

Cuatro, múltiples moradas (un lugar para los pasajes discursivos)

La transducción interartística: el caso particular del cubismo poético

Antúñez Arce, Rafael

Rafael Antúñez Arce Sobre el autor
Universidad de Córdoba, España

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1667-7900
ISSN-e: 2362-5651
Periodicidad: Anual
vol. 19, núm. 21, 2021
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 28 Diciembre 2020
Aprobación: 18 Febrero 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/247/2472366009/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.v0i21.10567>

Resumen: Desde la antigüedad clásica se ha relacionado la pintura con la poesía, pero siempre de acuerdo con su carácter imitativo de la realidad. Este vínculo desaparece a finales del siglo XVIII con la separación de Lessing entre artes espaciales y temporales. En el siglo XX, y al amparo de la Literatura Comparada, esa conexión vuelve a establecerse, apoyada por el concepto de «transducción» planteado por Doležel, en principio para la literatura, pero extrapolable a las relaciones interartísticas, y que significa la reproducción con distintas técnicas en cada arte de los mismos efectos en el receptor. Ya en las vanguardias de principios del siglo XX el concepto de imitación desaparece y en el cubismo la transducción de técnicas se ve reforzada además por el carácter visual-intelectivo tanto de la pintura como de la poesía y por su cariz mixto (*collage*, disposición gráfica). En ciertos poemas de Pierre Reverdy pueden constatarse las técnicas que lo aproximan al cubismo sintético de Juan Gris.

Palabras clave: Relaciones pintura-poesía, Doležel, Transducción, Cubismo, Reverdy.

Abstract: *Since classical antiquity painting has been linked to poetry, but always based on its imitative nature of reality. This link disappears at the end of the 18th century with Lessing's separation between spatial and temporal arts. In the 20th century, and under protection of Comparative Literature, that connection was re-established. Doležel's concept of transduction also intervenes, in principle applicable to literature, but extrapolatable to inter-artistic relationships, and means the reproduction with different techniques in each art of the same effects on the receiver. In the avant-gardes of the 20th century, the concept of imitation disappears and in cubism the transduction of techniques is reinforced by the visual-intellectual character of both painting and poetry and by their mixed aspect (collage, graphic arrangement). In certain poems by Pierre Reverdy the techniques that bring him closer to the synthetic cubism of Juan Gris can be seen.*

Keywords: *Painting-poetry relationships, Doležel, Transduction, Cubism, Reverdy.*

Las relaciones entre pintura y poesía

La vinculación entre las distintas artes es un fenómeno que se viene señalando y estudiando desde la antigüedad clásica. En el caso de la pintura y la literatura, esta relación se remonta a la Poética de Aristóteles y, sobre todo, al *Ars poetica*

de Horacio, a su conocida máxima *ut pictura poesis* (como la pintura, así también la poesía). Pero hay que tener en cuenta que Horacio en su *Epístola a los Pisones* defiende que tanto poesía como literatura deben ser vehículos de representación de la realidad, sin incurrir en deformaciones ni en construcciones fantásticas de la misma. Así pues, no se habla de una similitud de procedimientos constructivos, sino que se alude a la manera de representar la realidad; en una palabra, del concepto clásico de mimesis (Steiner, 2000:35).

En consecuencia, y así fue hasta finales del siglo XVIII, las relaciones entre las artes se basaban en la similitud de tratamiento respecto a los objetos de imitación. Sin embargo, Lessing en su *Laocoonte* establece que lo realmente crucial no son los objetos y la forma de representarlos, sino los medios empleados por cada arte para llevar a buen fin dicha tarea. Y aquí se producirá un desplazamiento de las analogías entre pintura y poesía, ya que la primera será designada como un arte espacial y la segunda como un arte temporal. Por tanto, para Lessing, «aunque las artes son similares en que son imitaciones, no imitan las mismas cosas» (Steiner, 2000: 43). Así, hablando de la acción en poesía y pintura, Lessing en *Laocoonte* dice:

(...) la primera es una acción visible pero que tiene un carácter progresivo, sus distintas partes ocurren una después de otra, en el curso del tiempo; la segunda, en cambio, es una acción visible pero estática, sus distintas partes se desarrollan unas al lado de otras, en el espacio (Lessing, 1985:166).

