



**HAL**  
open science

## ¿Ut pictura poesis? Convergencias artísticas: complementariedades, sinfonías y discordias

Marion Le Corre-Carrasco

### ► To cite this version:

Marion Le Corre-Carrasco. ¿Ut pictura poesis? Convergencias artísticas: complementariedades, sinfonías y discordias. Convergencias en las artes del mundo hispánico (siglos XIX-XXI), El Barco Ebrio, 2021, 978-8415622734. hal-04120284

**HAL Id: hal-04120284**

**<https://hal.science/hal-04120284>**

Submitted on 7 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CONCLUSIÓN

*¿Ut pictura poesis?*

**Convergencias artísticas: complementariedades,  
sinfonías y discordias**

**Marion Le Corre-Carrasco**

*Université Lumière-Lyon 2*

A la hora de cerrar estas páginas, ante todo, quisiera agradecerles, a todas y a todos, por su colaboración en este proyecto. Fue una verdadera oportunidad, una aventura colectiva, no siempre facilitada por las distancias que nos separan, pero el entusiasmo nunca decayó, ni tampoco el rigor científico, así que la organización de los coloquios en nuestras universidades francesas permitió una triple y rica articulación de las pistas de reflexión, que comentaré en adelante. Muchas gracias también a nuestros colegas españoles que nos recibieron en la universidad Alcalá de Henares, con ocasión del seminario Semiosferas, idóneo para nuestras reflexiones interartísticas e interculturales.

La reunión de nuestras cuatro universidades, Alcalá de Henares, Artois, Burdeos y Lyon, en torno al tema de las convergencias de las artes, es la ilustración de otras dinámicas afines: una rica y fructífera colaboración entre centros de investigación. Me alegro de que hayamos podido reunir a tantos colegas universitarios, interesados y entusiasmados por este enfoque. La variedad de las intervenciones mostró la fecundidad y complejidad de las preguntas planteadas por nuestras propuestas.

Esta conclusión se titula: “*¿Ut pictura poesis?* Convergencias artísticas: complementariedades, sinfonías y discordias”. Permítanme comentar rápidamente este título para exponerles mi propósito. La famosa locución latina es de Horacio en su *Ars poética* y es un tópico estético que invita a considerar tanto la pintura como la poesía en su función mimética de imitación de la naturaleza. Sin embargo, por supuesto, hace falta matizar esta primera idea y, por eso, aparece aquí bajo forma interrogativa. El concepto estético mismo de “convergencia” merecía aclaraciones puesto que sus variedades nos llevan de la “sinfonía” a la “discordia”, pasando por unas “complementariedades”, todavía por definir. Estas son las pistas que propongo seguir.

Quisiera empezar este apartado de conclusión sobre el concepto mismo de “convergencia de las artes” por una anécdota y una cita de tono humorístico, antes de ir al grano de consideraciones más técnicas. Primero, me permito compartir experiencia personal, como investigadora. Para la organización de la parte que me tocaba en Lyon —las convergencias decimonónicas— me había centrado más bien en las expresiones artísticas concretas y contextuales. Entonces, para nutrir este texto de índole más

conceptual, definitoria, tuve que encontrar nuevas y distintas fuentes para respaldar nuestras hipótesis de trabajo. Los catálogos en línea de las bibliotecas universitarias de Lyon me proporcionaron varios títulos de obras imprescindibles para el tema. Lo que pasó, y es lo que quiero subrayar, es que tuve que acudir a fondos distintos, pertenecientes a diversas áreas de investigación y, por añadidura, dentro de los edificios mismos, recorrí pasillos, de una estantería a otra, subiendo, bajando, de un piso a otro, entre los lugares separados en los que los libros que me interesaban se encontraban encasillados: primero sala de lectura de Ciencias sociales, de Lenguaje, de Historia del arte, de Civilización hispánica; luego un sinfín de estanterías esparcidas por los edificios: Estética, Historia de la música, Vanguardismo pictórico, Sinestesia, Producción y Recepción del arte, Filosofía del arte, y un largo etc<sup>1</sup>. Este testimonio, claro, no tiene ningún valor intrínseco, solo lo señalo de paso para poner de realce la originalidad de nuestro enfoque que, todavía, no ocupa un lugar determinado por ejemplo concretamente en estos fondos de bibliotecas, sino que se encuentra diseminado y necesita, por lo tanto, antes que nada, una convergencia de las fuentes. Para acceder a una panorámica más o menos completa sobre la cuestión, hace falta forzar las complementariedades.

