



**Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)**

*Formación del corrector y del redactor literario especializado en textos  
académicos, periodísticos o literarios*

# **NARRAR LAS IMÁGENES Y PINTAR LA POESÍA**

**ALUMNA: MARÍA TERESA DE ANGELIS**

**TUTORA: ADRIANA SANTA CRUZ**

**FECHA DE ENTREGA: 26 DE NOVIEMBRE DE 2009**

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO I .....	5
<b>LA PINTURA COMO POESÍA</b> .....	5
“UT PICTURA POESIS”: DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA LA MODERNIDAD .....	5
CAPÍTULO II.....	10
<b>EL MODERNISMO</b> .....	10
LOS PRECURSORES DEL MOVIMIENTO MODERNISTA .....	10
EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA: SU CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL.....	10
INFLUENCIA DE OTRAS CORRIENTES ARTÍSTICAS EN EL MODERNISMO .....	11
CARACTERÍSTICAS RELEVANTES DE LA ESTÉTICA MODERNISTA .....	14
CAPÍTULO III .....	18
<b>PINTURA Y POESÍA: UN LENGUAJE COMPARTIDO</b> .....	18
EL PROCESO CREATIVO Y SUS RECURSOS EN LAS OBRAS MODERNISTAS .....	18
RECONOCIMIENTO DE LOS MEDIOS PICTÓRICOS DE <i>EL RETRATO DE         SONYA KLAMERY</i> EN “ERA UN AIRE SUAVE” DE RUBÉN DARÍO .....	20
LEOPOLDO LUGONES: LA PRESENCIA DE LA IMAGEN EN “DIVAGACIÓN LUNAR” .....	26
LA IMAGEN DEL TIEMPO, EL RITMO Y LA METÁFORA .....	34
CONCLUSIÓN.....	39
ANEXO I.....	41
<b>POEMAS</b> .....	41
ERA UN AIRE SUAVE.....	41
DIVAGACIÓN LUNAR.....	43
ANEXO II .....	45
<b>IMÁGENES</b> .....	45
BIBLIOGRAFÍA .....	48

## INTRODUCCIÓN

La identificación de los vínculos existentes entre dos manifestaciones artísticas –la pintura y la poesía– se ha constituido en un objeto de estudio de fundamental interés para los representantes de los sucesivos movimientos que arraigaron en la cultura a lo largo de la historia.

Es que el antiguo lema “*Ut pictura poesis*”, formulado por Horacio en su *Epistola ad pisonem* y la frase de Simónides de Ceos “La pintura es poesía silenciosa y la poesía es pintar con el regalo de la palabra” fueron las bases que sustentaron –además del quehacer artístico–, los estudios de pensadores provenientes de las más diversas ramas del saber, quienes indagaron acerca de los procesos creativos y la finalidad del arte. Así, los filósofos elaboraron teorías que proclamaban la supremacía de un arte sobre la otra y establecieron correspondencias entre ellas; mientras los lingüistas centraron su atención en los recursos expresivos, propios de la pintura y de la poesía.

Por su parte, los poetas dirigieron su mirada hacia la pintura y compararon la metodología de trabajo y las funciones de ésta con las suyas, al igual que los pintores observaron las características distintivas de la poesía, con la intención de adoptar aquello que pudiera enriquecer sus obras.

El desarrollo de toda esa labor, además de fortalecer los lazos entre las artes hermanas creó nuevos vínculos que condujeron a algunos poetas a narrar las imágenes de los cuadros, mientras los pintores immortalizaban en sus lienzos los acontecimientos poéticos y los paisajes que los textos describían. A este respecto, la pintura devino espejo para la poesía y ésta se convirtió en la fuente inspiradora de los pintores.

Ahora bien, esta clase de relación dio origen a un vínculo más profundo que se reflejó en el aprendizaje, por parte de los artistas, de los recursos de composición propios de su arte hermana. En otras palabras, los poetas y los pintores aprehendieron el lenguaje de sus colegas, lo trasladaron a su campo creativo y lo utilizaron en el desarrollo de sus obras. Este nuevo vínculo, cuya presencia puede rastrearse en varios movimientos artísticos, adquirió en el Modernismo una dinámica muy particular debido al énfasis de sus artistas en realizar experimentos que reflejaran “*Ut pictura poesis*”; sin embargo, aun cuando merece un amplio tratamiento –dada la riqueza que adquirieron la pintura y la poesía a partir de este cruce– ha pasado casi inadvertido para la mayoría de los estudiosos del arte.

En virtud de ello, este trabajo presenta una investigación que demuestra cómo durante el movimiento modernista la poesía ha sido capaz de apropiarse de las técnicas y de los recursos de la pintura, al igual que ésta ha sabido incorporar en su proceso de composición artístico los recursos provenientes de la poesía.

Para ello, se estudia en el primer capítulo la historia de las relaciones interartísticas a través de las corrientes culturales que se sucedieron desde el Renacimiento hasta la Modernidad, y en el siguiente capítulo se indaga acerca de las condiciones sociales y culturales hispanoamericanas que propiciaron el nacimiento del Modernismo, por cuanto de ellas dependió la mayoría de sus propuestas estéticas.

Asimismo, considerando que la labor realizada por los artistas comprometidos con la estética modernista –cualquiera haya sido su disciplina– debía respetar los lineamientos establecidos por ella, se dan a conocer esos lineamientos junto con las teorías y las influencias que intervinieron en su configuración.

Por último, en el tercer capítulo, con la finalidad de identificar en su composición la presencia de recursos pictóricos, se expone el análisis de dos poemas modernistas (“Era un aire suave” de Rubén Darío y “Divagación lunar” de Leopoldo Lugones), y se concluye con el estudio de la metáfora, el ritmo y el tiempo –medios privativos de la poesía–, tal como quedaron plasmados en la obra *El retrato de Sonya Klamery*, del pintor modernista Anglada Camarasa.

En otro orden, la consideración del Modernismo como encuadre teórico del estudio responde al propósito de evidenciar la riqueza compositiva a la que el artista puede acceder mediante la contemplación de una multiplicidad de ideas y teorías que trasciendan lo contemporáneo y regional –multiplicidad distintiva de esa corriente–.

Se pretende así contribuir al afianzamiento de un lenguaje artístico universal y multidisciplinario, que desconozca los límites que condicionan el proceso creador.

Por último, se propone este trabajo como guía para una futura investigación que conduzca a nuevos estudios críticos que exploren las relaciones entre la pintura y la poesía, las cuales, como ya se ha explicado, no han sido estudiadas en su totalidad.

# CAPÍTULO I

## LA PINTURA COMO POESÍA

### “UT PICTURA POESIS”: DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA LA MODERNIDAD

Desde que el poeta griego Simónides de Ceos, en el siglo VI a.C., proclamó que “la pintura es poesía silenciosa y la poesía es pintar con el regalo de la palabra”, artífices representantes de los sucesivos movimientos culturales que surgieron a lo largo de la historia se abocaron tanto al estudio de los rasgos que compartían las diferentes expresiones artísticas como a la búsqueda de los elementos que las diferenciaban.

Así como la teoría literaria ha sido atribuida tradicionalmente a Aristóteles, se considera que fue Horacio quien en su *Epistola ad Pisones*, también conocida como *Ars Poetica*, formuló la teoría de las relaciones interartísticas mediante su lema “Ut pictura poesis”.

Este lema horaciano fue la columna vertebral sobre la que se constituyó un sistema de correspondencias entre las artes, basado en la función imitativa de éstas, por cuanto ambas compartían una aspiración común hacia la mimesis.<sup>1</sup>

La creación a partir de formas y temas clásicos, la consecución del objetivo principal –lograr una imitación mejorada de la naturaleza– y el deber de producir (ya fuera por medio de la palabra o por medio de la mirada) una obra factible de traducirse en imágenes fueron los axiomas compartidos por la poesía y por la pintura durante el período renacentista, axiomas que predominaron hasta el final del siglo XVIII.

Si bien esas artes compartieron los postulados anteriores, durante ese período la consideración por parte de algunos autores respecto de la supremacía de una sobre la otra constituyó la principal divergencia. Así, un presupuesto de la tradición humanista del “Ut pictura poesis” era el reconocimiento de la superioridad del poeta en relación con el pintor: las palabras como medio de representación eran superiores a las imágenes.

Sin embargo, algunos autores reclamaron en sus obras la independencia entre las artes y defendieron, además, la superioridad de la pintura.

---

<sup>1</sup> El fin esencial del arte clásico era la mimesis, entendida como la representación, interpretación y copia fiel de la naturaleza, para cuyo alcance la literatura se valió de la figura de la *écfrasis*, consistente en la descripción vívida y detallada tanto de imágenes plásticas y de figuras –animales, vegetales o humanas– como de actos humanos.

Entre estas obras figuran las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* del abate Jean-Baptiste Du Bos,<sup>2</sup> en la que se fundamenta la preeminencia de la pintura, alegando que las palabras empleadas por el poeta componen las descripciones secuencialmente, en tanto que los signos pictóricos componen un escenario al que la mirada del receptor accede de manera simultánea.

Leonardo Da Vinci, Lodovico Dolce y Giovanni Pietro Bellori fueron otros artistas críticos que cuestionaron los fines y contenidos de la pintura e intentaron elaborar una teoría que le otorgara carácter independiente. Sin embargo, en su afán por lograr ese objetivo y aprovechando teorías literarias que incluían referencias a la analogía interartística, impusieron a la pintura un dogma literario. Así, propiciadas por pintores que resaltaban el valor superior de la mirada –puesto que capta la simultaneidad y la inmediatez–, esas teorías sometieron la imagen pictórica a las categorías discursivas de la poesía.

