para dejar el pecho al descubierto.



Autor Juan Bautista Morán. Título: *Elogio de la escritura*. Técnica: Fotomontaje digital. Imagen número 326547  
Cita: [<http://juanbamoran.mifotoblog.com/fotogaleria.php?galeria=44176>]ro de enero de 2011.

En el nivel *secundario o convencional* en el cual gracias a las fuentes literarias se elabora un análisis iconográfico estrecho, del que nos habla Panofsky, observamos la influencia de la estética dadaísta por medio de la presencia de las hojas resquebrajadas de lo que parece un libro o un periódico, en el cual se observan frases de la canción *Talkin New York*, del cantautor norteamericano Bob Dylan. En sus collages, los dadaístas solían utilizar recortes de periódicos o revistas, boletos del transporte público, entre otras manifestaciones de la vida cotidiana, para combinarlos con imágenes fotográficas o ilustraciones con el fin de crear un discurso crítico.

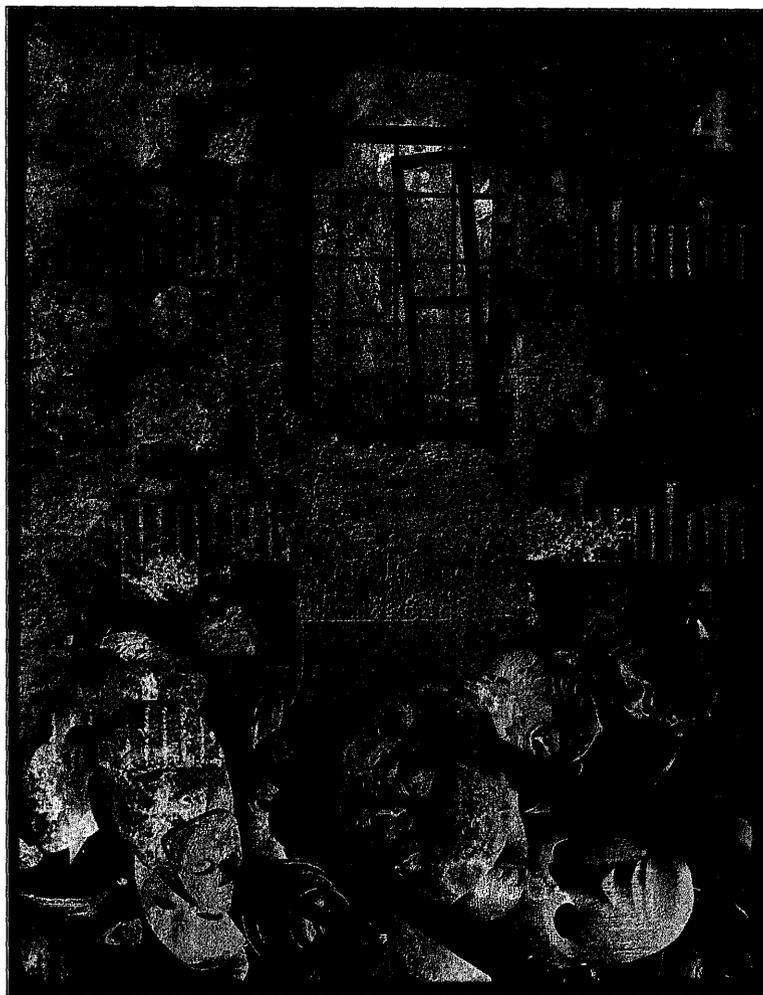
En la imagen de Bautista Morán se observa la técnica del uso de capas y de distintos niveles de fusión mediante la edición digital. Anteriormente, esta técnica del planchado o fusión de negativos fue uno de los presupuestos estéticos de los surrealistas. Hoy en día, se lleva a cabo mediante el trabajo de capas y el cambio de fusión en cada una de ellas para obtener un traslape, en este caso, de carácter poético. Es decir, la presencia de la poética de Dylan, junto con la estética dadaísta, nos dan como resultado esta metáfora visual que rinde homenaje a la poesía visual mediante las imágenes mentales que nos recreamos al observarla. En muchas de las imágenes de este artista visual, se nota la aplicación de las técnicas surrealistas, mediante el fotomontaje, que en este caso es del carácter digital, pero también observamos que predomina la estética del dadaísmo.

Como hemos advertido, la fuente histórica con la cual tendrían correspondencia las imágenes de Bautista Morán proviene de la estética del Dadá. Algunas imágenes dadaístas que pueden relacionarse con la fotopoesía de Morán son las obras de Hannah Höch, *El cuchillo de cocina Dadá (1920)*, o bien *El autor del libro "catorce cartas de Cristo"*, de Johannes Baader (1920) y las portadas *Dadá* de John Heartfield. Otro autor dadaísta en cuyo trabajo encontramos algunas referencias estéticas es Kurt Schwitters, quien elaboró diversos collages utilizando elementos de la vida cotidiana, que combinaba con diversos elementos en sus obras. De acuerdo a Dietmar Elger, Schwitters gustaba de arrancar los restos de carteles de las fachadas de los edificios públicos mientras paseaba por las calles. Esos fragmentos eran pegados con otros materiales en la composición de sus collages.



Autor: Kurt Schwitters. *Sin Título*. Cita:[[http://www.crdp-reunion.net/dossiers\\_thematiques/imoisartiste/schwitters/schwitters.php](http://www.crdp-reunion.net/dossiers_thematiques/imoisartiste/schwitters/schwitters.php)]

En el último nivel que corresponde a la interpretación iconográfica, del *significado intrínseco o contenido* de la imagen, seguimos a Panofsky a través de Pepe Baeza, quien al citar los conceptos de retórica y simbolización de Roland Barthes, nos permite concluir que la metáfora visual de la imagen de Bautista Morán radicaría en este emerger de otro ser humano a través de la lectura poética, un ser que se abre a la lectura al exponer por completo su pecho, que deja al descubierto a manera de ofrenda. De tal forma, esta imagen constituiría una alegoría a la lectura bajo los preceptos de la estética dadaísta.



Autor: Juan Bautista Morán. Sin título. Técnica: Fotomontaje digital. Obra número 326400. Cita: [<http://juanbamoran.mifotoblog.com/fotogaleria.php?galcria=44176>] 10 de enero de 2011.

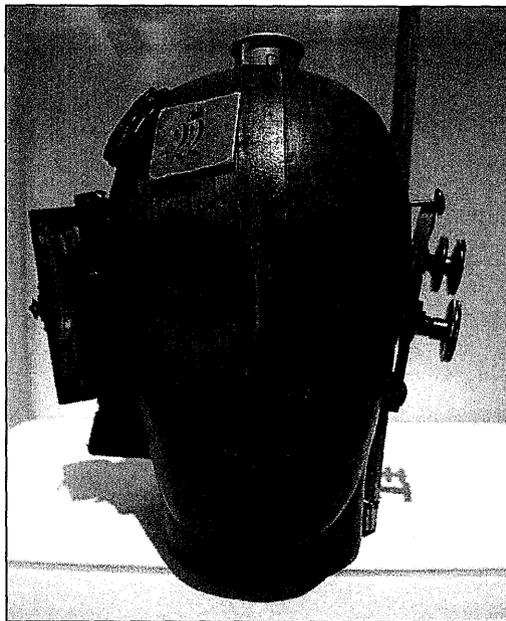
Otra de las imágenes de Bautista Morán que analizaremos bajo la óptica de Aby Warburg y Panofsky es un fotomontaje digital que también es estimado por su autor como obra selecta. En el nivel pre-iconográfico que corresponde a las formas visuales del espacio plástico de la imagen observamos en primer plano, y en el nivel inferior de la misma, diversas formas que semejan máscaras con colores distintos. En un segundo plano, y de un tamaño mayor, se halla un busto o la silueta de un rostro humano con el marco de una ventana en la parte frontal. Esa silueta presenta una textura como la de las imágenes que se pegan en las paredes y sufren los rigores del clima. Atrás de dicha silueta se observan rallas y números. En el nivel secundario o convencional del análisis iconográfico, de nueva cuenta notamos la presencia de la técnica digital del fotomontaje, cuyo precedente, como ya se mencionó es la técnica surrealista, y en la composición destaca la estética *dadá*, mediante la utilización de los números, las máscaras y la misma silueta que ocupa gran parte del centro de la imagen.