Luego, entre las lecturas, tan diversas como apasionantes que llevé a cabo, me movió a risa este comentario de Philippe Junod en las primeras líneas de su libro *Contrapuntos. Diálogos entre música y pintura* y entonces quería compartirlo para empezar. Junod escribe: “*El ojo escucha*. Este hermoso título bien me hubiera servido si a [Paul] Claudel<sup>2</sup> no se le hubiera ocurrido antes. En cuanto a la fórmula simétrica *La oreja ve* cae en el ridículo y no entiendo por qué por cierto” (JUNOD, 2006: 7). El tono claramente humorístico de esta cita, con todo, no resulta solo gracioso, permite asimismo recalcar una disonancia incomprensible, una imposibilidad de intercambiar libremente una percepción por otra. Vista y oído, en este caso, no se confunden, el universo de nuestras percepciones, según parece, no aceptaría todas las permutas. Por lo tanto, ¿hasta qué punto una convergencia total de las artes sería una utopía? Entremos en el detalle de las definiciones, en plural, para entender mejor estos matices.

Para designar la convergencia de las artes, se suele utilizar la palabra “sinestesia”, de origen griego. Se compone de “syn-” que significa “con” y

“-aisthêsis”: “la percepción”. Etimológicamente, “sinestesia” alude a una percepción simultánea, que convoca varios sentidos. La definición de Étienne Souriau, en su *Vocabulario de estética*, permite aclarar más precisamente esta palabra: según él, la sinestesia es “un vínculo por el cual la excitación de un sentido acarrea de manera repetida [...] impresiones de otro sentido” (SOURIAU, 2004: 1333). Para seriar aún más esta definición básica para nuestra reflexión, añadiré las distinciones siguientes:

Las sinestesias son sensaciones simultáneas que acompañan a la sensación visual o a otro tipo de sensación. La sinestesia podría ser extrasensorial, aunque su definición es:

1) Según la Biología: sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. Sinestesias de primer grado: reúnen impresiones de dos sentidos corporales distintos. Sinestesias de segundo grado: asocia la impresión de un sentido del cuerpo a una emoción.

2) Según la Psicología: Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. (VALERO MUÑOZ, 2011).

Dicho intercambio sensorial se encontraba sugerido ya en la locución horaciana “*ut pictura poeisis*” que forzaba, sintácticamente, el acercamiento de dos modos de expresión distintos, pretendiendo unirlos hasta confundirlos.

Las tesis que defienden aquellas relaciones interartísticas fueron desarrollándose durante siglos. Como lo mostraré más adelante, el siglo XVIII marcará una ruptura, pero, hasta la época, seguían publicándose estas teorías, como por ejemplo el ensayo *Las Bellas artes reducidas a un mismo principio*, publicado en 1746, por Charles Batteux quien escribía:

Aunque la poesía, la música y el baile se separen a veces para seguir los gustos y las voluntades de los hombres, no obstante, la naturaleza creó sus principios para que se queden unidos y cooperen en un propósito común, o sea, llevar nuestras ideas y nuestros sentimientos, tal y como son, hasta el espíritu y el corazón de nuestros destinatarios. Solo reunidos es como aquellas tres artes alcanzan suma gracia. (BATTEUX, 1746: 282-283)

No multiplicaré los extractos de los defensores de estas teorías, la cita de Batteux tiene valor ejemplificador. Sigamos adelante.