La estética del clasicismo en el siglo XVII y la del neoclasicismo en el siglo XVIII limitó la creatividad de los pintores a la representación de las imágenes que narraban los relatos épicos, bíblicos e históricos, mientras que, en la poesía, debieron desarrollarse técnicas nuevas que le permitieran lograr composiciones “visibles” para el lector. Fue así como la descripción se constituyó en el medio de expresión preferido por los poetas.

En 1766 Gotthold Ephraim Lessing, el poeta alemán más importante de la Ilustración, cuestionó esa tendencia excesiva por describir, que se había impuesto entre los artistas de las letras, reaccionó contra la alegoría de las imágenes e intentó poner fin a lo que él consideraba una absoluta confusión entre las artes.

En su obra de crítica estética, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Lessing argumenta que

... signos yuxtapuestos no pueden representar más que objetos yuxtapuestos, mientras que signos sucesivos no pueden representar más que objetos sucesivos. Los objetos sucesivos se llaman, en general, acciones. Luego las acciones son el objeto propio de la poesía.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Sacerdote, diplomático, historiador y filósofo francés. Su visión sobre la obra de arte se centra en la recepción, en la que el sentimiento juega un papel fundamental. Alejándose del racionalismo reduccionista y estableciendo la prioridad de los sentimientos en el ámbito del arte postula que el sujeto posee un sexto sentido, que le permite enjuiciar las obras artísticas.

<sup>3</sup> Citado en John Henry Newmann, *El sueño de Geroncio*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2003, p.54.

Esto significaba que a un arte espacial como la pintura sólo le correspondía tratar la imitación; en cambio, a la poesía le correspondía tratar las acciones, los procesos y todo aquello que describe una trayectoria en el tiempo. Distingue así los signos y técnicas que le corresponden a cada arte, limitando el ámbito de la pintura a la representación de cuerpos visibles y coexistentes en el espacio, mientras declara que el de la poesía es la representación de acciones sucesivas en el tiempo y, por ende, abarca tanto lo visible como lo invisible.

La influencia del *Laocoonte* durante el siglo XIX y parte del XX es equivalente a la de la tradición del “*Ut pictura poesis*”.

Hacia fines del siglo XVIII, con el advenimiento del Romanticismo –movimiento que se opone a la serenidad clásica y a la frialdad de la razón, imperante en el neoclasicismo–, aparece en el centro de la escena un elemento hasta entonces contenido o disimulado: el yo interior. Las pasiones afloran, y los estados del alma y las emociones colman las obras poéticas y pictóricas, si bien esa vorágine de sensaciones se destaca más en la pintura, mediante un estallido cromático acompañado de movimiento. El destino adverso, el amor apasionado, los conflictos humanos y el paisaje como reflejo de los sentimientos del artista son algunos de los temas elegidos por los creadores románticos.

Desde el período prerromántico (1770-1820) hasta la modernidad, la filiación de las artes, heredada de Horacio, se manifiesta a través de tres tendencias: pintores que escribían poesía, escritores que pintaban y poetas que se interrogaban sobre el acto creativo del pintor.

Delacroix, Kandinsky y Klee fueron algunos de los artistas que no sólo escribían poesía, sino también otros textos teóricos sobre su propio arte o sobre el arte en general. El primero de ellos siguió inspirándose en los escritores del pasado para componer muchas de sus obras y continuó con la tendencia de los pintores de focalizar su interés en los temas y motivos que los poetas les proporcionaban. Entre los escritores que pintaban, figuran Antonin Artaud y Rafael Alberti, para quienes su obra pictórica era un complemento de su obra poética; en cambio, otros escritores como William Blake, Víctor Hugo y García Lorca concebían la pintura como un proceso paralelo que ostentaba igual jerarquía que su escritura.

Finalmente, aparece una tendencia de los poetas a indagar sobre el sentido de las imágenes, aun cuando ellos no aspiraban a expresarse mediante la pintura.

En efecto, durante el Romanticismo los poetas se sintieron atraídos por el mundo de las artes plásticas, pero no por las obras ni por su contenido, sino por la inmediatez que se le atribuye al proceso creativo del artista plástico.

Las imágenes gestadas por la imaginación del pintor fluyen a través de sus pinceles, mientras que el proceso creativo del poeta es laborioso. A este respecto cabe una observación hecha por los hermanos Goncourt, que Italo Calvino cita en su *Diario*: “A la actividad feliz de la mano y del ojo en el primero (se refiere al pintor), corresponde el suplicio del cerebro en el segundo y el trabajo que para uno es un goce para el otro es un sufrimiento.”<sup>4</sup>

A medida que el artista romántico descubre que su inspiración proviene de su mundo interior, las artes se ocupan de reproducir las imágenes que residen en el sujeto creador y se desligan de la función imitativa de la naturaleza.

El acto por el cual el sujeto logra extraer de sí mismo la materia de su creación se convierte en el nuevo objeto de contemplación estética, contemplación que genera un paralelismo entre la labor creativa del poeta y la del pintor. Así, se juzga que el trabajo del poeta es hermético, puesto que su mente está cerrada a la observación exterior, mientras que el pintor puede exhibir la forma en que las imágenes se presentan para componer un objeto artístico. El taller del poeta es su cerebro, en tanto que en el del artista plástico se unifica el espacio físico exterior con el mundo imaginario interior. El pintor piensa trabajando, el poeta premedita su trabajo. El artista plástico, al mostrarse en su taller, devela el proceso de composición de las imágenes y se convierte en un paradigma de la creación pura, por lo que su mente es objeto no sólo de admiración, sino también de exploración.

Rodin, Cézanne y Picasso fueron, entre otros, algunos de los artistas que despertaron el interés de grandes poetas de la modernidad como Apollinaire, Breton, Eluard y Gertrude Stein.

Ya hacia el final del siglo XIX, la relación entre lo pictórico y lo literario no se plantea igual que en el pasado y –dada la tendencia predominante de buscar más la sugestión que la descripción– el acto creativo se convierte en la evocación de un mundo que no tiene equivalencia en la realidad.

En consecuencia, entre la tarea del pintor y la del poeta sólo cabe hablar de analogías.

---

<sup>4</sup> Citado en Fernando Castro Borrego, “Ut pictura poesis en la Modernidad”, en Antonio Fernández Alba, *Arte y escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p.70.



En otro orden, la figura del artista se convierte en un modelo de autorrealización y sus obras se desligan de contenidos sociales, a la vez que adquiere preponderancia el ideal del arte por el arte. Nada es tan importante para los artistas como su obra, y el cumplimiento con la religión del arte se impone a cualquier otro deber.

Finalmente, una nueva visión de las relaciones interartísticas se instala en la modernidad con la figura de Apollinaire quien, en defensa del carácter artificial y abstracto de la obra de arte, cuestiona la rigidez del *Laocoonte*, según el cual la pintura es un arte del espacio y la poesía del tiempo. Al introducir en sus caligramas<sup>5</sup> una dimensión estética visual que complementa la verbal, establece la relación espacio-tiempo que Lessing había negado. Así, en el siglo XX la pintura, nuevamente, se constituye en el objeto hacia el que se dirige la mirada del poeta.

Este breve recorrido por la historia de las relaciones entre las artes pone en evidencia la continua comparación a la que, a través de los sucesivos movimientos estéticos, han sido sometidas la pintura y la poesía.

Ahora bien, independientemente de que, como resultado de esa comparación se haya proclamado la supremacía del pintor sobre el poeta (o contrariamente, la de éste sobre el pintor), lo cierto es que, en la búsqueda de los vínculos de filiación entre las diferentes manifestaciones artísticas, fue preciso determinar de qué manera los creadores lograban trasladar a sus obras los recursos de los que se valían sus colegas de otras artes para componer las suyas. En otras palabras, situado el pintor frente al lienzo, ¿cuáles son las armas con las que cuenta para plasmar en sus cuadros las secuencias temporales, el ritmo y demás características propias de la poesía? Y el poeta, ¿qué medios tiene a su disposición para que sus versos reflejen las imágenes, historias y tendencias estéticas que propone el pintor?

Las respuestas a estos interrogantes se buscarán partiendo del análisis de los recursos con que cuentan cada una de las artes para el desarrollo de su proceso creativo. Este análisis estará acotado a la corriente del Modernismo –un movimiento artístico que nació en Hispanoamérica– razón por la cual es preciso conocer previamente sus orígenes, así como las influencias que recibió para componer una estética propia. Todos estos temas serán abordados en el siguiente capítulo.

---

<sup>5</sup> Texto de contenido poético en el que se utiliza la disposición de palabras, la tipografía o la caligrafía para representar la temática del poema. De esta forma se genera la representación de la imagen de un discurso, dibujada con sus propias palabras. Aunque la moda de los caligramas se difundió a principios del siglo XX, sus orígenes se remontan a la cultura helenística (Siglo IV a.C.).

## CAPÍTULO II EL MODERNISMO

### LOS PRECURSORES DEL MOVIMIENTO MODERNISTA

Durante los primeros años del siglo XIX, mientras el Romanticismo mantenía su hegemonía en Europa y su influencia en América, Hispanoamérica asistió a un escenario donde las luchas por la independencia y consecuente emancipación de España derivaron en un estado de rebeldía, manifestado en la necesidad de romper con las ideas y costumbres heredadas de los países colonizadores.

El arte no fue ajeno a esta rebelión; y los contenidos temáticos, el vocabulario y el estilo –impuestos por las corrientes artísticas del Viejo Mundo– fueron reemplazados por los que provenían de una nueva sensibilidad, liderada por un grupo de escritores de inspiración romántica.