Esta imagen de Bautista Morán tiene como referentes históricos el collage, *Daum se desposa con su pedante autómeta* <<george>>(1920), del dadaísta George Groz, imagen que fue expuesta en la *Primer Feria Internacional Dadá*. Algunas formas de la imagen de Morán nos remiten a esta imagen de Groz, concretamente a esa silueta mecanizada que forma parte de ese histórico collage, y que se encuentra en la parte derecha inferior de esa imagen, pero también la imagen de Morán abreva de la cabeza mecánica de Raoul Hausman, una escultura peculiar elaborada con base en objetos ensamblados. Sobre las bases teóricas de ese trabajo, el mismo Hausman indicó que “el Dadá era la absoluta maldad válida, junto con la fotografía exacta la única forma autorizada de comunicación gráfica y experiencia común; todo aquel que consigue liberar su tendencia más íntima y propia es dadaísta...”<sup>171</sup>



Autor: George Groz Título: *Daum se desposa con su pedante autómeta*. Cita:  
[\[http://www.google.com/imgres?q=Daum+se+desposa+con+su+pedante+autómata&hl=cs&sa=X&gbv=2&biw=1280&bih=583&tbs=isz:m&tbn=isch&tbnid=dof'fvWoHqwoqM:&imgrefurl=http://lozzanoart.blogspot.com/2009/04/georgegroz.html&docid=G5zQxAaDBe\\_JNM&w=542&h=773&ei=Bhtt\]](http://www.google.com/imgres?q=Daum+se+desposa+con+su+pedante+autómata&hl=cs&sa=X&gbv=2&biw=1280&bih=583&tbs=isz:m&tbn=isch&tbnid=dof'fvWoHqwoqM:&imgrefurl=http://lozzanoart.blogspot.com/2009/04/georgegroz.html&docid=G5zQxAaDBe_JNM&w=542&h=773&ei=Bhtt) 9 de marzo de 2009

<sup>171</sup> Dietmar Elger, *Dadaísmo*, Taschen, 2004, p. 38



Autor: Raoul Hausmann. *Cabeza mecánica (espíritu de nuestro tiempo)* Cita: [http://www.google.com.mx/imgres?q=cabeza+mecánica+de+hausmann&hl=cs&client=safari&sa=X&rls=cn&tbs=isz:m&tbn=isch&prmd=ivns&tbnid=-yixKRxi5pix7M:&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/amigomac/5055659975/&docid=5cov\\_5ADlo\\_MXM&w=412&h=500&ci=a7YwToKCNeSIsgL4hbCICw&zoo m=1&iact=hc&vpx=823&vpy=149&dur=284&hovh=247&hovw=204&tx=101&ty=111&page=1&tbnh=155&tbnw=130&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:5,s:o&biw=1280&bih=680](http://www.google.com.mx/imgres?q=cabeza+mecánica+de+hausmann&hl=cs&client=safari&sa=X&rls=cn&tbs=isz:m&tbn=isch&prmd=ivns&tbnid=-yixKRxi5pix7M:&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/amigomac/5055659975/&docid=5cov_5ADlo_MXM&w=412&h=500&ci=a7YwToKCNeSIsgL4hbCICw&zoo m=1&iact=hc&vpx=823&vpy=149&dur=284&hovh=247&hovw=204&tx=101&ty=111&page=1&tbnh=155&tbnw=130&start=0&ndsp=23&ved=1t:429,r:5,s:o&biw=1280&bih=680) 9 de marzo de 2009.

En cuanto al nivel de la interpretación iconográfica, esta metáfora visual representa la decadencia moral, que tanto criticaban los dadaístas. Es una imagen en la cual los números como factor económico gobiernan el imaginario humano; los rostros inexpresivos de las máscaras de la parte inferior de esta imagen, nos muestran la desolación de gran parte de la humanidad que no logra insertarse en los esquemas de la economía global. Lo anterior también se desprende la labor social que lleva a cabo el mismo Morán con los migrantes que arriban a España. Sin embargo, en esta imagen se extraña la fuerza de otros símbolos, además del anclaje lingüístico que en el Dadá otorgaba fuerza por medio de la ironía y el sarcasmo.

La siguiente imagen *fotopoética* de Bautista Morán pertenece también a los trabajos seleccionados que el autor tiene publicados en una carpeta de su fotoblog, donde concentra las galerías fotográficas que ha elaborado bajo el sello de la *fotopoesía*. Al observar el espacio plástico de esta imagen destacamos que, al contrario de las dos imágenes precedentes que analizamos, ésta se ubica más en la estética de la fotografía *neosurrealista*, ya que en ella se destaca más la fusión de imágenes mediante el software digital. La misma fusión dificulta la apreciación de los planos. Asimismo, apenas es perceptible el uso de ciertos símbolos o signos lingüísticos que atiendan a lo ideológico; es decir, mediante la combinación de distintas imágenes se intenta anclar la imagen en lo onírico.



Autor: Juan Bautista Morán. *Sin título*. Técnica: Fotomontaje digital. Sin año. Obra número 326400.  
Cita: [<http://juanbamoran.mifotoblog.com/fotogalcria.php?galeria=44176>] 10 de enero de 2011.

Sin embargo, antes de adelantarnos sobre la historia del estilo, destacamos que en el nivel pre-iconográfico observamos al lado derecho de la imagen, en primer plano, un rostro de color cobrizo; junto al rostro también observamos otras formas regulares una especie de grecas utilizadas en la herrería. En el otro extremo de la imagen, es decir, del lado izquierdo notamos una forma con cierta textura que asemeja una tela, un bordado en tonos ocre y naranja, con líneas en color oro. Al centro de la imagen podemos notar el uso de una pequeña tipografía de origen oriental.

En el nivel secundario o convencional, la técnica utilizada por Bautista Morán nos remite a la fusión de imágenes que realizaban algunos fotógrafos para elaborar montajes de carácter surrealista. Los tonos utilizados en esta *fotopoesía* se alejan de la escala de grises que utilizaron fotógrafos como Man Ray, y nos acercan más al manejo de la luz de los pintores impresionistas y a la misma estética de algunos pintores surrealistas. El rostro que observamos en el lado derecho de la imagen de Morán tiene influencias de la pintura de Giorgio de Chirico.

En el nivel iconográfico profundo, interpretamos que esta imagen de Bautista Morán contiene referencias a la cultura árabe. Lo anterior lo deducimos por la tipografía, por el telar y por una suerte de herraje morisco que aparece cerca del rostro cobrizo, que a su vez parece representar a un migrante que llegó a Europa en busca de una mejor vida, pero que lleva consigo su cultura, sus tradiciones. En la imagen hay un dejo de nostalgia. La técnica de fusión de distintas imágenes aplicada a esta fotografía y los tonos utilizados, complican la visión general, de tal modo, la imagen cae en un barroquismo que dificulta la apreciación del tema. La imagen no provoca una convulsión visual, como sí lo hacían algunas imágenes surrealistas; es decir, en este caso, la técnica le ganó al concepto.

La próxima imagen *fotopoética* de Bautista Morán que analizaremos bajo los preceptos de la iconografía, y con la cual cerraremos este trabajo, pertenece a una serie que su autor intituló como *Fronteras*, tema relacionado con la migración. En el nivel pre-iconográfico que tiene que ver con el espacio plástico y la descripción de las formas visuales, observamos en el primer plano de esta imagen el busto resquebrajado, en tono cobrizo, de una estatua, en cuya parte frontal sobresale un dibujo cuyo contenido es la proa de una antigua carabela. En la ilustración mencionada también se destaca la presencia de las olas de un profundo tono azul. En segundo plano observamos un muro seco y agrietado.



Autor: Juan Bautista Morán. Sin título. Técnica: Fotomontaje digital. Obra número 698602.  
Cita: <http://juanbamoran.mifotoblog.com/fotogaleria.php?galeria=44176> 10 de enero de 2011.