Sin embargo, muy pronto, con la llegada del Romanticismo, que concibe la literatura como la expresión del artista en su obra, se pone en solfa el concepto de imitación, y durante todo el siglo XIX, la poesía y la pintura no serán relacionadas, siendo esta semejanza reemplazada por la conexión entre poesía y música (Steiner, 2000: 44). De hecho, Steiner apunta:

Las objeciones de Lessing al argumento neoclásico de la *ut pictura poesis* contribuyeron al cambio general en la teoría estética que marca el periodo romántico. En aquella época el arte ya no se valoraba como imitación de la realidad, sino como expresión del espíritu humano (Steiner, 2000:44).

Pero es a principios del siglo XX, con la llegada del arte vanguardista, cuando la obra abandona definitivamente la imitación y alcanza la categoría de artefacto, de realidad creada. Entonces, el paralelo pintura-literatura vuelve a establecerse teniendo como nexo entre otros «la impersonalidad del arte» (Steiner, 2000:47). Pero esto no quiere decir que la obra no tenga relación con la realidad, sino que al contacto con esta reelabora sus elementos y traba relaciones inusitadas entre ellos. Así, como aclara Antonio Monegal:

La obra no sería, por lo tanto, autónoma porque nazca sin relación con la realidad, sino porque una vez nacida tiene una existencia propia, no subordinada y que no se obliga a remitirnos a un objeto imitado. Desde estos criterios, mediante el añadido del término «poética» a la par con la «realidad», se empieza a explicar la comparación entre una corriente literaria y otra pictórica (Monegal, 1998: 62).

Todas las artes de la época vanguardista se rigen por este patrón de la no imitación, de la creación y la formulación de la realidad externa mediante la enunciación de otra realidad independiente interna, nacida con la concepción de la obra de arte como objeto (Steiner, 2000:48).¹ Así, también la pintura toma los objetos más sencillos de la realidad (una mesa, un periódico, una botella, etc.),

pero los reinterpreta, los «analiza» o «sintetiza» su estudio de una manera distinta a aquella en que se presentan en la realidad externa.

A partir de principios del siglo XX, pues, se vuelven a estudiar las relaciones interartísticas –también entre pintura y literatura–, relaciones que con frecuencia se establecen al amparo de la Literatura Comparada. Sobre el comparatismo literario, Emilia Pantini (1999: 91-114) realiza una observación interesante, pues

considera que esta disciplina constituye el ámbito más idóneo para estudiar estas relaciones [interartísticas] porque la literatura es palabra y los vínculos entre las artes deben ser verbalizados. (...) la literatura no es totalizadora (...) Pero a través de la lengua (...) se produce la reflexión sobre todas las artes.

La lista de los autores que han señalado la relación entre las distintas artes desde la Literatura Comparada es larga, pues ya a principios del siglo XIX, Jean-François Sobry publicó su *Cours de peinture et littérature comparées*. Más tarde, Oskar Walz, a principios del XX, continúa en el camino de la comparación entre las artes y acuña la expresión «Wechselseitige Erhellung der Künste» («la iluminación recíproca de las artes») (Domínguez, Saussy, Villanueva, 2016:177). Pero fue René Wellek quien, en 1941, abre definitivamente el camino para la inclusión de la comparación interartística dentro del ámbito de la literatura comparada con la publicación de su artículo «The Parallelism between Literature and the Arts» (1941: 29-63). Y siguiendo su estela, siguen esta misma línea los trabajos de Erwin Panofsky (1955), Henry H. H. Remak (1961) o A. Owen Aldridge (1969).

También Étienne Souriau, en su libro *La correspondance des Arts*, aborda las relaciones entre las distintas disciplinas artísticas y admite la posibilidad de la reproducción de técnicas de una disciplina artística en otra para producir efectos similares en el receptor, lo cual va a ser un elemento fundamental para nuestro estudio:

[Les artistes] Souvent ils s'interrogent (...) sur leurs techniques, non seulement pour comprendre des démarches qui les surprennent un peu, et pourtant qu'ils sentent fraternelles aux leurs, mais encore dans l'espoir, soit de trouver ainsi des motifs d'inspiration, soit d'obtenir des effets neufs par des transpositions non encore tentées (destinées souvent à rester secrètes), soit même de dérober quelque beau secret technique en appliquant à leur art des règles ignorées chez eux, mais ayant fait leurs preuves ailleurs (Souriau, 1969:22).