Sustentada por una estética propia, esa nueva tendencia liberó el camino para que algunos años después Rubén Darío, el célebre poeta nicaragüense, iniciara con su libro *Azul* –editado en Chile– el primer movimiento originario de América que se proyecta al exterior y que se conoce con el nombre de “Modernismo”.

Gutiérrez Nájera en México, Julián del Casal en Cuba, José Asunción Silva en Colombia y José Martí en Perú fueron los referentes de esa etapa de transición que se inició durante el apogeo del Romanticismo y culminó con la instauración del movimiento modernista. Así se erigieron como los iniciadores de esta última corriente.

### EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA: SU CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

En 1898 la guerra entre Estados Unidos y España –que concluyó con la derrota española y su renuncia a la soberanía sobre Cuba, Puerto Rico y las Filipinas– fue el último eslabón del proceso independentista hispanoamericano, que se había iniciado en 1810.

Con la disolución definitiva del imperio español, los países de habla hispana ingresaron en un período en el que se produjeron grandes movimientos sociales. Influidos por las ideas de los franceses y agobiados por su realidad –en la que predominaba la

corrupción, la miseria y la explotación—, los hispanoamericanos iniciaron el camino de la búsqueda de su propia identidad.

Guiados por una profunda necesidad de cambio, asimilaron los nuevos paradigmas culturales que se habían impuesto en el mundo como consecuencia del avance científico y de la incidencia psicológica sobre el desarrollo humano.

Esta fuerza renovadora de fin de siglo dio origen al Modernismo, término este que ya se había utilizado para designar una importante transformación política, artística y filosófica que tuvo lugar hacia 1880. Por extensión, las ideas nuevas que rompían con los lazos de la tradición y con los cánones clásicos fueron denominadas “modernistas”, al igual que la literatura hispanoamericana y española de aquella época.

Las artes buscaron nuevas fuentes de inspiración y renovaron sus formas de expresión, alejándose del Realismo y el Romanticismo, que las habían guiado hasta ese momento. El año 1888 fue fijado por los críticos como el momento en el que irrumpe esta corriente en todo su esplendor, con la publicación de *Azul*, una conjunción de versos y prosas, donde confluyen influencias románticas, parnasianas, simbolistas y exóticas. Todas ellas fueron fuentes de las que Darío se nutrió y que dotaron a la corriente modernista de su sello inconfundible. A partir de ese momento, la corriente cundió en toda América Latina y surgieron varios escritores que conformaron históricamente el grupo más valioso que se haya dado en un momento determinado en Hispanoamérica: Leopoldo Lugones y Enrique Larreta (Argentina); Amado Nervo (México); José Enrique Rodó y Julio Herrera y Reissig (Uruguay); Manuel Díaz Rodríguez y Rufino Fombona (Venezuela); José Santos Chocano (Perú); y Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia), además de sus precursores y de otras figuras que no alcanzaron tanta relevancia.

## INFLUENCIA DE OTRAS CORRIENTES ARTÍSTICAS EN EL MODERNISMO

Cuando Rubén Darío escribió *Azul*, ya estaba familiarizado con el arte prerrafaelista inglés, el Renacimiento italiano, el Romanticismo y la pintura de su época. De hecho, todas estas expresiones se proyectaron luego en su obra, por lo que muchos críticos reaccionaron, argumentando que el Modernismo no era una corriente renovadora, sino una estética derivada de la convergencia de las cualidades inherentes a varias tendencias.

Algunas teorías como la del Simbolismo<sup>6</sup> y la del Parnasianismo<sup>7</sup> encontraron también su lugar en la corriente modernista y alcanzaron su mayor expresión en los experimentos basados en los postulados de “Ut pictura poesis”, por los que Darío sentía gran afición.

La estética del Simbolismo se hizo presente a través de la teoría de las correspondencias –formulada por Emmanuel Swedenborg–,<sup>8</sup> según la cual todo en el orden natural y humano tiene una correspondencia con el orden espiritual.

Quedaba así establecida la existencia de una analogía entre la realidad exterior y la interior, donde los elementos naturales (las nubes, la luna, el sol, etc.), los símbolos humanos reconocidos como tales (religiosos y poéticos) y las realidades cuyo sentido se desconoce tenían su correspondiente significado espiritual. Una de las implicancias de la teoría de las correspondencias es que, desde su visión, el mundo deviene símbolo. Baudelaire, el célebre poeta simbolista, adhirió a esa idea y la proyectó en su poema “Correspondencias”, donde –en opinión de la mayoría de los críticos– sentó los principios fundamentales del Simbolismo. Para Baudelaire, no sólo existía una correspondencia entre la naturaleza y el cielo –que se lo consideraba el ideal platónico–, sino también entre el mundo sensible y el mundo de las ideas. Según el poeta, las ideas podían expresarse por medio de la sensibilidad.

Los sentidos, aspectos sensibles de la naturaleza, asociándose unos con otros, configuraron sinestesias, cuya incorporación derivó en el imperativo cromo musical del lenguaje poético: cada sonido vocal sugería sensaciones y colores. En relación con este concepto del color asociado al ritmo, José Martí reflexionaba:

---

<sup>6</sup> El Simbolismo nació en Francia en el año 1885 como una corriente eminentemente literaria que luego se extendió al arte pictórico. Su estética se configuró como una simbiosis entre la pintura y la poesía del momento. Los poetas –con la armonía y la métrica de la palabra– y los pintores –con el color, el dibujo y la materia– hicieron del símbolo un arte en sí mismo.

<sup>7</sup> El Parnasianismo surgió en el año 1860 como antítesis del Romanticismo. Sus representantes más destacados fueron Leconte de Lisle, Théophile Gautier y Mallarmé. Esta corriente proclamaba que el arte no debía comprometerse con la realidad social, sino con la belleza. Los artistas que siguieron esta corriente desatendieron las formas para abocarse a ese ideal de belleza, mediante la búsqueda de la perfección.

<sup>8</sup> Teósofo sueco, autor de varias obras religiosas, que ejerció una notable influencia (teológica y literaria) en el Romanticismo, el Simbolismo y otras corrientes posteriores. Se cree que Swedenborg poseía capacidades paranormales, que le permitían acceder a un conocimiento directo de realidades vedadas a los humanos, pero –a diferencia de otros “visionarios”– tenía una clara conciencia teórica de sus visiones, a las que fundamentaba, refiriendo constantemente a la ciencia de las correspondencias.

Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos: la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color castaña o azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe.<sup>9</sup>

Por su parte, el Parnasianismo aportó uno de los recursos preferidos por Gautier –su artista más representativo, el teórico del arte por el arte–, quien había formulado que las técnicas de una disciplina podían proyectarse a otras.

Esta posibilidad de llevar la pintura a la poesía y los poemas a los cuadros –esto es llamado “trasposiciones de arte”– le había impuesto al poeta la misión de evocar, en reemplazo de su labor de describir. Instalada la evocación como finalidad de la labor artística, la denotación pierde sus límites precisos y aparece en su lugar la sutilidad, el arte de sugerir. La obra de arte se dirige hacia el sentimiento, buscando la emoción. Es el triunfo de la interpretación, de la simbología, un triunfo potenciado por la adopción de la estética impresionista<sup>10</sup> pues, si el Simbolismo y el Parnasianismo infundieron en la manifestación modernista el ánimo de la connotación, fue el impresionismo el que le marcó el camino para que la sensibilidad y la técnica concretaran en las obras el arte de la sugestión.

Se puede concluir que el Modernismo tomó del Impresionismo la fruición de la mirada, el color junto con sus irisaciones cromáticas y los juegos de luz: es la mirada atenta no a las cosas sino a las sensaciones que éstas provocan.

Los escritores se dedicaron a la construcción de una prosa surgida de una mirada sensible a las impresiones ópticas, cargadas de sensualidad y de cromatismo, en las que incluyeron rostros iluminados y rictus moldeados con la habilidad del pintor.

Por su parte, los poetas se apoderaron de los paisajes, las figuras e interiores, estilizándolos y tamizándolos pictóricamente. Y, junto con este modelo impresionista, aparecieron la candidez de las pinturas prerrafaelistas, las vírgenes de Fra Angélico y las ninfas de Boticelli.

---

<sup>9</sup> Citado en José Luis Bernal Muñoz, “El color en el Modernismo” [en línea], *Anales de Historia Española*, n° 15, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, 2002, pp. 171-191. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html>

<sup>10</sup> El impresionismo se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, principalmente en Francia, y tuvo aplicación en diferentes artes como literatura y música, alcanzando su mayor expresión en la pintura. El término impresionismo le fue impuesto de modo peyorativo por el crítico Louis Leroy, quien al observar la obra *Impresión atardecer* de Monet, parafraseando el título del cuadro para burlarse de él, expresó: “Al contemplar la obra pensé que mis anteojos estaban sucios, ¿qué representa esta tela?... el cuadro no tenía derecho ni revés..., ¡Impresión!, desde luego produce impresión..., el papel pinta en estado embrionario está más hecho que esta marina”.

De esta manera, los artistas del Modernismo tuvieron en sus manos innumerables combinaciones de composición, un abanico de posibilidades de variada riqueza que introdujeron en su quehacer, sin perder el rumbo que los conducía al modelo de lo bello, ideal superior de la tendencia.

La propuesta multifacética propiciadora del canon estético del Modernismo ofreció tan abundantes y diversas especificaciones que es posible hallar entre sus representantes obras y concepciones tan disímiles como sus gustos y preferencias particulares.