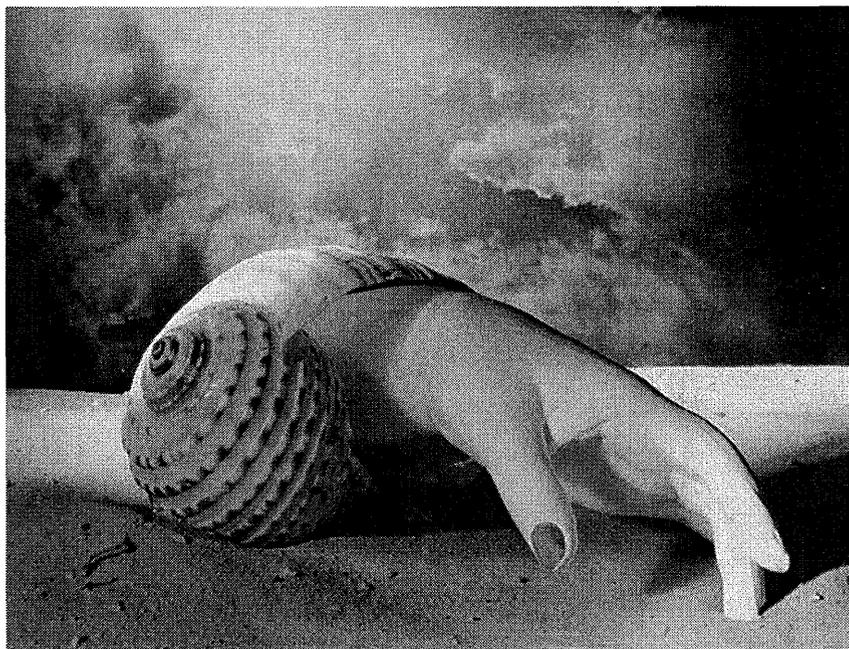
En el nivel secundario, o también llamado convencional, destacamos de nueva cuenta la utilización del fotomontaje digital como recurso para fusionar ambas imágenes. Y como referencia primordial la estética de la pintura surrealista de Giorgio de Chirico y de Rene Magritte, que solían ubicar en algunos de sus lienzos cabezas y bustos, junto con otros elementos discordantes, para jugar con la lógica del espectador.

En el nivel iconográfico profundo la lectura que nos ofrece la imagen de Bautista Morán está relacionada con el que es considerado el tema del siglo XXI: la migración. España, lugar donde reside nuestro artista visual, es sitio de migración de gente de África, del medio oriente y también de Latinoamérica. Hoy día, millones de personas dejan su lugar natal en búsqueda de trabajo y de otros satisfactores. Sin embargo, las políticas hacia el migrante son restrictivas y muchos de ellos se ven obligados a vivir en la ilegalidad. Este

tema se está explorando por muchos artistas visuales de América y Europa y es tema de discusión en seminarios y academias de arte.

En el ámbito de la fotografía documental, que está ligada a los círculos de arte, sin duda destaca el trabajo que el fotógrafo brasileño Sebastiao Salgado ha desarrollado sobre este tema en particular, captando a manera de gran reportaje el trajín de millones de personas alrededor del orbe. De tal modo, la imagen *fotopoética* de Morán se muestra como una metáfora visual en la cual el artista nos expone en el busto de un migrante resquebrajado por todas las situaciones que se ve obligado a vivir, un migrante que llega a una tierra ajena, agrietada y resquebrajada. Como mencionamos líneas arriba, esta imagen está más cercana a la estética de la pintura surrealista y del cartel.

La imagen con la que cerraremos este análisis iconográfico sobre la obra de Juan Bautista Morán pertenece a la serie *El poeta es un umbral*. Esta fotopoesía presenta grandes similitudes con una imagen de la artista surrealista de Dora Maar.



Autor: Dora Maar Sans Titre. Técnica: Plata sobre gelatina. Año, 1934.  
Cita: [<http://www.prospectmagazine.co.uk/tag/female-artists/%5D>]11 de enero de 2011

En un nivel pre-iconográfico primario, o espacio plástico, destacamos la presencia de las formas, y en este caso observamos en el primer plano de esta imagen a color una mano sosteniendo un pincel, que sobresale del cascarón del rostro de una escultura. En el segundo plano tenemos algo desvanecida por el mismo

efecto de los planos, la presencia de una tipografía que semeja un graffiti. Los tonos azules y cobrizos predominan en la *fotopoesía* de Morán. La imagen de Morán guarda una estrecha relación con las propuestas estéticas de una afamada fotógrafa inscrita en el movimiento surrealista, Dora Maar, quien en 1934 creó una imagen que sin duda alguna es un gran referente para la obra de este *fotopoeta*. En la imagen *sin título* de Dora Maar observamos una mano femenina saliendo del caparazón de una caracola. En el segundo plano de dicha imagen hay un cielo nebuloso. Ambas imágenes difieren en ciertas formas y también por los tonos utilizados. Mientras que la imagen de Morán es a color, la imagen de Maar fue captada bajo la estética del Blanco y Negro, que estaba en boga en esos años. Los tonos de la *fotopoesía* de Morán nos remiten de nuevo a las pinturas de Rene Magritte.



Autor: Juan Bautista Morán. Sin título. Técnica: Fotomontaje digital. Obra número 267696.  
Cita: [<http://juanbamoran.mifotoblog.com/fotogaleria.php?galeria=44176>] 10 de enero de 2011.

En *El poeta es un umbral*, Bautista Morán proclama un juego de libertad para reflejar “el mundo que cada poeta deja dentro de nosotros en nuestra experiencia como lectores. Ese denso bosque de imágenes vividas por nosotros a través de la lectura”. En el nivel iconográfico profundo, interpretamos la imagen de Morán como una ruptura que el ejercicio plástico provoca en el ser humano que se aleja de la prosaica para vivir bajo los dogmas de la poesía. En el artista hay un renacer, un encuentro con ese otro, con ese ser que mora

debajo del ser. El artista se enfrenta a ese umbral que representa el arte, a esa mínima señal que le indica el camino por donde transitar. El uso de las nuevas tecnologías en la captura y edición de imágenes fotográficas le está ofreciendo a muchas personas la posibilidad de romper con la tradición documental y mimética que imperaba en la mayor parte de la fotografía contemporánea. Después del Dadá y del surrealismo, los fotógrafos contemporáneos se alejaron del collage y de las técnicas del fotomontaje en busca de un nuevo discurso. Y desde la irrupción de lo digital, han surgido nuevos fotógrafos con propuestas visuales que intentan rescatar esas propuestas estéticas, esos discursos visuales que fracturaron el imaginario y el discurso fotográfico para siempre.

A manera de conclusión debemos destacar que la propuesta estética de Juan Bautista Morán, es decir, la *fotopoesía*, descansa en los presupuestos estéticos del dadaísmo y del surrealismo. Sin embargo, la mayor parte de su obra no se podría inscribir en un *neodadaísmo*, ya que son pocas las imágenes en donde observamos el uso de símbolos y recursos tipográficos para otorgar un toque de ironía y sarcasmo a las imágenes. La crítica sociopolítica no es tan explícita en la obra de Morán, como sí lo era en el Dadá clásico. Asimismo, tampoco podría catalogarse la obra del creador de *Canto de Espumas* como un *neosurrealismo*, pues la poética de las imágenes de Morán no persigue la convulsión que sí buscaba el surrealismo clásico, al unir dos o más elementos que aparentemente no guardaban relación alguna. De tal modo, en cuanto a forma, la poética de Morán descansa por completo en lo pictórico, pues en muchas de sus obras destacan formas y figuras que utilizaron algunos pintores surrealistas.

Es decir, la técnica que este artista despliega -fotomontaje digital, donde a través del uso de distintas capas (cuyo modo de fusión se altera), se busca solapar diversas imágenes para crear un nuevo discurso-, acerca sus obras a una suerte de *neopictorialismo* de carácter surrealista, al cual le hace falta el poder de la convulsión, pero ese problema no es exclusivo de la obra de Morán, sino de toda la órbita de la *fotopoesía*, cuyos autores se han dedicado a explorar la cuestión técnica y han olvidado, o hecho a un lado, el discurso conceptual que les permitiría crear obras más profundas. Es así que de manera paradójica, los recursos utilizados en la edición digital, acercan el discurso visual de la *fotopoesía* a la pintura y lo alejan del discurso fotográfico.

Es así que estimar que la *fotopoesía* es un remake o el pastiche de un collage *dadaísta* sería un error. La imagen resultante de una *fotopoesía* no es un mezcla de imágenes de distinto origen, ni siquiera hay un elemento lingüístico distinguible que fracture la misma fotografía, como sí lo había en el *Dadá*. Tampoco es neosurrealista, como ya mencionamos. La *fotopoesía* intenta ser una mezcla digital de imágenes que le

permitan al creador aspirar a una cualidad poética cercana a la poesía escrita, por lo tanto no podemos calificarla como un collage, pues en ella predomina la fusión de imágenes de similar procedencia. Es decir, los fotopoetas no están experimentando con otros elementos que les permitan transgredir la bidimensionalidad de sus obras.