La transducción interartística y su expresión en las vanguardias

En este punto —y dentro del ámbito de la Semiótica, que cobra sentido en un entorno de relaciones entre distintos sistemas de signos, lo que cuadra con el comparatismo interartístico— es preciso hablar de la transducción.

El término «transducción» procede directamente de la semiótica de la escuela de Praga y es formulado por Lubomir Doležel de manera particular como «transducción literaria». Ya que, si bien la semiótica nació como consideración de los sistemas de signos y la literatura es solo uno más —pese a que posee la especificidad de ser un sistema de modelización secundario, ya que responde a un uso particular del lenguaje—, Doležel, como heredero de Mukařovský, se centra en la poética y por tanto en la literatura. Por tanto, este concepto parte de la comunicación literaria:

(...) la comunicación literaria se ha presentado como la producción y transmisión de un «mensaje» (texto literario) del emisor al receptor; (...) Es obvio, sin embargo, que tal «circuito cerrado» no representa adecuadamente el proceso de la comunicación literaria. Los textos literarios «trascienden» de un modo constante los límites de los actos de habla aislados y entran en *cadena de transmisión* complejas. (...) Para los textos literarios (...) la transmisión continua es una condición necesaria en su preservación (Doležel, 2002: 199).²

Cuando Doležel habla de cadenas de transmisión complejas, quiere decir que, para la supervivencia del texto literario en el tiempo, es necesario que este sea no solo leído por lectores de distintas épocas, sino también interpretado y transformado su contenido:

La teoría semiótica se ha desarrollado en paralelo y en competencia con otras teorías que se ocupan de la recepción, de la interpretación y de la transformación de textos literarios. En tanto que no hay todavía término general alguno para estos procesos, propongo usar el término «transducción literaria», que parece expresar el sentido deseado de «transmisión con transformación» (Doležel, 2002: 200).

Como se observa, Doležel se centra de manera expresa en el campo de la literatura y engloba dentro de su definición un amplio repertorio de posibilidades. Sin embargo, también reconoce la relación entre la transducción literaria y la «traducción semiótica», puesto que si se siguen los textos transformados más allá del ámbito de la literatura entramos en el terreno de las relaciones intersemióticas y, por tanto, interartísticas (Doležel, 2002:206). Además, como apunta Darío Villanueva,³ Doležel reitera esta idea en su *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, en referencia a la transducción:

Como concepto incluiría fenómenos y actividades muy diversas: desde la inserción de un texto en otro texto hasta la transformación del género originario de una obra en otro diferente (la adaptación de una novela en drama, por caso). Pero también la traducción, la paráfrasis crítica y la transducción plástica, musical o fílmica de un hipotexto (Domínguez, Saussy, Villanueva, 2016:180).

Aquí se introduce el concepto de hipotexto que Gérard Genette emplea en *Palimpsestos*, donde se habla de la relación de hipertextualidad que existe entre un texto B o hipertexto con respecto a otro anterior (texto A), al que se llama hipotexto, del que procede mediante una operación de transformación (Domínguez, Saussy, Villanueva, 2016:180). Además, esta relación intersemiótica o interartística señalada por Doležel en el sentido de la transformación de una obra literaria en un hipertexto que correspondiese a otro sistema de signos –y, por tanto, a otro arte–, de manera lógica se puede aplicar, asimismo, en sentido contrario; es decir, considerando al texto literario como hipertexto de un hipotexto procedente de otro arte.

Pero la idea de esta transducción aplicada a las artes, y en particular a la comparación entre pintura y literatura, fue abordada ya en el estudio que del impresionismo, tanto pictórico como literario, hacen Amado Alonso y Raimundo Lida. En su libro *El impresionismo en el lenguaje* citan a Brunetière, quien ya en 1879 habló de impresionismo literario:

Y si ahora nos damos cuenta cabal de estos diversos procedimientos, ya podemos definir el impresionismo literario como una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es arte de escribir (Alonso, Lida, 1976:123-124).

Al hablar de procedimientos, Brunetière se refiere a esta «transducción de técnicas» a la que ya hemos aludido con anterioridad y hablando de la novela de Daudet, *Les rois en exil*, cita el empleo del imperfecto en lugar del pretérito perfecto, la utilización de frases suspendidas, sin verbo, de oraciones yuxtapuestas en las que la conjunción se ha suprimido o el uso reiterado del demostrativo para distinguir el contorno que el pintor quiere resaltar (Alonso, Lida, 1976:120-123). También M^a Ángeles Hermosilla (1999:60) en el capítulo «La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín» nos habla de la «transducción de técnicas» desde el impresionismo pictórico al literario y señala las técnicas plásticas que utiliza Azorín en sus novelas para traducir (o «transducir») las impresiones de los personajes en función de los cambios de la luz.