## CARACTERÍSTICAS RELEVANTES DE LA ESTÉTICA MODERNISTA

El profesor Arturo Torres Rioseco<sup>11</sup> diferencia, dentro del Modernismo, una tendencia americanista –seguida por los artistas que defendían la americanización de la materia artística–, de una tendencia sincretista que se sustentaba en la libertad de expresión del autor quien, atendiendo a su inspiración, podía crear obras que no procedieran de lo regional. En efecto, quienes adherían a la primera de esas tendencias sostenían que los artistas debían limitarse a tratar temas relacionados con América, mientras que los sincretistas creían que la creación era un acto libre de compromisos y, por ende, su temática no debía estar condicionada. Así, Darío fue cosmopolita y buscó su inspiración en fuentes nacionales y extranjeras. En cambio, Chocano se comprometió con temas vinculados al Perú y al resto del continente americano.

Más allá de esta diferenciación respecto de las preferencias por determinados temas, el Modernismo fue un arte de minorías, por cuanto se pensaba que la actividad artística estaba reservada a los espíritus elevados y no se trataba de una mercancía para consumo popular. Su literatura se opuso al españolismo dogmático y clasista y, en menor medida, al Naturalismo y al Romanticismo.

Si se exploran los lineamientos modernistas establecidos por las distintas disciplinas del arte, se identifica una serie de características comunes que, en el ámbito particular de cada una de esas disciplinas, pueden resumirse así:

---

<sup>11</sup> Profesor y crítico chileno, fundador del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y ex director de la *Revista Iberoamericana*. Su producción artística comprende libros que abarcan todo el panorama de la literatura de Iberoamérica –períodos, épocas y movimientos–.

En literatura:

- Las transposiciones del arte, tomadas del Parnasianismo, colmaron los textos de descripciones de cuadros y de obras plásticas.
- La versificación rescató del olvido antiguos versos, como los eneasílabos, los tercetos y cuartetos monorrimos, y otras combinaciones estróficas nuevas.
- El vocabulario y la sintaxis se renovaron, y se incorporaron neologismos, arcaísmos, latinismos y barbarismos, además de términos científicos.
- La sinestesia con sus connotaciones sensitivas se erigió como uno de los pilares de las composiciones poéticas.
- Los versos no sólo cuidaban la semántica sino que se componían atendiendo a la musicalidad, aun cuando la selección de sonidos no encerrase un significado comprensible o preciso.
- La poesía expresaba las impresiones que provocaban las cosas, y no las cosas mismas (procedimiento impresionista de describir la naturaleza).
- Las fuentes de conocimiento y creación poética eran la intuición y las facultades subconscientes del artista; se prescindía de la razón como elemento de creación literaria.
- La prosa perdió sus formas rígidas de narración, con párrafos largos, y adquirió brevedad y soltura.

En el arte decorativo:

- La pintura, que hasta entonces reproducía de manera fiel las figuras que representaba, otorgó mayor importancia a los aspectos formales: el color, la composición y la textura.
- Las imágenes femeninas en actitudes delicadas colman los cuadros, en los que se destaca el uso de la línea curva que aprovecha las ondas de los cabellos de la mujer y los pliegues de sus vestimentas.
- La naturaleza es la fuente de inspiración de donde se rescatan los elementos de origen vegetal y las formas redondeadas de tipo orgánico que se entrelazan con el motivo central del cuadro o de la escultura.
- Los motivos se eligen libremente, aunque hay una fuerte inclinación por los provenientes de culturas antiguas y lejanas.

- Las obras reflejan sensualidad y tienden a la complacencia de los sentidos, con un guiño hacia lo erótico.
- La pintura es de carácter lineal y bidimensional y se presenta en formatos apaisados y alargados.
- El dibujo adquiere expresividad y se carga de líneas curvas, en medio de composiciones asimétricas.

En cuanto a las características que compartieron la literatura y el arte decorativo, se distinguen las siguientes:

- Los temas preferidos versaban sobre Oriente, la Edad Media, la Grecia Antigua, la Francia versallesca, la mitología, la flora y la fauna llamativa, y demás contenidos representativos de lo exótico y pintoresco.
- El arte en general proyectaba el matiz difuso de la realidad, con estados de ánimo indefinibles y representaciones de aquello que no era ni lógica ni psicológicamente claro y determinado.
- El artista transmitía a sus obras el conjunto de sensaciones correlativas provocadas en él y en los individuos por los objetos del mundo exterior, mediante el establecimiento de equivalencias entre esas sensaciones.
- Las obras debían reflejar exquisitez y refinamiento de gusto, no sólo en la expresión, sino también en los temas.

Ante las amplias opciones generadas por la convivencia de las corrientes que arraigaron en el Modernismo e instalado el ideal de “el arte por el arte”, el quehacer artístico se apartó de la realidad para perseguir los cánones que lo conducían a la exaltación de la perfección y de la armonía.

En otro orden, la libertad en la selección de una temática que atrajera la curiosidad de una sociedad acostumbrada al clasicismo condujo a la elección de contenidos desconocidos hasta entonces. Así se incorporaron en las obras temas exóticos y se puso el énfasis en las costumbres de regiones lejanas como Oriente.

Desprovistos de compromisos con nada que los distrajera de la consecución de la belleza, y con la mirada dirigida hacia el arte francés, los artistas se abocaron al quehacer de la creación, admitiendo la multiplicidad de técnicas y recursos que habían aprendido de las fuentes que confluyeron en el Modernismo.

La amplia gama de colores que comprendía la paleta modernista, la multiplicidad de sensaciones que las sinestesias componían, la posibilidad de trasladar los cuadros



a la poesía y ésta a la pintura, la riqueza de interpretaciones posibles –dados el alto grado de subjetividad y el Simbolismo–; todo fue aprovechado por los seguidores de la tendencia modernista. Prueba de ello son los poemas donde el ritmo se convierte en su principal atributo, y las obras pictóricas donde prevalece la sugestión.

Sin embargo, según se ha planteado precedentemente, los representantes de las diferentes disciplinas desarrollaban su labor, no sólo atendiendo a las técnicas exclusivas de su *metier*, sino también considerando los medios que contribuían en la composición de las obras hermanas. Trabajando de esta manera, los artistas llevaron el ritmo a la pintura y la textura a los poemas.

Aquello de lo que se podría pensar que era privativo de una disciplina devino un patrimonio común de las diversas formas de expresión. Son numerosos los ejemplos que evidencian esta trasposición de medios.

Con la finalidad de exponer tal evidencia, se presenta en el siguiente capítulo un análisis –realizado sobre dos poemas y una pintura del Modernismo–, que demuestra la manera en que cada una de las artes ha trabajado con las técnicas propias de su arte hermana para la creación de obras que no eran sólo la expresión del ideal de belleza, sino que cumplían, además, con los lineamientos trazados por la estética modernista.

### CAPÍTULO III

#### PINTURA Y POESÍA: UN LENGUAJE COMPARTIDO

##### EL PROCESO CREATIVO Y SUS RECURSOS EN LAS OBRAS MODERNISTAS

El acto creativo es un estado del alma donde convergen experiencias remotas con sucesos acaecidos en un tiempo cercano, que intentan hallar la luz mediante un proceso de materialización, cuyo resultado es la obra artística. Cuando el poeta escribe una poesía, el cúmulo de emociones que involucra en el proceso de escritura excede la simple transmisión del sentimiento captado en un instante.

De la misma forma, el cuadro que pinta el artista, sea este una imagen preconcebida mentalmente o tomada de la realidad, es más que la copia fiel de esas imágenes. Todo esto ocurre porque en la génesis del cuadro y del poema, se encuentra una potencia creadora, cuya maduración es una síntesis de afectos, sensaciones, ideas y aspiraciones que, habiendo permanecido ocultas, pugnan por aflorar al mundo visible, valiéndose del artista como medio de expresión.

En ese camino de transición entre la compulsión creadora y su manifestación, el autor debe hallar el medio, forma y herramientas con que vivificará los contenidos que hasta entonces permanecían en estado de representaciones mentales.

Algunas de esas formas y herramientas son compartidas por distintas disciplinas artísticas. Considérese el estudio efectuado por Rafael Alberti, quien estableció una correspondencia entre el lienzo y la hoja de papel –espacios donde se materializa la obra del pintor y la del poeta–, y resaltó la analogía entre el movimiento del pincel y el de la pluma durante la labor de esos artistas.<sup>12</sup>

Sin embargo, los soportes e instrumentos empleados en el proceso creativo no bastan para que la obra cobre su real dimensión ante el espectador: el artista necesita aplicar técnicas y disponer de recursos, de cuyas combinaciones logrará la expresión fiel de aquello que pretende reflejar. Y tanto el poeta como el pintor, en su empeño por en-

---

<sup>12</sup> Rafael Alberti en su poemario *A la pintura* estableció relaciones entre la pintura y la poesía, y las expresó en cuatro poemas titulados “A la pintura”, “A la mano”, “Al pincel” y “Al color”. En ellos identificó la similitud entre la labor de esas dos artes, destacando que ambas crean significados con las imágenes visuales que generan en el receptor y que su actividad creadora se basa en el movimiento de las manos como parte integrante del pincel o la pluma.

riquecer la obra, además de valerse de los medios ofrecidos por la rama del arte que representan, se apoderan del bagaje de conocimientos disponibles en otras disciplinas. Así, se establece una relación particular entre las artes, que posibilita encontrar en la pintura, por ejemplo, imágenes que sugieren el ritmo de la poesía, de la misma forma que un poema presenta claro oscuros en sus versos.