Por otra parte, es preciso mencionar que, de acuerdo a sus incipientes postulados estéticos, la *fotopoesía* intenta explorar en los vasos comunicantes que existen entre la imagen poética y la imagen fotográfica; es decir, como en otras expresiones artísticas, se reconoce la influencia de la literatura en la creación de una obra plástica. El mismo Bautista Morán reconoce en sus imágenes la influencia de la poesía tradicional, -u ortodoxa, como la llamaría Fernández Mallo-. Las imágenes literarias que le sirven de inspiración a Bautista Morán son producto de la obra poética de Ángel González, Chantal Maillard, María Zambrano, Miguel Hernández, y Octavio Paz, entre otros, lo que representa una suerte de revelación poética para el espectador.

Es así que la intención primaria de este artista visual es fusionar la imagen poética y la imagen fotográfica, para que ésta última devenga en la poética de la *fotopoesía*. Así, el sentido estético de las propuesta visuales de *Canto de Espumas*, descansa en la relación de las imágenes poéticas, que dan forma y sentido a un poema escrito, y en las fusiones digitales de diversas imágenes fotográficas que son unidas en la búsqueda de una cualidad poética. Sin embargo, ese préstamo interartístico, o la llamada inspiración que se nutre de las obras de otras disciplinas como la literatura y la poesía, no es privativo de la *fotopoesía* ni de la irrupción de las nuevas tecnologías en el ámbito de la imagen fotográfica. A lo largo de la historia, narrativa y poesía han nutrido el imaginario de muchos artistas visuales. Han servido como fuente de inspiración para fotógrafos y cineastas, y actualmente forman parte de los préstamos interartísticos. Cabe destacar que en la actualidad el artista inglés Peter Greenaway destaca por la experimentación poética en sus obras cinematográficas.<sup>172</sup>

Asimismo, la aplicación de los recursos digitales en la fotografía nos ha entregado artistas emergentes de gran importancia como lo es el caso del fotógrafo polaco Andrzej Dragan<sup>173</sup>, quien ha logrado destacar por la cualidad estética de sus imágenes a las que edita con un alto rango dinámico (HDR) y diversas

---

<sup>172</sup> Como ejemplo de ello podemos citar las obras cinematográficas *The Pillow Book* y *The Tulse Luper Suitcases*.

<sup>173</sup> Andrzej Dragan, *Turning photography upside down* Photolife. Art, culture and science of photography. March, 2009. Volume 34. Lumber “. Dragan no sólo ha destacado en el ámbito de la fotografía, sino que además es un brillante científico que posee un posgrado en física cuántica, además, es músico. Su obra circula ampliamente en la red de redes y es muy reconocida por los amantes de la imagen digital.

herramientas del software. Ha sido tal su éxito entre la comunidad de fotógrafos digitales, que su particular proceso de edición, que se puede apreciar en las imágenes de su página electrónica,<sup>174</sup> se conoce ya como el *efecto Dragan*. Sin duda, cuando se hable de la poética en tiempos de la fotografía digital, él será uno de los referentes a citar. Además de tener un carácter hiperrealista, los retratos de Dragan presentan también cierta cualidad *neopictorialista*, esa característica parece la más común en el medio fotográfico contemporáneo, que a fuerza de expresar lo onírico y además huir del referente, parece retornar a lo pictórico.

Como lo hemos advertido líneas arriba, la misma *fotopoesía* contiene referencias estéticas que la acercan a un estilo donde predomina lo pictorialista, una plasticidad que la aleja decididamente del referente mimético, de las formas y de lo que entendemos como propio del discurso fotográfico. La *fotopoesía* no es fotografía propiamente, es un juego visual donde se hace presente el bricolage digital, el cartel, la propuesta visual del diseño gráfico, o bien la pintura neosurrealista. Y si de acuerdo a las teoría intencional del arte<sup>175</sup>, el autor tiene la intención en llamar a su obra con el nombre de *fotopoesía*, es porque muchas de sus imágenes tienen un origen fotográfico, es decir, son captadas como fotografías y posteriormente sufren una metamorfosis plástica en el cuarto oscuro digital que busca imprimirle un carácter poético que lo acerque a la plasticidad de la poesía.

La computadora y el software para editar imágenes representan el cuarto oscuro de Bautista Morán, cuyas obras no sólo tienen reminiscencias literarias sino además alusiones a tópicos de carácter social, ello se observa en la serie *Fronteras*, donde el autor aborda el tema de los derechos humanos de los migrantes que llegan a España para tratar de acceder a una mejor forma de vida. Este acercamiento de Bautista Morán a temas de índole social lo hermanan con los postulados de los dadaístas; sin embargo, su obra no recurre a los juegos lingüísticos para externar con fuerza una protesta político-social; para él, basta con la imagen para representar esa postura.

Indudablemente, para otorgarle más fuerza estética y discursiva a sus imágenes, los *fotopoetas* necesitan traspasar el umbral del fotomontaje y experimentar con otros materiales, con otras técnicas que los alejen del cuarto oscuro digital. No sólo se debe buscar la poética mediante el software. La poética va más allá de

---

<sup>174</sup> *Andrzej Dragan*. Cita: [<http://andrzejdragan.com/>] 10 de abril de 2009

<sup>175</sup> José García Leal, *Filosofía del Arte*, Madrid. Editorial Síntesis. En esta obra, García Leal indica que la definición intencional del arte contempla la parte del creador, su intención, se parte de la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención del autor.

la tecnología, esta debe ser solamente un recurso, que debe acompañarse de otros elementos discursivos que rompan el referente, la mimesis y la bidimensionalidad de la imagen fotográfica. No obstante, desde un *neopictorialismo*, las imágenes poéticas de Bautista Morán cuestionan nuestras certidumbres acerca de la fotografía, apelan a nuestra imaginación y a nuestras emociones. Frente a estas imágenes poéticas nos asombramos sobre esa capacidad de deformación que pueden sufrir hoy en día las fotografías gracias a los nuevos recursos tecnológicos, que demandan no sólo un uso adecuado de la técnica, sino la puesta en marcha de la imaginación de un autor y un adecuado proceso poético que parte del conocimiento y la sensibilidad. Es decir, de acuerdo con Gaston Bachelard, la imaginación es precisamente eso: la capacidad de deformar “las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la capacidad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes”.

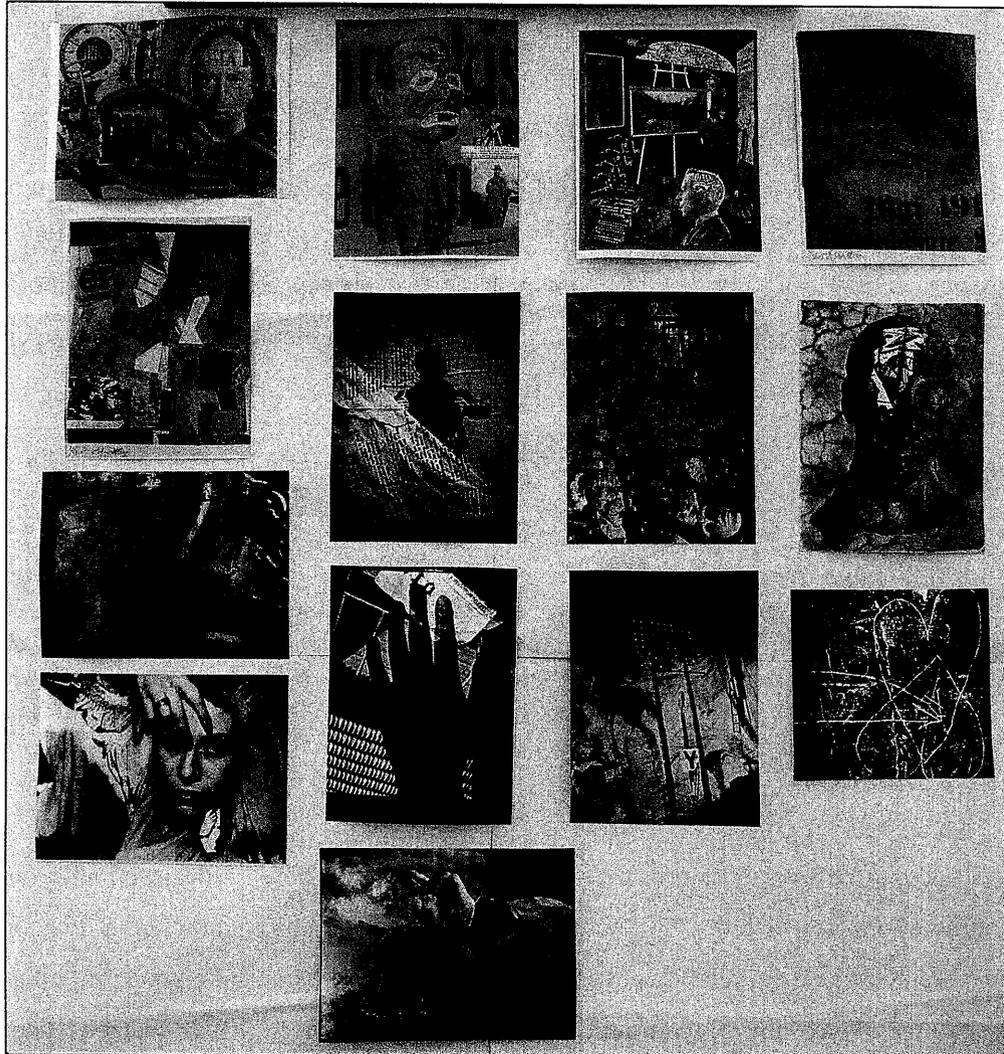
*Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria...<sup>176</sup>*