Ahora bien, también podemos interrogarnos sobre el motivo de estas convergencias. En su libro *El arte total, grandeza y miseria de una utopía*, Timothée Picard definió lo que llama “la pulsión sinestética” de esta forma: “La pulsión sinestética revela luego la búsqueda de un “excedente” —un “excedente de emociones, de consciencia, de religión, aquel excedente sensible o trascendental que no trae la ciencia de M. Homais” (PICARD, 2006: 169). La convergencia de las artes sería por consiguiente el resultado de un impulso, motivado por una necesidad de expansión sobrante, como si

esta encontrara cierto alivio en una expresión híbrida, compuesta por orígenes sensoriales distintos. Picard sugiere otro argumento para justificar la necesidad estética de las convergencias: permiten superar una aporía: “la aporía de la transposición de arte”. O sea que, para evitar la frustrante traducción de un arte a otro, la sinestesia favorece más bien lo que llamé “la sinfonía” en el título de este prefacio.

Tomamos el ejemplo de los cuadros-poemas de Joan Miró para entenderlo, gracias a los análisis de Fiona Bradley, conservadora encargada de exposiciones de la Tate Gallery de Liverpool, quien redactó el comentario sinestético siguiente, al estudiar dos cuadros-poemas del artista catalán: *Amour*, 1926, óleo y escritura manual sobre lienzo, © museo Ludwig, Colonia y *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, 1938, óleo sobre lienzo, 129,5 x 194,3, © Tate Modern, Londres.

Desde 1925, Miró realizó una serie de obras que fusionaron los productos del automatismo verbal y visual, presentándolos como formas compatibles de comunicación [...]. Miró trataba las palabras como objetos, deleitándose en sus formas tanto como en sus significados y usando ambos para sugerir otros trazos visuales y otras palabras. En *Amour*, por ejemplo, Miró construye una imagen del amor a partir de una combinación de trazos verbales y visuales. Una de las figuras se representa con un simple monigote. Colgando, bien del brazo izquierdo, bien del pecho izquierdo, hay una segunda figura, la encarnación literal de su amor. Su cuerpo forma la letra A de “amour” (amor, en francés), mientras que las otras letras caen en cascada con profusión de formas y significados diversos. El cuadro es realmente un “cuadro-poema”, una obra que emplea las palabras, fragmentos de palabras y letras como mensajes en clave que han de ser descifrados. La posterior *Una estrella acaricia el pecho de una negra*, emplea el lenguaje para conducir al espectador a través de la imagen. La palabra “estrella” (étoile) se halla en la parte superior del cuadro donde se supone que debería estar la estrella. La palabra “negra” (négresse) ayuda al espectador a interpretar la figura junto a ella como una figura femenina. La escritura pintada llama la atención del espectador sobre la belleza visual de las palabras mientras que, al mismo tiempo, los sonidos repetidos de [...] las es aumentan su elegancia sonora. (BRADLEY, 2001: 25)

La llamada “pulsión sinestética” (PICARD, 2006: 169) que animó a Miró en estas obras híbridas —a las que la crítica se refiere por cierto con el revelador neologismo bifronte de “cuadros-poemas”— provoca desconcierto en el espectador neófito, o, mejor dicho, habituado a los esquemas clásicos de representación iconográfica. Así podríamos expresar nuestra desorientación frente a los cuadros-poemas de Joan Miró, creaciones sinestéticas prototípicas:

Rompe[n] las tablas de la ley de donde proceden nuestras definiciones, categorías y distinciones, quebranta[n] nuestras distribuciones ordenada de géneros y de artes, molesta[n] literalmente y alarma[n] las nomenclaturas venerables de nuestros sistemas de representaciones

institucionalizados. ¿Dónde empiezan y terminan, en esta confusión de signos y porosidad de las fronteras de sus territorios, lo figural y lo escriptural, el grafein-escribir y el grafein-dibujar, lo musical y lo ornamental, lo legible, lo visible y audible, el grafema, la grafía, la imagen y la joya decorativa? (DUBORGEL, 2000: 9)