El Modernismo no prescindió de esta propuesta facilitadora y –de la misma forma en que había incorporado contenidos temáticos y teorías que habían prevalecido en otros momentos de la historia del arte–, aceptó la reciprocidad entre las diferentes disciplinas artísticas, en lo concerniente a sus metodologías de trabajo.

Sus creadores se abocaron a la experimentación y construyeron así ese enorme legado cultural, pleno de matices y de vocablos extraños, donde se aprecia el estrecho vínculo que se estableció entre la pintura y la poesía, generado por el intercambio de sus técnicas. Así, es posible hallar recursos reservados al ámbito de la pintura en poemas como “Era un aire suave”<sup>13</sup> y “Divagación lunar”,<sup>14</sup> de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones respectivamente, al igual que la obra de uno de los pintores más representativos del Modernismo, Hermenegildo Anglada Camarasa, revela la presencia de formas de composición propias de la poesía.

Esa presencia de recursos compositivos ajenos al ámbito del artista es la que se analiza en el presente capítulo, mediante el estudio de los poemas citados y de *El retrato de Sonia Klamery*,<sup>15</sup> un muestrario pleno de colores cuya temática alude a la mujer moderna.

La imagen de *El retrato de Sonia Klamery* corresponde a la de la Condesa de Pradére, quien aparece en un primer plano recostada sobre el tronco de un árbol en una pose sugerente. Sus labios pintados de rojo y su mirada penetrante –símbolos de sensualidad–, junto con la línea ondulada que delimita su figura son rasgos característicos del concepto modernista, en cuanto al estilo de mujer elegida para sus representaciones. El torso desnudo pintado de blanco contrasta con el amplio colorido del cuadro y acentúa la sensualidad de la figura femenina, cuya integración con la selva evoca en la mente del espectador la historia de Eva en el paraíso, en una asociación ineludible con el modelo de mujer transgresora propio del Modernismo.

---

<sup>13</sup> Ver Anexo I.

<sup>14</sup> Ver Anexo I.

<sup>15</sup> Ver Anexo II.

## RECONOCIMIENTO DE LOS MEDIOS PICTÓRICOS DE *EL RETRATO DE SONYA KLAMERY* EN “ERA UN AIRE SUAVE” DE RUBÉN DARÍO

Rubén Darío (1867-1916) adhirió a la tendencia cosmopolita del Modernismo, como lo demuestra su inclinación por lo francés, la Grecia clásica, España e Italia. Sin embargo, no excluyó de sus obras los temas relacionados con la problemática de los indios americanos o la tradición milenaria azteca o quechua.

La región del Amazonas y de los Andes figura también entre los paisajes que captaron su interés.

Además de considerar en su poética contenidos temáticos disímiles, introdujo en ella combinaciones de técnicas, formas, recursos e inspiración de variadas procedencias. John A. Crow, uno de los grandes estudiosos de la cultura americana, resumió así ese espíritu universal que caracterizaba al poeta:

Fue el poeta de América por esa suprema característica de fundir todas las fuentes, inspiraciones, sentimientos, sangres, en una sensibilidad espiritual, que fue y es, el secreto del gran crisol cosmopolita de América. (Loprete, 1979:416).

Darío había tomado de Verlaine la teoría de que el verso debe contener ritmo y musicalidad, por lo que trabajó en la composición de sonidos puros por medio de las vocales y las consonantes de los versos. Con esta técnica les quitó a las palabras su significado racional, tiñendo su poesía del color gris de la imprecisión porque, según él, el alma es gris cuando se encuentra en estado de indeterminación.

La incidencia romántica tampoco está ausente en la poética de Darío, quien tomó, de Víctor Hugo y Gonzalo de Berceo, metros olvidados.

Su arte fue aristocrático y refinado en sus comienzos, pero luego mudó hacia temas más reales.

“Era un aire suave” forma parte de *Prosas profanas* (1896), una obra de gran ingenio, en la que el poeta trata el tema del amor, pero sin buscar la armonía con la naturaleza, sino con el arte.

El poema evoca la historia de los devaneos de una mujer, la marquesa Eulalia, quien acepta los galanteos de dos caballeros durante una fiesta de corte aristocrático, aun cuando su corazón ya tiene dueño.

Darío comienza el relato componiendo el escenario donde la marquesa es cortada, con estos versos:

Era un aire suave, de pausados giros;  
el hada Armonía rimaba sus vuelos;  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos.  
Sobre la terraza, junto a los ramajes  
diríase un trémolo de liras eolias  
cuando acariciaban los sedosos trajes  
sobre el tallo erguidas las blancas magnolias. (Darío, 2007:19).

Y seguidamente presenta en esa escena a la protagonista de la historia, de quien, avanzado el poema, nos advierte su condición de mujer enamorada de un paje a quien ya le había entregado su corazón:

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales  
el vizconde rubio de los desafíos  
y el abate joven de los madrigales.  
[...]  
La marquesa alegre llegará al boscaje,  
boscaje que cubre la amable glorieta  
donde han de esperarla los brazos de un paje,  
que siendo su paje será su poeta. (20-21).

De la misma manera que en el óleo de Anglada Camarasa, Darío introduce aquí uno de los temas que predominaron en las manifestaciones artísticas del Modernismo: la mujer desprovista de los convencionalismos de otros tiempos, un modelo femenino que adquiere sensualidad y emana el erotismo distintivo de una *femme fatale*. El recato es suplantado por la picardía y conducta atrevida de esta marquesa que juega deliberadamente con sus dos galanes.

No se trata de la mujer tradicional interesada en un casamiento que le ayude a ascender socialmente; por el contrario, ella transgrede ese ideal clasicista y su elección recae en un paje. Su comportamiento libre y despreocupado evidencia la osadía atribuida a las damas retratadas por el Modernismo.

Abordando ahora el estudio de los recursos provenientes de las artes visuales – que la poesía adopta–, la minuciosa descripción de la escena a la que se ha hecho referencia anteriormente emula una imagen pictórica, cuya composición se produce secuencialmente a medida que las palabras detallan los rasgos de los objetos que intervienen en

aquella escena. Esto se debe a que la descripción es el recurso más frecuente que tiene la poesía para trasladar al texto la vida de los cuadros. En este caso particular, el detalle del sitio donde Eulalia es cortejada conforma la siguiente imagen:

Sobre la terraza, junto a los ramajes  
diríase un trémolo de liras eolias  
cuando acariciaban los sedosos trajes  
sobre el tallo erguidos las blancas magnolias.  
[...]  
Cerca, coronado con hojas de viña,  
reía en su máscara Término barbudo,  
y como un efebo que fuese una niña,  
mostraba una Diana su mármol desnudo. (Darío, 2007:19).

Aparecen otras representaciones pictóricas cuando el poeta describe algunos rasgos físicos de la marquesa y de su vestimenta. Los ojos lindos y azules, la boca roja, las tersas manos, el vestido de encaje y los *staccati* de bailarina de Eulalia, señalados en distintos versos van componiendo en el lector una imagen que, si bien no es exhaustiva, puede asimilarse a la primera impresión que provoca una pintura: la mirada alcanza la totalidad de la imagen en el mismo instante; sin embargo, la vista luego recorre el cuadro de manera secuencial para captar los detalles.

El color es otro recurso que la poesía toma del arte pictórico pues, si los pintores tienen a su alcance esta herramienta tan directamente ligada a lo visual, los poetas no se privan de incorporarla en sus obras para que el lector tiña de matices las imágenes que evoca el poema. Pero, en los modernistas, el color adquiere diversas tonalidades, en estricta obediencia a la norma de mostrar lo indefinido –de sugerir–, evitando la realidad y su copia fiel.

Cuando Darío incorpora en sus versos las magnolias blancas y la blanca glorieta, junto con el cisne de color marfil, el mármol blanco y el Mercurio<sup>16</sup> de Juan de Bolonia, no hace sino componer una visión que la predominancia del blanco y sus diferentes matices tiñe de claridad. Sin embargo, esa visión cromática sólo es posible gracias a la connotación derivada de los materiales con que están hechos los objetos que él nombra. En otras palabras, la predominancia de colores claros responde a la presencia de elementos que remiten a las diferentes tonalidades de la ausencia de color.

---

<sup>16</sup> Estatua realizada en bronce por el artista flamenco-italiano Juan de Bolonia, que representa al dios romano Mercurio, cuya figura desnuda se apoya sobre la punta de su pie izquierdo con el brazo derecho alzado y un dedo de esa mano señalando hacia arriba. Es notable la elegancia de la pose que el artista logró componer con esa figura.

Así como el Impresionismo buscaba la impresión más que buscar el paisaje, el poeta del Modernismo matizaba sus versos acudiendo a la ineludible asociación cromática que aviva la mención de ciertos objetos.

Otro recurso que empleaban los modernistas para aludir al cromatismo en sus poesías era la incorporación de vocablos que se asocian a determinados colores.

Darío trabaja con esta posibilidad cuando introduce el verbo “perlar”, induciendo en el lector la remembranza de una imagen pintada de blanco agrisado: “La orquesta perlaba sus mágicas notas”. (Darío, 2007:19).

Cabe destacar aquí que el blanco era uno de los colores favoritos de los modernistas, junto con el gris, el azul, el rojo y el negro, pero no por una cuestión de preferencia visual, sino por el significado que el Simbolismo cromático les asignaba y al que ellos adherían. Blancas son las palomas, los lirios y la luna, que tan frecuentemente se encuentran en sus poesías. El blanco es sinónimo de la perfección a la que debían aspirar sus valores estéticos para alcanzar el ideal de belleza.