Así, el proceso de *poiesis* es importante en el recurso de la imaginación. Es decir, en todo poema hay un proceso creativo. Para Bachelard, “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano... El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra”<sup>177</sup>. En el caso de la *fotopoesía*, es innegable que su proceso creativo, aunque parta o intente partir de las imágenes de la poesía tradicional u ortodoxa, está mediado por la aplicación de las tecnologías digitales, que sin duda alguna, han incidido en la construcción poética de muchas imágenes fotográficas contemporáneas.

---

<sup>176</sup> Gaston Bachelard *El aire y los sueños*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 9

<sup>177</sup> *Ibid*, pp. 10-11



Autor: Arturo Ávila Cano. Título: *Recreación de un panel Mnemosyne con obras dadaístas, surrealistas y fotomontajes digitales del género de la fotopoesía.* Octubre de 2010.

A R T E .

Di Cesare Ripa .



**D**onna di età consistente, succintamente vestita di color verde. Nella mano sinistra tenga un Palo fitto in terra, al quale vi sia legata una Pianta ancor novella e tenera; e nella mano dritta un Pennello, e uno Scarpello.

L'Arte

Alegoría del Arte, del Cavaliere Cesare Ripa, incluida en *Iconología*. Obra impresa en el año 1600, y que actualmente se encuentra resguardada en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

## Conclusiones

---

Ut Photographia poesis, breve sentencia a modo de recreación de los antiguos aforismos greco-latinos fue el punto de partida para investigar sobre las posibles semejanzas entre dos formas de expresión, como lo son la fotografía y la poesía, o *fotopoesía*, como actualmente se conoce en el ámbito del ciberespacio. El analizar y discutir si una imagen inscrita dentro de las artes visuales, contiene cualidades poéticas, o si sus productos se asemejan a los que resultan de la inspiración de un poeta, nos llevó a estudiar no solamente el concepto *poiesis* (ποίησις) en algunos filósofos griegos, sino también cómo ese mismo concepto, que en un principio se entendió como una forma general de creación o fabricación, llegó a relacionarse con lo sublime y a delimitarse en cierto momento, con la expresión oral y escrita nombrada como poesía.

Las opiniones de filósofos como Aristóteles y Platón, además de afamados poetas como Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Octavio Paz fueron de gran utilidad para el estudio de la palabra poesía y del adjetivo poético. Lo poético tiene una cualidad etérea, que, a decir de Paz, no es dable verse con los ojos de la carne, sino con los del espíritu. Lo poético requiere la participación no sólo de la percepción, sino de la imaginación y la creación. Y más allá de entender a la *poiesis* (ποίησις) como una forma de creación general, lo poético está ligado a un cierto tipo de creación donde lo sublime es lo esencial. De tal modo, lo poético está ligado a lo emotivo, al ser, al espíritu. A decir de Vicente Huidobro, lo poético es un desafío a la razón.

En la búsqueda de la presencia de la poesía en las artes visuales, gracias a Michael Bright encontramos que en los siglos XVIII y XIX, era muy común calificar a las expresiones artísticas de carácter sublime con el nombre de poesía, así se hablaba de la poesía de la arquitectura, la poesía de la escultura, la poesía de la música o la poesía de la pintura. Es decir, dicha palabra se ligaba con facilidad a las expresiones plásticas. El análisis de Bright sobre la poesía del arte nos permitió comprender que lo poético definía la esencia del arte, y se encontraba lo mismo en la arquitectura o en la naturaleza. A principios del siglo XX, el término fue utilizado de nueva cuenta por el movimiento surrealista. Para sus seguidores la poesía era una forma de la vida misma. Tras el declive del movimiento surrealista, el término poesía cayó en desuso y fue desacreditado por las posturas lógicas y los acercamientos científicos de la crítica al arte contemporáneo. No se hablaba más de lo poético en el arte, sino de lo poético o de la poesía como una manifestación más del arte.

La relación entre las artes visuales y la poesía, la comparación entre ambas formas de expresión, o bien el uso del adjetivo poético para calificar las cualidades de una obra nos obligó a remontarnos a aquella antigua cuestión que iniciara Simonides de Keos con su aforismo *Poema pictura loquens, pictura poema silens*, que posteriormente fuera retomado por el poeta latino Horacio con *Ut pictura poesis*. El tema también fue abordado por el artista y escritor francés Charles Alphonse Du Fresnoy en *De arte Graphica*, y años más tarde fue objeto de análisis en el *Laoconte*, del monje alemán, G. E. Lessing. Los textos mencionados proporcionan una gran discusión que le permite al lector comprender las afinidades y las divergencias entre las artes visuales y la poesía. Indudablemente, las aportaciones de Tatarkiewicz sobre el concepto del arte en la antigua Grecia son de gran utilidad para entender cómo ciertas expresiones que actualmente calificamos como artísticas han sido subestimadas como oficios manuales o bien producto de una posesión divina, por lo tanto, en distintos periodos de la historia griega se consideraron fuera del ámbito de las bellas artes.

En el caso de la imagen fotográfica, argumentamos que pese al rechazo inicial con el que fue recibida, y a la fuerte objeción para que ésta entrara al ámbito del arte, algunos fotógrafos demostraron muy pronto su inconformidad. La afamada tesis de Charles Baudelaire en contra de una impronta artística en la imagen fotográfica fue rechazada muy pronto, y la búsqueda de una cualidad artística fue tema recurrente en el discurso visual de algunos noveles fotógrafos. Los amantes de las alegorías, de las imágenes construidas bajo una atmósfera teatral, o bien aquellos fascinados por las propuestas del pictorialismo, fueron los precursores de aquellos artistas visuales que lograron romper el referente y se alejaron de la mimesis. En ese tenor debemos subrayar las aportaciones del grupo *Camera Work*, de la *Bauhaus* y la *fotografía subjetiva alemana*. Reconocemos también a Dadaístas y surrealistas como los precursores de una poética visual que tiene influencia hasta nuestros días. En sus propuestas visuales encontramos vasos comunicantes entre la palabra poética y la imagen visual. Al igual que la poética hecha palabra, la poética fotográfica trabaja con alegorías, metáforas y símbolos. Sin duda, el movimiento surrealista fue el que más profundizó en las relaciones de la imagen con la palabra, a través de lo onírico y el inconsciente.

La fotoconstruida, el collage, el fotomontaje y la búsqueda de formas abstractas en la fotografía directa son las muestras palpables de que algunos fotógrafos lograron alejarse de lo prosaico, de lo mimético y de la referencia, para entrar al ámbito de lo poético y de lo onírico. La destreza técnica y conceptual del fotógrafo, su capacidad para observar y reunir elementos aparentemente inconexos, el manejo y la lectura de la luz, la composición de la obra, todos ellos son fundamentos de una poética fotográfica.

Si por poética comprendemos también el quehacer y la elaboración metódica de un artificio poético, ya sea mediante la palabra o mediante una imagen fotográfica, habría que conceder que existe eso que los griegos llamaron ποίησις (poiesis) en muchas propuestas fotográficas del pasado reciente y de presente inmediato. En su momento, y hasta hoy día, las obras fotográficas de Manuel Álvarez Bravo han sido estimadas como *fotopoesías* tanto por críticos de arte como por fotógrafos y poetas. El mismo Octavio Paz reconoció que detrás de las imágenes de Álvarez Bravo se encontraba un autor, un creador con sensibilidad.