Siguiendo con el concepto de «transducción», en las vanguardias, en opinión de Antonio Monegal (1998: 65), «convergen las artes en el principio rector de sus poéticas (...). Por ello ni siquiera hace falta llevar a cabo la operación (...) de sustituir poesía por pintura, porque en el primer término se pueden encontrar representadas ambas».

Con esta nueva realidad que el artista crea y la producción del «objeto artístico» como entidad independiente, aparecen de manera evidente las dimensiones psicológicas tanto del creador-productor como del receptor en la creación-interpretación de la obra de arte. Esto permite una lectura fenomenológica de la obra de arte tanto desde la creación como desde la recepción.

Otro factor que va a favorecer la transducción en el arte de vanguardia será la concepción de la filosofía de la Gestalt (psicología de la percepción) aunada a la fenomenología (lo inteligible) en W. Iser, con lo que se postula la imagen como generadora de una idea, que estará constituida por las normas o códigos en que se basa cada corriente artística, y que el receptor entendido conoce. Al mismo tiempo, esto implica que a la palabra también le corresponde una imagen. De esta manera, tanto la pintura como la literatura tendrán un doble aspecto visual-intelectivo que las aproximará y facilitará la transducción de efectos mediante el uso de técnicas paralelas. Estos presupuestos gestaltistas y fenomenológicos se dan cita en la teoría de la recepción de W. Iser, en que se fundamenta el trabajo de M^a Ángeles Hermosilla:

Así pues, texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares, y la recepción de uno y otro conlleva una actividad cognitiva: la lectura perceptiva conduce al concepto y la lectura verbal origina imágenes mentales que hacen visible intelectivamente lo que no se muestra fácilmente accesible al conocimiento (Hermosilla, 2011:22).

Asimismo, otro elemento que va a facilitar y permitir hablar de esta «transducción de técnicas», con el objetivo de producir un efecto similar tanto en lo poético como en lo pictórico, es la especial relación de lo plástico y lo poético tanto en la pintura como en la poesía de las vanguardias. De hecho, el carácter poético del cubismo pictórico (Juan Gris habla de «rimas», a lo que hay que sumar el uso del «collage» como efecto poético), genera su paralelo en la poesía, en la que autores como Apollinaire, Cendrars, Reverdy o Huidobro, conciben el poema como una creación plástica donde la tipografía y la imagen son fundamentales.

A todo ello hay que añadir la categoría especial de la metáfora y de la imagen en la poesía de vanguardia, como pone de relieve Eva María Martínez Moreno (2017) en *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*. A esta nueva categoría de imagen, la denomina *fenoimagen*:

Después de lo dicho, está claro que nuestro estudio propone una lectura de las obras literarias de la vanguardia histórica tanto desde lo visual-perceptivo como desde lo inteligible-racional a partir de las posibilidades de interpretación que ofrece la nueva categoría otorgada a la imagen. Como hemos afirmado antes, utilizamos el término *imagen* en el sentido de fenómenos encadenados de la conciencia que surgen desde lo legible a lo perceptible, y viceversa. Por eso, la denominamos específicamente *fenoimagen* (Martínez Moreno, 2017:30).

Lo característico de esta imagen lingüística es su inminencia en la mente del receptor, debida a su carácter plástico. Por extensión, la pintura de este período también poseerá, como ya se ha dicho, esta doble naturaleza visual-conceptual. En ambos casos el receptor hará una lectura, como explica la fenomenología, influida por su experiencia previa y su conocimiento de los códigos y normas que rigen el nuevo arte vanguardista.