Atendiendo ahora a las formas redondas que acompañan al personaje central – otra característica del arte decorativo modernista–, Darío las introdujo en la poesía, rodeando a Eulalia de objetos que remiten a lo circular, tales como el “zócalo al modo de Jonia” y “la amable glorieta”; o “la rueda de Onfalia”, presentada junto con las “flechas de Eros” y “el cinto de Cipria” como metáforas del amor. Además, esos objetos no sólo son funcionales al propósito de evocar formas redondas sino que su procedencia de otras culturas imbuje al poema del exotismo buscado por los artistas de la corriente modernista.

Si se observa la pintura de Anglada Camarasa, la correspondencia con la poesía, en cuanto a la incorporación de aquellas formas, está dada por la profusión de elementos decorativos con los que el artista recreó el paisaje que acompaña a la mujer, elementos que en su mayoría tienen forma circular: las hojas y las flores más cercanas a la condesa, así como las formas que decoran su vestido, tienden a la redondez, al igual que las líneas curvas y sinuosas que demarcan su silueta.

Por otra parte, el cuadro también presenta rasgos exóticos como el ave del paraíso y la vegetación exuberante de la selva.

En otro orden, el arte pictórico se vale de una técnica especial para darle profundidad a una imagen y para generar la sensación de perspectiva que añade una tercera dimensión a la bidimensionalidad del lienzo.

Esa construcción de perspectiva se logra mediante tres recursos diferentes: la convergencia de líneas, la superposición de un objeto sobre otro para aparentar la lejanía del que está por detrás y, por último, el tamaño de los componentes de la escena.

La precisión en los contornos y la pureza de los colores son otros recursos que se utilizan para separar la escena en distintos planos.

Estas técnicas son identificables en el cuadro de Anglada Camarasa, quien juega con el tamaño, la ubicación de los objetos, la línea y el color para situar los componentes de la pintura en posiciones más o menos distantes. Si se considera el plano bidimensionalmente, la condesa y la rama del árbol sobre la que ella descansa están situadas por encima de la hilera de flores azules y lilas, que aparece en la parte inferior del lienzo, y por debajo del follaje y el entramado de los árboles que forman la selva, pero un espectador percibiría a la condesa en algún lugar de la selva, detrás de la hilera de flores y delante del bosque. Aquello que en el plano estaba arriba o abajo mutó en cercanía o lejanía por obra de la perspectiva, lograda mediante la combinación de varios recursos. En principio, la imprecisión del color de las ramas y de las hojas que se hallan detrás del cuerpo femenino sugieren el menor grado de detalle que se corresponde con la imposibilidad de percibir minuciosamente los objetos más lejanos en el espacio.

En contraste, es posible distinguir con mayor precisión el rostro y vestimenta de la condesa que el paisaje. Sus labios rojos, sus ojos oscuros, sus zapatos de taco y el colorido del vestido se destacan entre el entramado de hojas y ramas de la selva.

Lo mismo ocurre con las dos manchas del mismo tono que el del ave del paraíso, evocadoras de la presencia de otras aves similares. Sólo su tamaño más pequeño las desplaza a un segundo plano, concebido así debido a la sensación de distancia que provocan esa diferencia de tamaño y los contornos desdibujados.

Si se traslada este concepto de perspectiva al poema, cuando Darío dice: “Cerca, coronado con hojas de viña” (Darío, 2007:19), o cuando continúa “Y bajo un bosque del amor palestra” (19) se ve cómo el autor posiciona con los adverbios los objetos de la escena, reservándose otro recurso para otorgar profundidad: la superposición de objetos. Esta última forma de dar perspectiva la emplea luego en sus versos: “La marquesa alegre llegará al bosque, / bosque que cubre la amable glorieta”. (20-21). Aquí, la glorieta aparece en un segundo plano, al que la mirada accede a través de los espacios vacíos que deja el bosque.

En el poema de Darío, es posible identificar otro medio de construcción de diferentes planos, cuando se describe la escena donde Eulalia expone sus devaneos. Allí se



mencionan variados objetos, a los que se les atribuye alguna cualidad; en oposición, la descripción de la marquesa contiene numerosos detalles. Así, los suspiros son tenues, el abate es rubio y los trajes sedosos, entre otros varios elementos calificados. Pero Eulalia es un rostro con su boca roja y con sus ojos azules; es un cuerpo vestido de encajes y zapatos de baile; es un espíritu animado por la risa y el amor. Es el primer plano donde converge la atención, un plano secundado por múltiples formas de las cuales, individualmente, apenas se conoce un atributo.

A otro respecto y retornando a la pintura de Anglada Camarasa, el hecho de que la imagen de la condesa y los elementos decorativos orgánicos que la rodean se hallen en un primer plano permite su observación detallada, contrariamente a lo que sucede con los objetos y el follaje de la selva que, al apartarse de la mujer, presentan contornos desdibujados. Los trazos firmes son reemplazados por difusas pinceladas que obstaculizan la visualización precisa de los componentes de la imagen.

Esta técnica de asignación de diferentes grados de detalle utilizada por los artistas de los pinceles permite conocer la textura de un cuadro.

A los poetas les basta nombrar el material con que están hechos los objetos que pueblan sus versos, pero ¿cómo hace el pintor para dar cuenta de la sustancia de los elementos integrantes de una imagen? Una posibilidad es pintar las superficies minuciosamente, con módulos diminutos que recreen aquella sustancia. Así, se puede componer, por ejemplo, la veta de la madera o la del mármol.

De esta manera, los pequeños puntos blancos circundados por líneas gruesas, esparcidas a lo largo del tronco donde descansa la condesa de Pradère, configuran la superficie rugosa de la madera del árbol.

Concluido el análisis de la perspectiva y la textura, es preciso destacar ahora otro rasgo compartido por la pintura y por la poesía: el contraste.

En el caso del arte pictórico, este tiene a su disposición el color y la luz para generar contrastes, para producir opuestos con el claroscuro.

Es notable, en el cuadro de Anglada Camarasa, cómo se resalta el torso blanco de la mujer sobre la rama oscura del árbol; sin embargo, el color no es el único atributo del que se vale el pintor para configurar opuestos. Si se observan los objetos seleccionados para formar la imagen, éstos alternan entre formas redondas y puntiagudas, como la cola y pico del ave entre las líneas curvas de las flores y de las hojas. Además, llama la atención la incorporación de una figura cuya vestimenta es propia de la ciudad —el cal-

zado y las medias lo sugieren— en medio de la selva: el contraste en la evocación de dos culturas antagónicas.

En lo que respecta a la identificación de esos contrastes en la poesía de Darío, éste atribuyó al personaje central cualidades que, si bien no se excluyen, representan valoraciones opuestas. La maldad y belleza de Eulalia conviven con otras acciones inesperadas en una mujer de la que el poema resalta su delicadeza. Es difícil pensar en la marquesa destrozando una flor con sus tersas manos, e igualmente difícil es imaginarla lanzando desdenes rudos bajo el ala de su abanico. Y hay contraste también en la alterancia entre objetos que denotan agresividad y otros que sugieren finura, como las flechas de Eros junto a la rueda de Onfalia o el zócalo redondo de Jonia sobre el cual descansa el Mercurio de Juan de Bolonia.

Finalmente, un caso particular de contraste se presenta en los versos “Y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela”, (Darío, 2007:20) donde es el movimiento sugerido por la imagen pictórica, el que define la oposición con la calma del estanque.

## LEOPOLDO LUGONES: LA PRESENCIA DE LA IMAGEN EN “DIVAGACIÓN LUNAR”

Leopoldo Lugones (1874-1938) se inició en la poesía con *Las montañas del oro* y transitó luego por tres etapas a través de las cuales su obra polifacética reflejó la complejidad cultural de su intelecto y de sus variados intereses.

Temas tan disímiles como los paisajes, los gauchos, el amor y todo aquello que hiciera aflorar la sensibilidad están presentes en su prosa y en su poesía.

Fue en la primera etapa donde adhirió al Modernismo, produciendo textos impregnados de color y belleza, como su poemario *Los crepúsculos del jardín*, una obra originada en modelos de autores que triunfaban en Europa en esos momentos.

En una segunda etapa, se despierta en el poeta un ferviente argentinismo y sus poemas se pueblan de personajes gauchescos. Es durante este período cuando Lugones logra tal maestría en sus composiciones que le basta la aplicación de pocos recursos para alcanzar ese ideal de belleza que se había constituido en la meta de los modernistas.

Finalmente, en la fase final de su creación, y en sintonía con su pensamiento político, el poeta se inclina por temas de origen popular y su poesía se torna nacionalista.

Toda la obra poética de Lugones expone su constante preocupación por una elección temática refinada, transmitida con un amplio vocabulario que el poeta combina con gran ingenio verbal. La prodigalidad de metros novedosos y combinaciones estróficas, y la multiplicidad de tonos presentes en su creación artística demuestran su interés por los aspectos formales, a los que hace prevalecer ante el sentimiento; logra de esta manera componer una poesía deslumbrante, pero carente de emoción.

“Divagación lunar” forma parte de *Lunario sentimental*, un poemario escrito en 1909, en el que Lugones –refiriéndose a los orígenes del libro– expresaba en su prólogo:

Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro: Un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño desde mi niñez, siempre que me veo acometido por la vida. ¿Existía en el mundo empresa más pura, más ardua que la de cantar a la luna por venganza de la vida?<sup>17</sup>

Además de esta expresión de satisfacción por haber concluido la obra, en esa introducción destacaba la importancia que la poesía adquiere en la enseñanza del idioma. Para Lugones, el poeta tiene la misión de aportarle al lenguaje expresiones nuevas que lo enriquezcan. De allí que incorpore un léxico extravagante y novedoso, donde conviven vocablos tomados de las ciencias, del culto religioso y de la jerga callejera, con frases de idiomas extranjeros y con vulgarismos dialectales. Así no es extraño que, en “Divagación lunar”, la luna aparezca “flacucha” y que palabras como “hidroclórico”, “astrónomo” o “mamífero”, reservadas al ámbito de la ciencia, se entremezclen con los términos usuales de la poesía.