Asimismo, gracias al análisis iconológico, desarrollado por Aby Warburg y su discípulo, Erwin Panofsky, comprendimos que la poética que es resultado del fotomontaje digital contemporáneo, abrevia de fuentes históricas cuyos antecedentes fueron marcados por H. Bayard, Raoul Hausman, Kurt Schwitters, Dora Maar, André Bretón y Man Ray, entre muchos otros. Es decir, las propuestas visuales del grupo de *fotopoetas*, que tiene su nicho en la red de redes, y que trabajan sobre la fusión de la poesía y la imagen fotográfica, tienen como referencia histórica el discurso visual del dadá y del surrealismo. Además, las obras *fotopoéticas* de Bautista Morán abrevan de la poesía de María Zambrano y de otros autores, como el entrañable Ángel González. Gracias a ese mismo análisis estimamos que algunas propuestas visuales emanadas de la *fotopoesía*, tienen una relación más estrecha con lo pictórico que con el discurso fotográfico.

En la época contemporánea el debate sobre las afinidades o divergencias entre las artes visuales y la poesía continúa siendo un tema de análisis entre artistas, filósofos y escritores. ¿Cuál de las dos artes expresa mejor lo poético? ¿Lo visual o la palabra? Estimamos que ambas lo hacen en su propio terreno y con herramientas que difieren entre sí, pero ambas tienen en común el uso de la imagen –mental, gráfica o visual-. La imagen poética emanada de una imagen visual como lo es la fotografía no va a suplantar ni pretende hacerlo, a la poética de las imágenes o alegorías expresadas a través de la palabra. Además, ambas trabajan con alegorías, metáforas y símbolos que en ocasiones aluden a lo poético.

Desde hace ya algunos años, en nuestras sociedades icónicas, algunos artistas se han insertado con éxito en el contexto de los préstamos inter-artísticos y las fusiones posmodernas mediante los trabajos multidisciplinarios; es decir, están trabajando en la vinculación de varias formas de expresión, entre las que se encuentran la imagen fotográfica y la poesía, y no discuten sobre la preeminencia de una sobre la otra. Los artistas están creando amalgamas entre la imagen mental, que resulta del discurso oral y la música; la imagen gráfica, producto de la palabra escrita, y la imagen visual, como resultado del uso del video, o de la fotografía. En las propuestas artísticas contemporáneas, poesía y fotografía se unen, se relacionan, estrechan lazos y nos demuestran sus vasos comunicantes, sus afluentes para llegar a la mar, que es el ser, el ser hecho palabra e imagen. Hoy en día, la poética es multi y transdisciplinaria.

Sabemos que cuando intentamos vincular a la imagen fotográfica con las imágenes creadas en el ámbito de la poesía mediante una palabra compuesta como lo es la *fotopoesía*, no sólo tratamos de reforzar la posible cualidad poética de la imagen fotográfica, sino que además nos estamos remitiendo a una costumbre de los siglos XVIII y XIX donde era práctica común hablar del carácter poético de distintas manifestaciones artísticas. En este siglo donde las nuevas tecnologías digitales han transformado el proceso para obtener una imagen fotográfica, y han cuestionado nuestras certezas sobre las cualidades de la misma, concretamente en el terreno documental, observamos que en este momento, algunas expresiones de la fotografía ligadas a lo artístico han retomado el discurso visual de estéticas que se desarrollaron en las primeras cuatro décadas del siglo pasado. El discurso visual de la llamada *fotopoesía* ha tomado para sí, el discurso del dadaísmo y del surrealismo, además de aquel relacionado a la fotografía construida.

El curso de esta investigación nos ha permitido indagar sobre las cualidades poéticas de la imagen fotográfica, una imagen que forma parte del lenguaje visual, que bien puede “respetar” las normas lógicas del mismo, pero también puede transgredir esas mismas normas para devenir en lenguaje de alturas poéticas. Por el proceso que aplica un autor, por la búsqueda de esa impronta, por la *poesis* aplicada, la fotografía puede ser poética, pero la poesía demanda no sólo esa *poesis*, sino además la lectura sensible de un espectador que está en búsqueda de una imagen alejada del referente habitual. Asimismo, estimamos que la fotografía no precisa de sufijos ni prefijos para tener una cualidad poética, por sí misma lo posee y la fotografía de autor, la fotografía construida, son el mejor ejemplo de ello. Cada autor lleva a cabo búsqueda particular en pos de la poética.

Indudablemente, la búsqueda poética en la imagen fotográfica ha llevado a los creadores a experimentar con una diversidad de técnicas y propuestas que les permitan transformar el discurso visual de esta imagen, que parece anclada al referente. En la búsqueda de esa *poesis*, hoy día los fotógrafos están reabordando expresiones plásticas que tuvieron lugar el siglo XX; es decir, de manera paradójica buscamos la contemporaneidad retomando estéticas del pasado. Además, no podemos negar que el uso de las tecnologías digitales ha replanteado la poética de la imagen fotográfica: imágenes *neodadaístas*, *neosurrealistas*, *neopictorialistas* y demás, están poblando las pantallas del ciberespacio; la *fotopoesía* es una de esas expresiones que está en pos de la *poesis*; el *fotopoeta* hace uso continuo de las herramientas digitales, y su discurso está dependiendo en gran medida de la *poesis* que se encuentra en el cuarto oscuro digital. Es decir, la *fotopoesía* está dependiendo en demasía de esa edición, y a veces olvida que el concepto y el discurso también forman parte de la *poesis*, que lleva a la construcción de una obra. Finalmente, estimamos que gran parte de la poética en la imagen fotográfica contemporánea, será resultado de los trabajos multidisciplinarios y de la fractura de la bidimensionalidad de la propia imagen fotográfica, en muchos casos.

Selección de obra fotográfica de Arturo Ávila Cano,  
elaborada durante su estancia en la Academia de San Carlos



Arturo Ávila Cano. Título: Virgen de la Amargura. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2009



Arturo Ávila Cano. Título: Nace, vive y muere en los ojos. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010

---



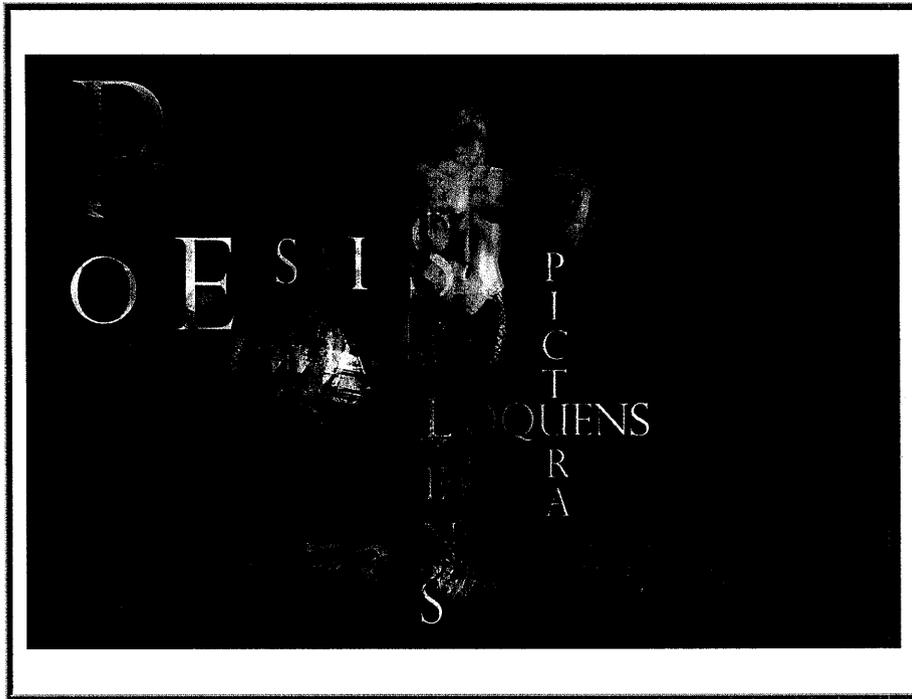
Arturo Ávila Cano. Sin Título Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010