Sea como fuere, existe un código común entre pintura y poesía vanguardista, que remite a un código, a una serie de normas generales que se repiten de un arte a otro con técnicas diferentes, pero paralelas. Esto es lo que Severini subraya en su artículo «Symbolisme plastique et Symbolisme littéraire», publicado en febrero de 1916 en el *Mercur de France*, donde relaciona las vanguardias con el simbolismo, además de analizar el futurismo, el cubismo y su realismo de la idea:

Les mots, choisis par Mallarmé selon leur qualité complémentaire, et employés par groupes ou séparés, constituant une technique pour exprimer une *subdivision prismatique de l'idée, une compénétration simultanée d'images*. (...) Au divisionnisme des idées de Mallarmé, exprimé techniquement par le divisionnisme des mots, ne correspond, chez les peintres impressionnistes, que le divisionnisme instinctif des couleurs. (...) Picasso et Braque, par (l')analyse de la forme, arrivèrent au «divisionnisme de la forme». (...) Il y a une nouvelle tendance à voir le monde extérieur selon un nouvel idéalisme (...) et à exprimer cet idéalisme par une technique (...) qu'on appelle: *divisionnisme des formes et compénétration des plans* (Hadermann, 1984:324).

Cubismo y transducción

Esta compenetración de planos y divisionismo de las formas de las que habla Severini suponen en el cubismo la multiplicidad de imágenes, presente tanto en pintura como en poesía, dando lugar a la transparencia de planos. Como resalta Hadermann (1984: 944), algunos de los rasgos del cubismo (y especialmente del cubismo sintético al que se adscribe Juan Gris) son el abandono de la «representación» en beneficio de la «presentación», la reconstrucción de lo real a partir de sus elementos previamente separados, la sorpresa creativa y la autonomía y el rigor en la expresión. Además, el cubismo es un arte de montaje que deconstruye los objetos para reconstruirlos de manera ideal, de forma que se cree un nuevo orden en el que la simultaneidad viene dada por el ensamblaje de las diferentes perspectivas discontinuas de la realidad en una imagen total de múltiples facetas (Hadermann, 1984:945). Por su parte, M^a

Ángeles Hermosilla (2017a:252) señala que este nuevo orden, en el que se abandona la mimesis y en el que el cuadro alcanza la categoría de objeto, se edifica mediante la yuxtaposición de imágenes constituidas con elementos muy diferentes, el *collage* y la ausencia de perspectiva (sobre todo en el cubismo sintético). Asimismo, establece como características fundamentales del cubismo (tanto pictórico como literario): «rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo» (Hermosilla, 2017a: 253). Debemos añadir que las formas cubistas adoptan con frecuencia un aspecto geométrico, en especial circular, cónico o cilíndrico, como proponía Cézanne (De Micheli, 1999:156-159; Golding, 1993:194; Hermosilla, 2017b:233).

Estos rasgos enunciados, sobre todo por lo que se refiere a la transparencia de planos y la imagen simultánea, se concretan en Pierre Reverdy a través de la fragmentación de la imagen —mediante la elipsis tanto gráfica como de significado que deja vacíos, y que el lector debe completar— y de la ambigüedad del sentido del poema. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en su poema «Cadran»⁴ de *Les ardoises du toit* (1918):⁵

*Sur la lune
s'inscrit
Un mot
La lettre la plus grande en haut
Elle est humide comme un œil
La moitié se ferme
Et le ciel
Se couvre
Un lourd rideau qu'on ouvre
Sans bruit
Une lumière luit Rapide
C'est une autre lueur à présent
qui me guide*

Nos hallamos ante imágenes múltiples que permiten interpretaciones variadas y que se inspiran en la superposición de planos muy característicos de la obra de Gris, donde son muy frecuentes los planos transparentes que se entrecruzan en la superficie del cuadro. Por ejemplo, en el poema que nos ocupa, en el verso 5 («Elle est humide comme un œil»), «elle» puede referirse a «lettre» o bien a «lune», y hay que tener en cuenta que la primera opción nos podría remitir a la «o» inicial de «œil», «œil» que nos remite de nuevo a la esfera. También cabe la interpretación de que «La lettre la plus grande en haut» se refiera a la propia luna, que funcionaría como letra inicial de una hipotética palabra, que también podría ser «œil» a su vez. Y después las imágenes se van encadenando, pues «la moitié se ferme», nos indica que el ojo/luna se cierra a medias, lo que quiere decir que el cielo se cubre de nubes («Et le ciel/ Se couvre»), para después despejarse de nuevo («Un lourd rideau qu'on ouvre»). En estos versos, también la ambigüedad de la imagen se sigue produciendo, ya que los versos «Un lourd rideau qu'on ouvre/ Sans bruit» también se pueden interpretar literalmente, de manera que el verso que viene a continuación («Une lumière luit») se puede referir a la luz del interior de una casa o a la de la luna, a la que las nubes ya no tapan. Así, la ambigüedad sigue hasta el fin del poema, pues los dos últimos versos («C'est une