En otro orden, en *Lunario Sentimental*, Lugones le adjudica a la luna el rol de obstaculizador de las relaciones amorosas, a diferencia de otros autores para quienes la presencia del astro propicia los encuentros amorosos bajo su luz.

Esta significación contraria asignada a la luna le sirve al escritor para burlarse de ciertos lugares comunes poéticos e imprimir en sus obras un tono socarrón que, por momentos, linda con el grotesco, a la vez que le permite recurrir a ella para contar anécdotas irónicas o amorosas.

---

<sup>17</sup> Citado en Guillermo Ara, *Leopoldo Lugones. La etapa modernista*, Buenos Aires, Industrias Gráficas Aeronáuticas, 1955, p. 51.

“Divagación lunar” es un ejemplo de esto, un modelo de esa óptica poco común que se encuentra en Lugones, en la que la presencia del astro provoca la negación del amor, expresada por el poeta con estas palabras: “En la lunar presencia, / no hay ya ósculo que el labio al labio suelde.” (Lugones, 1995:103).

En cambio, “Cuando aún no estaba la luna, y afuera / [...] / En una puerilidad de tactos quedos, / la mirada perdida en una estrella, / me extravié en el roce de tus dedos.”, manifiesta Lugones y continúa: “Tu virtud fulminaba como una centella.../ Mas el conjuro de los ruegos vanos / te llevó al lance dulcemente inicuo, / y el coraje se te fue por las manos / como un poco de agua por un mármol oblicuo”. (103).

Con este juego de ausencia y aparición de la luna, el artista concede la voz a un yo poético que narra con cierta ironía los avatares de su historia de amor, en la que su amada –engañada por la luna– le ha sido infiel. Despechado por la traición, el enamorado decide develar los secretos del astro y cuenta cómo, en la ausencia de éste, su doncella aceptaba con agrado los gestos afectuosos y sensuales de su caballero, y los rechazaba luego ante el influjo lunar, actuando con recato y evitando el contacto de los besos. Pero, luego de un tiempo, la luna logra burlar a la mujer, envaneciéndola y conduciéndola a la infidelidad.

Así relata el yo poético esa transición de la muchacha entre el pudor y la pérdida de sus inhibiciones como afluente de deslealtad:

Entre un recuerdo de Suiza  
y la anécdota de un oportuno primo,  
tu crueldad virginal se sutiliza;  
[...]  
Es tu ilusión suprema  
de joven soñadora,  
ser la joven mora  
de un antiguo poema.  
La joven cautiva que llora  
llena de luna, de amor y de sistema. (104).

Y como consecuencia del engaño, la luna se transforma en la enemiga que separa a la mujer de su enamorado: “La luna enemiga / que te sugiere tanta mala cosa, / y de mi brazo cordial te desliga”. (104).

En esta historia está presente también la figura de la mujer sensual, no convencional, dotada de rasgos y conductas lindantes con el erotismo, un modelo de mujer por el que el Modernismo tenía gran afición. Aquí, es preciso diferenciar la visión sensible a la gracia de las doncellas –visión preferida por Lugones– del argumento de otros autores

para quienes el aspecto espiritual de la mujer era inseparable de su erotismo carnal. Darío, por ejemplo, consideraba que el erotismo de la mujer emanaba de la conjunción del espíritu y el cuerpo –visto éste como portador de fecundidad e inspirador de deseo–, en cambio, Lugones sentía inclinación por la sensualidad que fluía de la doncellez incontaminada, de las muchachas cuya sexualidad –aún no habiendo alcanzado su plenitud– mostraba sus signos incipientes. Para él, la transición entre el despertar y la madurez sexual se asemejaba al camino crepuscular que confluía en la claridad lunar. Ésta es la sensualidad erótica que aparece en “Divagación lunar” donde, en ausencia de la luna, afloraba el deseo y éste hallaba luego su cauce bajo el aliento de la luz fraternal: la tentación y la infidelidad son consecuencia del influjo lunar.

El erotismo en el poema surge de la composición de actos sugerentes del despertar sexual de la muchacha, y de los gestos pueriles de su personalidad antes de ese despertar. Así habla el poeta de ese recato ante la ausencia de la luna:

Tu virtud fulminaba como una centella...  
Mas el conjuro de los ruegos vanos  
te llevó al lance dulcemente inicuo,  
y el coraje se te fue por las manos  
como un poco de agua por un mármol oblicuo. (Lugones, 1995:103).

Y así cuenta luego el tránsito hacia aquel despertar: “Mas, al amoroso reclamo / de la tentación, en tu jardín alerta, / tu grácil juventud despierta / golosa de caricia y de ‘Yoteamo’. (104).

Prescindiendo de la figura femenina, la poesía presenta, igualmente, una carga sensual –entendida como sinónimo de la propensión al placer de los sentidos– a través de variadas composiciones sinestésicas. Hay un acentuado interés por el estímulo de la sensibilidad, expresado en el “oscuro frío” de la noche sin luna y en la “ronca dulzura” de paloma, donde se conjugan la vista, el tacto, el oído y el gusto, en ese orden, para avivar en el lector reminiscencias de sus experiencias sensitivas. Esta es una característica inherente a la obra de Lugones en la que, independientemente de las sinestesias, aparecen otros vocablos que remiten a esas sensaciones.

En la poesía objeto del análisis, esa característica se acentúa con la introducción de aromas, arrullos, “tactos quedos” y construcciones como “fulminaba como una centella”, que evocan imágenes luminosas. De forma indirecta aparecen también otros atributos –“golosa”– y sustantivos –“ritmo”, “nieve”– que inducen a la sensibilidad.

Aparte de la tendencia del poeta por imprimirle a su creación estímulos sensoriales, su inclinación por los temas ligados al ocultismo y a la cultura helénica merece una consideración especial.

Es asombroso en Lugones su conocimiento de variadas temáticas –producto de sus inquietudes intelectuales– que lo condujeron a profesar las ciencias ocultas y a sentir devoción, tanto por los dioses olímpicos como por la fe cristiana. Entre la diversidad de sus intereses, figuraban también el helenismo, la masonería y las historias del medioevo. Considerando esta singularidad del poeta, no es raro entonces encontrar en sus versos contenidos que, frecuentemente, remiten a esos intereses.

La luna misteriosa de Lugones que, “...indefiniendo asaz tristes arcanos, / pone una mortuoria traslucidez de cera...”, (Lugones, 1995:103) es la luz que devela el asomo de los innumerables enigmas del universo.

Asimismo, con la mención a Eloísa<sup>18</sup> e Irene<sup>19</sup>, se presenta en “Divagación lunar” una de las más célebres historias de amor de la Edad Media y un relato que refiere a la cultura griega, ambos protagonizados por mujeres transgresoras y ambiciosas, que desplazan el ideal de la mujer clásica, en concordancia con los lineamientos del Modernismo en relación a la configuración de un modelo femenino dotado de conductas inusuales.

Otros contenidos del poema, si bien con menor frecuencia que en “Era un aire suave”, aluden a los países lejanos que gozaron de la preferencia de los artistas del movimiento. Ejemplo de ello es la presencia del “cequín<sup>20</sup> antiguo” y de la “joven mora”, representativos de la cultura musulmana.

Al margen de las consideraciones conceptuales vertidas precedentemente, y ya en el ámbito de lo formal, en el que se analiza la correspondencia entre los recursos de

---

<sup>18</sup> Lugones evoca la historia de un amor imposible cuyos protagonistas, Eloísa y Abelardo fueron separados por el tío de ella cuando este se enteró de que su sobrina había dado a luz un niño, fruto de su amor con Abelardo. Eloísa fue enviada a un convento donde quedó recluida hasta su muerte, en tanto que Abelardo se abocó a la filosofía y vivió una vida de asceta. Ingresó en un convento, pero fue expulsado de allí por sus ideas en contra de la iglesia romana.

En 1142 cuando él fallece, Eloísa reclamó su cuerpo. Años después, con el fallecimiento de ella, los restos de ambos fueron sepultados juntos en el Museo de monumentos franceses de París.

<sup>19</sup> Emperatriz de Bizancio, esposa del emperador León IV y madre de Constantino VI. Nació en Atenas en 752 y fue muy famosa por su belleza. Tramó una conspiración contra su propio hijo a quien, se cree, ordenó que lo cegaran. Poco tiempo después el hijo murió como consecuencia de las heridas e Irene se convirtió en la primera emperatriz del Imperio Bizantino por derecho propio, y no por estar casada con un emperador.

<sup>20</sup> Barbarismo por cequí. Según el *DRAE* cequí es una moneda antigua de oro, acuñada en varios estados de Europa, especialmente en Venecia, y que, admitida en el comercio de África, recibió de los árabes este nombre.

la poesía y la pintura, se distingue la aparición de la protagonista principal del poema, mediante una imagen pictórica que precede a los hechos narrados por el yo poético.

Lugones la describe así: “Amarilla y flacucha, / la luna cruza el azul pleno, / como una trucha / por un estanque sereno.” (Lugones, 1995:102-103).

Es que la estrella de esta poesía es la luna, el astro sin cuya luz sería imposible apreciar las demás imágenes que ella ilumina. ¿Cómo ver en la oscuridad el seno de la mujer que “con generosidad rebelde, / continúa el ritmo de la dulce violencia”? (104). ¿Cómo saber que “En el albaricoque / un tanto marchito de tu mejilla, / pone el amor un leve toque / de carmín como una lucecilla”? (104).