---



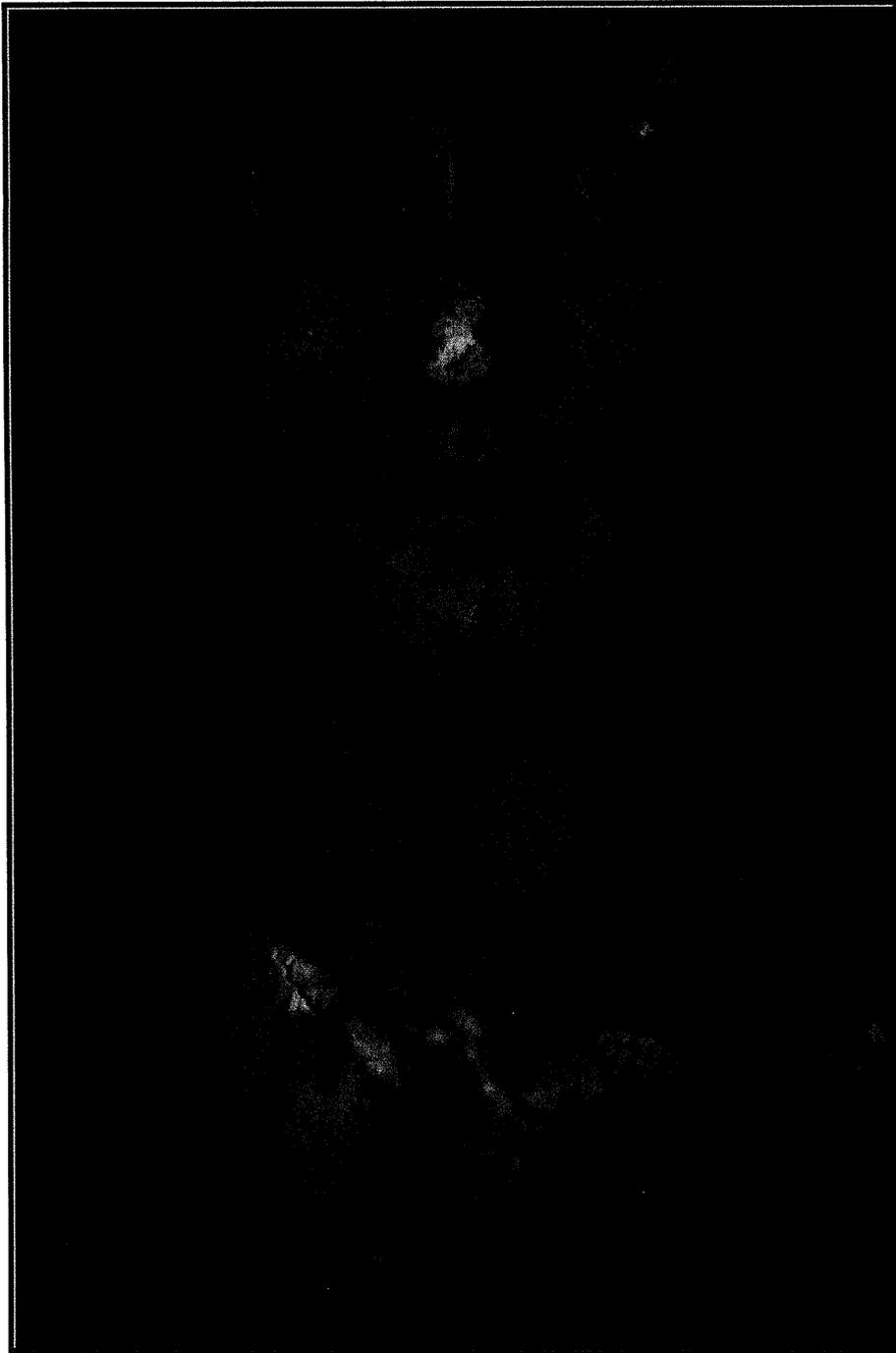
Arturo Ávila Cano. Título: La sirena y el papiro perdido. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2009

---



Arturo Ávila Cano. Título: Poesis silens, pictura loquens. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2009

---



---

Arturo Ávila Cano. Título: La Virgen a la que canta Huidobro . Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010



---

Arturo Ávila Cano. Título: Poesis Pictura Loquens. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010



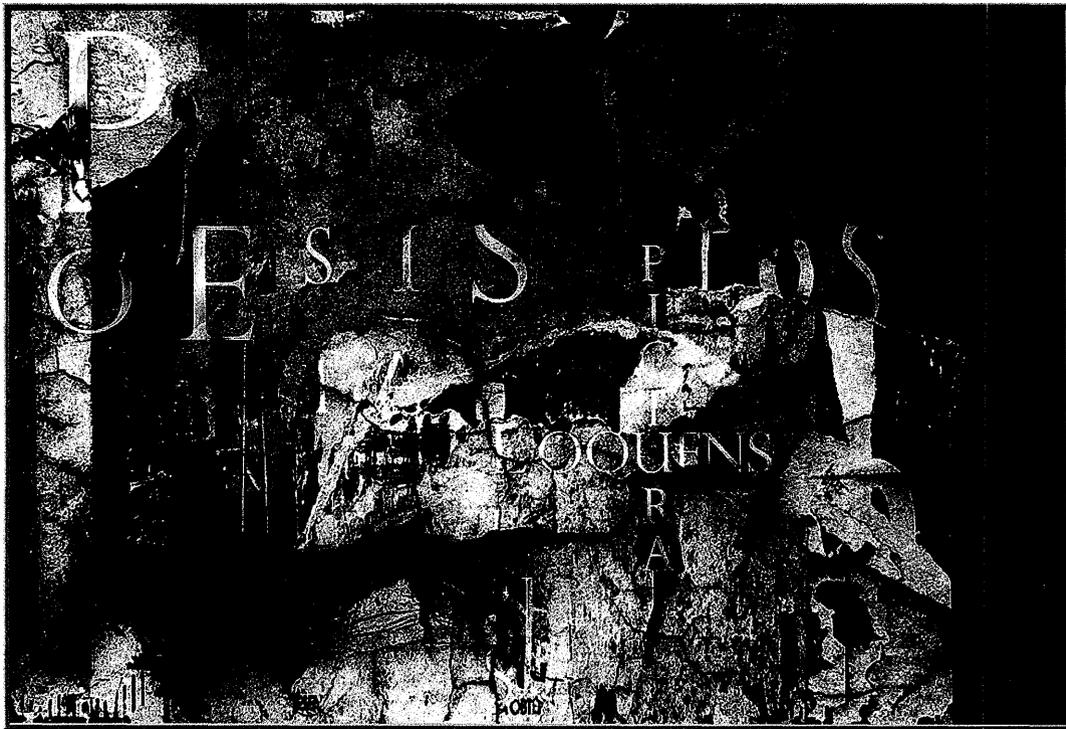
---

Arturo Ávila Cano. Título: La revelación poética. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010



---

Arturo Ávila Cano. Título: Poética arbórea. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010



---

Arturo Ávila Cano. Título: Poesis Pictura Loquens. Técnica: Fotomontaje digital. Año 2010