autre lueur à présent/ qui me guide»), pueden insinuar que la visión de la luna ha cambiado la forma de ver el mundo del poeta, o bien que la luz artificial es la que lo guía ahora, en lugar de la luz de la luna. La disposición gráfica puede semejar la luna en el cielo, pero mejor aún la imagen de una bombilla enroscada en su casquillo. Esta última interpretación estaría muy acorde con la visión de la vanguardia, donde se alaban las excelencias de la técnica y del avance de la ciencia, que permiten al hombre reinar sobre la naturaleza, de la misma forma que el poeta reina sobre la palabra.

En este poema se pueden observar, asimismo, otros procedimientos de «transducción de técnicas» con el mismo efecto que en el cubismo pictórico (en concreto relacionadas con el cubismo sintético de Juan Gris). Entre estos hallamos: el arte del montaje, que pretende conseguir la simultaneidad estática; la aproximación de dos realidades lejanas mediante formas lingüísticas similares, emulando las «rimas» de Juan Gris; la utilización de temas sencillos de la pintura mediante el uso de un léxico también sencillo. Además, como señala M^a Ángeles Hermosilla, «las formas imponen ciertos ejes dinámicos y tienden a determinar figuras geométricas [...]» (2017b:233). A lo que hay que añadir que la construcción tipográfica y la desarticulación sintáctica del poema contribuyen a convertir las palabras y los versos en líneas pictóricas que evocan el objeto o el tema al que alude el poema (Hermosilla, 2017b:233). Es lo que sucede al final del poema cuando su misma forma evoca la forma de una bombilla enroscada en su casquillo.

En cuanto a la simultaneidad estática, todos los tiempos verbales presentes en el poema se corresponden con el presente de indicativo (*s'inscrit, est, couvre, ouvre, luit y guide*), lo que permite la ausencia de jerarquía entre las imágenes y que puedan intercambiarse con mucha facilidad, lo que produce un efecto de montaje, propio del cubismo. En el propio texto se nos sitúa también en el presente con la utilización de la propia palabra con sentido de ahora, de ya («à présent»). La subordinación es escasa, lo que persigue efectos parecidos al del uso preferente del presente de indicativo.

Por lo que se refiere a la reproducción de la impresión de las «rimas» de Gris (que, por ejemplo, en *Vista sobre la bahía* (1921), con un trazo hace coincidir la caja de la guitarra con la curva de una copa), Reverdy emplea la rima rica francesa, la rima suficiente y, en ocasiones, la rima pobre. Esta rima funciona como eco y dota al poema no sólo de circularidad, sino también establece una relación de imágenes distintas, con lo que se produce la simultaneidad y la yuxtaposición de planos propia del cubismo (Ejemplos: *mot, haut; s'inscrit, bruit, luit; humide, rapide, guide; couvre, ouvre*).

Como hemos señalado antes, el léxico es sencillo, despojado, en consonancia con los temas y las formas sencillos del cubismo pictórico. Por ejemplo aparecen palabras como «lune», «mot», «lettre», «ciel», «lumière», «oeil» o «rideau». Y en lo tocante a la forma, en la propia disposición gráfica del poema podemos ver que existe una intención de circularidad, lo cual remite al título «Cadran» (Esfera) y a la redondez de la luna. Este efecto de circularidad también es sugerido por la falta de puntuación del poema.

Conclusiones

Como hemos visto, las relaciones entre la pintura y la poesía vienen de la antigüedad clásica y están marcadas por el carácter imitativo de ambas artes, carácter, que siendo abandonado en el siglo XIX, hace que la relación se rompa. En el siglo XX las relaciones entre ambas artes se retoma al amparo de la Literatura Comparada y de las relaciones interartísticas, que son puestas de relieve por la «transducción interartística» tal y como la concibe Doležel y la ponen de manifiesto Amado Alonso y M^a Ángeles Hermosilla en sus respectivos estudios sobre el impresionismo literario. Esta «transducción» significa la utilización de diferentes técnicas en distintas artes para producir el mismo efecto en el receptor y se puede observar en el arte de vanguardia y, dentro de él, en el cubismo, algo que se ve favorecido por la doble vertiente visual-intelectiva de ambos géneros y por procedimientos como el collage en pintura y la disposición gráfica de los textos en poesía —algo que ya apunta M^a Ángeles Hermosilla en sus artículos sobre el cubismo poético, dos de los cuales hemos citado más arriba—. En el caso de ciertos poemas de Reverdy se reproduce el cubismo sintético de Juan Gris, para lo cual emplea la rima discontinua para la reproducir la síntesis de imágenes muy diferentes entre sí (esta es asimismo la llamada «rima» de Gris), la ambigüedad de lectura del poema y las elipsis para recrear la transparencia de los planos del cuadro, y la ausencia de subordinación y los verbos en presente para obtener la simultaneidad sin jerarquía alguna de los elementos planos de la pintura. La geometría, sobre todo circular, del cuadro se consigue mediante la disposición gráfica del texto, que simula una luna o una bombilla enroscada en su casquillo y a través de la ausencia de puntuación del texto.