A continuación, por mucho que nos entusiasmen las correspondencias de las artes, es necesario recalcar que, si consideramos retrospectivamente su recepción, muy pronto, estos acercamientos e intercambios interartísticos despertaron la sospecha, luego fueron tachados de decadentes y por fin inspiraron incluso el miedo. Lo ilustran por ejemplo estas frases de Anatole France publicadas en *La vida literaria* (1890): “Si la neurosis que lo produjo se generaliza, el porvenir pertenece al simbolismo. Desafortunadamente, el señor Ghil dice que la O es azul, y el señor Rimbaud dice que la O es roja. Y aquellos enfermos exquisitos se pelean entre sí, bajo la mirada indulgente del señor Mallarmé” (FRANCE, 1890). Sin embargo, más allá de la sospecha, recalcada por Anatole France, incluso se desarrolló una equiparación entre convergencia de las artes y decadencia:

Si, de Hoffman y Balzac a Baudelaire, la sinestesia se consideró como culminación espiritual de una estética que predica el compartimiento de las artes, si esta inclinación romántica encuentra su remate en el simbolismo europeo, poco a poco, tanto la idea de un origen común en las artes, de una tabla de correspondencias que les vincularía unas entre otras, como el elogio de una obra de arte total, se juzgaron con una sospecha creciente. Aún más: la sinestesia sería a la par la señal y causa de una degradación fisiológica y moral, que anunciaría la decadencia de Europa (PICARD, 2006: 162).

Y pronto incluso se pasó de esta condena, de las correspondencias interartísticas como degradación, a una recepción atemorizada de estas: a partir de finales del siglo XIX, “en adelante, la sinestesia da miedo. Es objeto de una incomprensión, despierta la idea de que un mundo de certidumbres se desmorona. Fantasía tomada en serio, sería la manifestación de una locura que reflejaría la locura de una época” (PICARD, 2006: 163). En la literatura francesa decimonónica, precisamente, el famoso retrato del pintor Eugène Delacroix ficcionalizado por los hermanos Goncourt en su novela *Manette Salomon* (1867) atestigua este miedo ambiente frente a la convergencia de las artes: “Imagen de la decadencia de esta época, el desperdicio, la confusión, la literatura en la pintura, la pintura en la literatura, la prosa en los versos, los versos en la prosa, las pasiones, los nervios, las debilidades de nuestra época, la angustia moderna” (GONCOURT, [1867] 1993: 137).

Si este es un testimonio de autores contemporáneos del cambio de recepción acerca de las sinestesias, es menester mirar cómo la crítica, a posteriori, consideró esta ruptura. Sobre el tema, Theodor Wiesengrund Adorno, prócer de la Escuela de Fráncfort y de la Teoría crítica<sup>3</sup>, consideraba la Modernidad como “el momento decisivo en el que el arte dejó de querer significar el mundo. Abandonando, en particular, el referente, figural y tonal, rompió con los procedimientos miméticos, renunció a la representación, a la simbolización y a la comunicación” (ADORNO, 2002: 14).

Los análisis de Adorno, en torno a la moderna convergencia de las artes, son de alta valoración, ya que puso de manifiesto los usuales fallos interpretativos al respeto. De hecho, utilizó el concepto elocuente de “seudo-morfosis” para señalar “el prejuicio que anima fundamentalmente todo proyecto de sinestesia de artes”. Dicho de otro modo, esto “presupondría que las artes sean, en sus principios, contemporáneas las unas de las otras en sus desarrollos y que sean superponibles en sus técnicas y procedimientos” (ADORNO, 2002: 14). El término de pseudo-morfosis recalca, por lo tanto, lo que yo interrogaba al inicio de esta reflexión: la utopía de la convergencia de las artes; una expresión artística que tuviera otra en la mira decaería, en sí: es el caso de todo arte que imita a otro, adoptando miméticamente principios formales que, una vez desconectados de su práctica y de su historicidad, pierden su función, su sentido y su fuerza productiva y crítica.