## Bibliografía

---

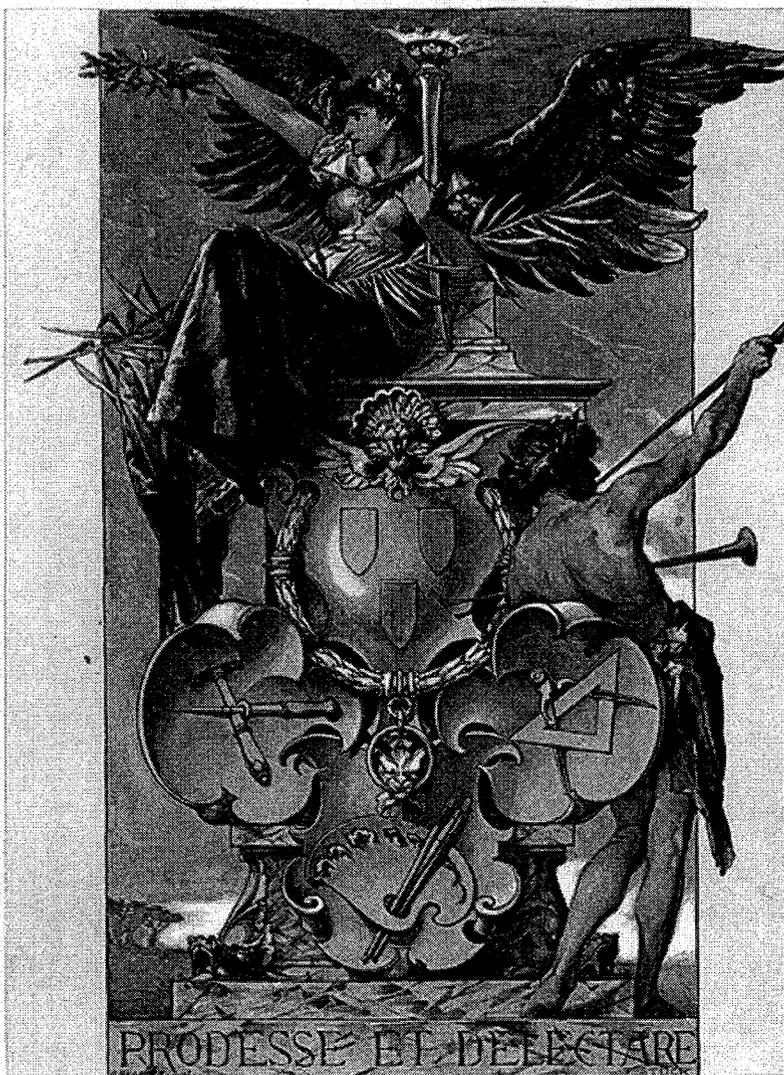
1. Acaso María (2006) *El lenguaje Visual*. Barcelona: Paidós.
2. Alvarez Bravo Manuel, Octavio Paz (1982), *Instante y Revelación*, México: Editor: Arturo Muñoz. Círculo Editorial.
3. Bachelard Gaston (2006) *El aire y los sueños* México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.
4. Baeza Pepe (2002) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
5. Baqué Dominique (2005) *La Fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
5. Bañuelos Capistrán Jacob (2007) *Fotomontaje* Madrid: Ed. Cátedra
7. Barnes Jonathan (1995) *The Complete Works of Aristotle. The revised Oxford translation*. Volume two. USA: Princenton University Press. Sixth Printing with corrections.
8. Beaumont New Hall (2002), *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
9. Beristain Helena (1995) *Diccionario de Retórica y Poética. Tropos y figuras retóricas*. México: Editorial Porrúa. Primera edición corregida y aumentada. Primera reimpresión.
10. Borges, Jorge Luis (2005) *Siete Noches* México: Fondo de Cultura Económica.
11. Cooper John (1997), *Plato Complete Works* USA: Edited by Indianapolis/Cambridge.
12. De la Peña Ireri, (2008) *Ética, poética y prosaica*. México: Siglo XXI
13. Didi Huberman, Georges (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2ª. Edición
14. Didi Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* España: Antonio Machado Libros
15. Dietmar Elger (2004) *Dadaísmo* Madrid: Edited by Taschen
16. Fernández Justino (1960) *Lessing's Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía* México: UNAM. México.
17. Fernández Mallo (2009) *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* Barcelona: Anagrama.
18. Frizot Michel (1998) *A new History of Photography* Printed in Italy. Ed. Köneman.
19. Fontcuberta Joan (2004) *Estética fotográfica* Barcelona: Gustavo Gili
20. García Leal José (2002) *Filosofía del arte* Madrid: Editorial Síntesis
21. González Flores Laura (2005), *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
22. Huidobro Vicente (1994) *Estética creacionista* México: UNAM. Primera Edición.

23. Jakobson Roman (1992) *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, Lengua y estudios literarios. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español.
24. Krauss Rosalind (2005) *L'Amour Fou. Photography and surrealism* China: Cross River Press, Ltd.
25. Lledó Emilio (1961) *El concepto poiesis en la filosofía griega*. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía.
26. Lizarazo Diego *Íconos, figuraciones, sueños. Hermeneútica de las imágenes*. México, Siglo XXI
27. Marcus Greil (2005) *Rastros de Carmín. Una historia secreta de siglo XX*, Anagrama, Barcelona, tercera edición.
28. Marzal Felici Javier (2009) *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la Mirada*, Madrid: Editorial Cátedra. Signo e Imagen.
28. Michaud Philippe-Alain (2007) *Aby Warbug and the image in Motion* USA: MIT Press.
29. Mitchell W. J. T (1987) *Iconology, text, ideology* USA: University Chicago Press
30. Neruda Pablo (2002) *Antología*. Barcelona: Fundación Pablo Neruda, 3ª. Edición.
31. Panofsky Erwin (1972) *Estudios sobre iconología* Madrid: Alianza Editorial.
32. Paz Octavio (2006) *El arco y la Lira*, México: Fondo de Cultura Económica. Edición Facsimilar.
32. Paz Octavio (1993) *La llama doble. Amor y erotismo* México: Ed. Seix Barral. Biblioteca Breve.
34. Philippe Alain Michaud (2007) *Aby Warbug and the image in Motion* New York: Zone Books
35. Quinto Horacio Flacco (1952) *Obras completas* Madrid: Ediciones Aguilar.
36. Rey s. Juan (1958) *Preceptiva Literaria.*, Santander: Editorial SAL TERRAE.
37. Rodríguez Antonio *El maestro de la fotopoesía* en Alquimia: revista cuatrimestral del Sistema Nacional de Fototecas. sep-dic 2003, año 7; número 19
38. Samaranch, Francisco de P (1964). *Aristóteles. Obras.*, Trad.. Madrid: Aguilar.
39. Soulages François (2005) *Estética de la Fotografía* Argentina: Ed. La Marca.
40. Stoichita Victor (2000) *Breve Historia de la Sombra* Madrid: Ediciones Siruela.
41. Tartakiewicz Wladislaw (2004) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos/Alianza. 7ª. Edición, reimp.
42. Valéry Paul (1998) *Teoría poética y estética* Madrid: Editorial Visor. Colección *La balsa de la Medusa*
43. Walberg Patrick (2004) *Dadá, la función del rechazo. El surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español.
44. Warbug Aby (2010) *Atlas Mnemosyne* Madrid: Ediciones Akal.
45. Yarza Sebastian Florencio (1945) *Diccionario griego-español*, Barcelona: Ramón Sopena
46. Zamora Águila Fernando (2007) *Filosofía de la Imagen*, México: UNAM.

## Documentos electrónicos

---

1. Ana Lía Gabrielsoni *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del renacimiento a la modernidad* en <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>
2. David Huerta *La poesía de las imágenes* en Revista de la Universidad de México <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4607/4607/.../46huerta.pdf>
3. Guild Howard William *Ut Pictura Poesis* en <http://www.jstor.org/stable/456823>
4. Harvey Judiht *Ut Pictura Poesis* The University of Chicago. Theories of Media, en <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm>
5. Horacio *Arte Poética de Horacio ó Epístola a los Pisones*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482734229136070754846/index.htm>
6. José Egea, Luis Vence, *Manifiesto fotopoético* en <http://www.jggweb.com/wp-content/uploads/2007/08/fotopoesia.pdf>
7. Juan Bautista Morán, *Fotopoesía y fotografía* en <http://cantodeespumas.blogspot.com/2007/05/fotopoesa-y-fotografia.html>
8. Julio Pájaro, *Poesis y Poesía. De Homero a los sofistas* en Revista de la Universidad del Norte. Agosto, número 002 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/854/85400201.pdf>
9. Laura González Flores, *Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México*, en [http://www.lauragonzalez.com/hf/MEX-FOTOG\\_MEX.pdf](http://www.lauragonzalez.com/hf/MEX-FOTOG_MEX.pdf)
10. Leonardo Boff, *Espiritualidad y política* en <http://espiritualidadypolitica.blogspot.com/2009/09/ser-humano-poetico-y-prosaico-por.html>
11. Luis Vence *Manifiesto Fotopoético* en <http://manifiesto-fotopoetico.blogspot.com/>
12. Michael Bright *The Poetry of Art* (Journal of the History of Ideas, vol. 46. No. 2 (apr-jun., 1985), p. 259-277. Published by University of Pennsylvania Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2709638>
13. Mathew Rampley *Symbol to Allegory: Aby Warbug's Theory of Art*, The Art Bulletin, Vol. 79. No. 1 (marz., 1997), pp. 41-55. Published by College Art Association. Cita: [<http://www.jstor.org/stable/3046229>] 15 de diciembre de 2010
14. Susan Blood *Baudelaire Against Photography An allegoy of Old Age* en <http://www.jstor.org/stable/2905650>



A. N° 142.

Erstedt'sch gezeichnet. Dreyer. gezeichnet.

Verlag von Grotzsch & Schenk, Wien.

Título: *Prodesse et delatare (Deleitar y aprovechar)*. Alegoría incluida en *Allégories Et Emblèmes II Partie* (1882). Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.