Referencias

- Alonso, Amado; Lida, Raimundo (1976). *El impresionismo en el lenguaje*, 3. Universidad de Buenos Aires.
- De Micheli, Mario (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza (1959).
- Doležel, Lubomir (2002). Semiótica de la comunicación literaria. En González Maestro, J. (comp.) *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (pp. 173-218). Arco/Libros (artículo aparecido por primera vez en *Strumenti Critici*, 1, 1986, pp. 5-48).
- Domínguez, César; Saussy, Haun; Villanueva, Darío (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes*. Penguin Random House.
- Golding, John (1993). *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*. Alianza (1959).
- Hadermann, Paul (1984). L'influence cubiste. En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle* (pp. 310-337). Akadémiai Kiadó, vol. 1.
- Hadermann, Paul (1984). Cubisme. En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle* (pp. 944-963). Akadémiai Kiadó, vol. 2.
- Hermosilla Álvarez, María Ángeles (1999). La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín. En Hermosilla, M. A. (ed.) *Visiones del Paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)*. Universidad de Córdoba.

- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (2011). Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser. *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, (25), 21-31.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (2017a). Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia. *Cuadernos de Filología Francesa*, (28), 251-270.
- Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (2017b). La simultaneidad espacial en la poesía cubista de Gerardo Diego. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, 231-243.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (Traducción al español: Enrique Palau). Orbis (1766).
- Martínez Moreno, Eva M^a (2017). *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*. Fundación Universitaria Española.
- Monegal, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Editorial Technos.
- Pantini, Emilia (1999). La letteratura et le altri arti. En Gnisci, A., (ed.). *Introduzione alla letteratura comparata* (pp. 91-114). Bruno Mondadori. [La literatura y las otras artes. En Gnisci, A., (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Crítica (2004)].
- Reverdy, Pierre (1969). *Plupart du temps (1915-1922)*, I. Gallimard (1945).
- Souriau, Étienne (1969). *La correspondance des arts*. Flammarion.
- Steiner, Wendy (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En Monegal, Antonio (comp.). *Literatura y pintura* (pp. 25-50). Arco/Libros.
- Wellek, René (1941). The Parallelism between Literature and the Arts. *English Institute Annual*, 29-63.

Notas

- 1 En esta misma página, Steiner apunta: «La verdadera manera de representar la realidad es no representarla en absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas. Esta manera de pensar es la base del movimiento moderno hacia lo concreto, e inmediatamente reavivó la latente analogía pintura-literatura».
- 2 El artículo original, como señalamos en la bibliografía final, apareció en 1986 en *Strumenti Critici*.
- 3 Como se indica en el prefacio del libro referenciado a continuación de la cita (p. 21), los capítulos 1, 8 y 9 han sido escritos por Darío Villanueva.
- 4 Los comentarios que M^a Ángeles Hermosilla hace de este poema en su trabajo sobre el cubismo francés (1917a) nos han servido de punto de partida para el análisis del mismo.
- 5 Como se muestra en la bibliografía final este libro de Reverdy también fue publicado en *Plupart du temps*, que recoge la poesía del autor desde 1915 a 1922, de donde hemos tomado el poema.

Sobre el autor

Graduado en Traducción e Interpretación. Contratado doctoral en el Departamento de Ciencias del Lenguaje de la Universidad de Córdoba (España). Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Trabaja en el cubismo poético hispánico y francés, especialmente en Pierre Reverdy y Vicente Huidobro. También es poeta. Accésit del premio Adonais 2001 y ganador del premio Vicente Núñez en 2018.