Pero tal y como se suele entender, no tenemos que conformarnos con las barreras establecidas entre las artes, como la famosa determinación de Lessing en su ensayo *Laocoonte* (1766). Por el contrario, lo que sugiere Adorno en *El arte y las artes* es una renovación conceptual acerca del concepto de convergencia artística que se podría formular de la manera siguiente:

Lejos de ser un avatar de la sinestesia de artes y de la pseudo-morfosis denunciadas, [la] correspondencia define la nueva relación que se instaura entre las artes a partir de su deshilamiento: aquel fenómeno, nacido de “fuerzas históricas que se despertaron dentro de fronteras” entre los géneros y que “finalmente les superaron”, deriva de un proceso rigurosamente inmanente al devenir histórico del arte y de cada uno de sus géneros. Cada arte [...], de ahora en adelante, tiende a cuestionar lo que históricamente se le imponía como marco de su género; así trabaja en su límite, hundiendo paradójicamente su diferencia en el desplazamiento transversal que lleva a cabo hacia otro arte en dirección del que converge, a



partir de un cuestionamiento de su propia singularidad. (ADORNO, 2002: 15-16)

En resumidas cuentas, una fórmula paradójica y bastante conocida de Adorno, publicada en *Sobre algunas relaciones entre música y pintura*, sintetiza estas consideraciones: “Las artes no convergen sino donde cada una sigue de manera pura su principio inmanente” (ADORNO, 1995: 33). Esta cita pone de realce los desafíos analíticos e interpretativos de los investigadores que se arriesgan en el área de la convergencia de las artes.

Por cierto, se trata de un campo disciplinario, o, mejor dicho, transdisciplinario poco concurrido y no exento de obstáculos y dificultades. Termino entonces reanudando mi propósito con la anécdota que les contaba al empezar, evocando mi recorrido por los pasillos, las filas y las estanterías, metonimias espaciales del esparcimiento teórico y universitario de nuestro enfoque. Y propongo esta última constatación:

Existe en la Universidad, desde hace largo tiempo, un Departamento de literaturas comparadas. Falta un Departamento de las relaciones entre las artes, un Departamento de las nueve Musas, cuyo objeto sería, para cada época, estudiar no solo las influencias recíprocas de la literatura, de la música, de la escultura, de la pintura, sino también [establecer] la jerarquía secreta que existía, en el espíritu de los artistas y del público, y las influencias respectivas de esta. (GRACQ, 1980: 279-280).

La imprescindible transversalidad de nuestro enfoque implicó que colaboraran especialistas de varias áreas disciplinarias tradicionales, aceptando compartir e interrogar, mutuamente, hallazgos heterogéneos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ADORNO, T. W. (1995), *Sur quelques relations entre la musique et la peinture*, París, La Caserne.
- (2002), *L'art et les arts*, París, Desclée de Brouwer.
- BATTEUX, Charles (1746), *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, París, Durand.
- BRADLEY, Fiona (2001), *Surrealismo — Movimientos En El Arte Moderno* (Serie Tate Gallery), Madrid, ed. Encuentro.
- CLAUDEL, Paul (1990), *L'oeil écoute*, París, Folio Essais.
- DUBORGEL, Bruno (2000), *Figures du grapheïn: arts plastiques, littérature, musique*, Saint-Étienne, PUSE.
- FRANCE, Anatole (1890), *La vie littéraire*, París, La Pléiade.
- GONCOURT, Edmond y Jules (1993) [1867], *Manette Salomon*, París, L'Harmattan.
- GRACQ, Julien (1980), *En lisant, en écrivant*, París, Conti.
- PICARD, Timothée (2006), *L'art total: grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, PUR.
- SOURIAU, Anne (2010), *Vocabulaire d'esthétique*, París, PUF.