Junto con estas dos últimas representaciones visuales, la idea de la mujer que se acurruca “como un gato que se hace una bola / en la cabal redondez de su cola.” (104) y el “rizo anacrónico del lago” (105), que parece anunciar la muerte, prefiguran los contornos redondeados que caracterizaron a la estética del Modernismo y que se asocian con la figuras principales de la poesía, en correspondencia con las líneas curvas y los elementos de origen orgánico que la pintura incorporaba en los cuadros.

En relación con los contrastes, éstos han sido creados en función del comportamiento ambiguo de la mujer desde que en ausencia de la luna –y a pesar del deseo– evita a su enamorado hasta que el ardid del astro la tienta, y la arroja a los brazos de otro hombre. Así, el pudor que se manifiesta en el lance “dulcemente inicuo” cede ante la influencia lunar cuando –luego de embargar a la mujer de un “complicado tino”, represor del deseo– sutaliza su “crueldad virginal”, y logra con ello que la muchacha acepte su deseo y se acurruque “en pérfido mimo”. Así la conduce luego hacia el desliz que el poeta expresa con un juego de oposición entre el Romanticismo y el Realismo: “La joven cautiva que llora / llena de luna, de amor y de sistema.” (104).

La “generosidad rebelde” con la que el seno de la mujer insinúa la “dulce violencia” es un ejemplo del debate interno entre el deseo de sucumbir a la tentación y la represión propia de la mujer en el momento de la transición hacia su florecimiento sexual.

Atendiendo ahora a las características relacionadas con la luz, es sabido que los pintores la aplican en sus lienzos, recurriendo a la concentración de trazos para configurar zonas oscuras, y a la dispersión de éstos cuando pretenden otorgar mayor claridad a un área determinada.

La ausencia total de pinceladas, por otra parte, refleja la inexistencia de sombras, esa zona alcanzada por la mayor claridad. Si se establece un paralelo entre esa forma de

composición de la luminosidad y la manera en que ella aparece en “Divagación lunar”, es posible inferir a partir de la imagen que proyecta el poema que los blancos puros a los que aluden la paloma y la estrella en medio del cielo oscuro –que generan un marcado contraste– se corresponden con la fuerte y gruesa pincelada que imprime oscuridad en los cuadros:

Cuando aún no estaba la luna, y afuera  
como un corazón poético y sombrío  
palpitaba el cielo de primavera,  
la noche, sin tí, no era  
más que un oscuro frío.  
Perdida toda forma, entre tanta  
obscuridad, era sólo un aroma;  
y el arrullo amoroso ponía en tu garganta  
una ronca dulzura de paloma.  
En una puerilidad de tactos quedos,  
la mirada perdida en una estrella,  
me extravié en el roce de tus dedos. (Lugones 1995:103).

Así, en la representación mental de una imagen, esta parte de la poesía remitiría a la zona de un cuadro, pintada con trazos fuertes. En cambio, sucede lo opuesto en la primera estrofa, donde la luz que proyecta el menguante exiguo confiere un tinte de claridad, pero sutilizado por la palidez y las referencias a matices dorados:

Mientras el menguante exiguo  
a cuyo noble encanto ayer amaste  
aumenta su desgaste  
de cequín antiguo,  
quiero mezclar a tu champaña  
como un buen astrónomo teórico  
su luz, en sensación extraña  
de jarabe hidroclicóric.  
Y cuando te envenene la pálida mixtura... (102).

En la siguiente estrofa, la luz ligera de la última fase del astro antes de desaparecer “pone una mortuoria traslucidez de cera” (103). Allí donde aparece la débil claridad lunar, el color blanco se contamina, atenuando el contraste y sugiriendo una imagen de mayor claridad, que se corresponde en un cuadro con un área pintada donde se filtra la luz debido a la difuminación de los trazos.

Continuando con la metodología de composición seguida por los artistas plásticos y con la utilización de los trazos, éstos sirven también para esbozar la tridimensionalidad en un cuadro; esto es, la perspectiva o profundidad. Cuanto mayor sea la distan-



cia de los componentes de una imagen, más perderán estos nitidez y sus contornos se tornarán borrosos, cuanto más débiles sean los trazos y menos delimitados estén sus contornos, mayor será la sensación de lejanía que producen. Además, a medida que los colores pierden su pureza, y en consecuencia se atenúan sus matices, más se acentúa la percepción de lejanía.

Proyectando este concepto en “Divagación lunar” y considerando que –como se ha establecido con anterioridad– el hecho de hacer corresponder el grueso trazo blanco con los vocablos que remiten a ese color en estado de pureza deviene ahora en perspectiva, es de esa parte del poema desprovista de matices de donde se desprende la percepción de cercanía. Por el contrario, aquella imagen que la poesía refleja, plena de matices blanquecinos derivados de la mezcla con la champaña y el “jarabe hidrocólico”, entre otros, evoca la tonalidad contaminada y, por ende, su distancia. Si se expusiese en un lienzo la representación que deriva de la conjugación de luz y color en el poema, seguramente el primer plano se reservaría para reflejar la oscuridad de la noche, esa zona que dejó detrás la luna, donde resplandece el blanco puro, mientras el astro casi desaparecido hacia el borde del lienzo iluminaría formas imprecisas de colores vagos, en correspondencia con la percepción de lejanía que se espera capte la vista del espectador. Por último, la metodología con la cual los vocablos tiñen el poema de color, es similar a la que siguen otros poetas modernistas.

Si Darío había pintado la escena de Eulalia, aludiendo a la materia de los objetos, Lugones obtiene el matiz recurriendo a la combinación del color blanquecino, facilitado por el astro, con el tono dorado que sugiere el champaña y el jarabe hidrocólico o la palidez de la cera. La pureza del blanco, según se ha visto, está presente por medio de los elementos que remiten a ella.

## LA IMAGEN DEL TIEMPO, EL RITMO Y LA METÁFORA

El estudio de las técnicas pictóricas aplicadas a la composición poética, efectuado sobre los poemas de Darío y Lugones, expuso la práctica del préstamo de recursos entre las artes, que derivó en el enriquecimiento de sus procesos creativos.

Sin embargo, nada se ha dicho sobre la proyección del ritmo, las metáforas y el tiempo, que desde siempre han sido asociados al patrimonio cultural exclusivo de la poesía.

Los representantes del arte pictórico se adiestraron sin dificultades en los procesos creativos de las metáforas y del ritmo; en cambio, la inclusión del aspecto temporal en su labor constituyó una de las mayores dificultades que han intentado superar y que aún despierta debates e inquietud en el ámbito de las artes espaciales.

Recuérdese al respecto la visión de Lessing, quien en su *Laocoonte* había impuesto límites al pintor y al poeta, formulando que la temporalidad sólo podía ser representada por medio de la poesía y que la pintura debía ocuparse de los aspectos inherentes a la dimensión espacial.

Pero, más allá de las opiniones suscitadas por los teóricos en sus intentos por adjudicar competencias distintivas a las artes hermanas, lo cierto es que el afán de superación de los desafíos que les imponía trasladar el tiempo a las artes plásticas, impulsó a los pintores a indagar sobre los medios que posibilitaran realizar esa ardua tarea. Así surgieron variadas propuestas, entre las que se destacan la representación de distintos instantes en simultaneidad, la multiplicación de puntos de vista a través de imágenes sucesivas como el “Desnudo bajando una escalera”<sup>21</sup> de Duchamp y la construcción de alegorías<sup>22</sup> como símbolos del transcurrir del tiempo.

Por su parte, los impresionistas abordaron el problema, pintando una serie de secuencias del mismo objeto o paisaje, en distintos momentos del día o en diferentes estaciones del año.

---

<sup>21</sup> Pintado en 1912, contiene rasgos cubistas y futuristas. Se trata de una figura humana repetida varias veces, figurando el espacio que recorre. Esta repetición sugiere la desaparición de la figura en un punto y su aparición en el siguiente, provocando la percepción de movimiento. Es la forma clásica de representación del movimiento.

<sup>22</sup> La alegoría es muy utilizada para incorporar la dimensión temporal en el arte pictórico. *El jardín de las delicias* de El Bosco constituye una de las más famosas alegorías del paso del tiempo, por cuanto representa el origen y el fin del mundo. A la izquierda del cuadro, una de sus primeras escenas muestra el génesis, la creación del mundo vegetal y el origen de la vida; en el centro, la imagen recrea la vida terrenal del ser humano mediante variadas formas de sensualidad y culmina en una escena donde aparece el infierno como destino final e ineludible del ser humano.

Hubo también quienes entendieron que el proceso de construcción de la obra pictórica lleva implícita la temporalidad, puesto que su realización es secuencial e, instante a instante, los fragmentos se constituyen en componentes de una unidad final, cuya culminación insume un determinado tiempo cronológico.

Asimilada a esta conceptualización, surge la cualidad secuencial de la imagen, esta vez ponderada según el método de observación del espectador: entre la contemplación de dos escenas existen intervalos de tiempo definidos.

Este último razonamiento puede apreciarse en las palabras de Paul Klee, uno de los pintores que más interés han demostrado en el estudio de la dimensión espacio temporal:

El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea. Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios. ¿Acaso alguna vez nace un cuadro de un modo súbito? ¡Nunca! Va montándose pieza por pieza, de no distinta manera, por cierto, que una casa. ¿Y el espectador recorre de una sola mirada toda la obra?<sup>23</sup>

La cuestión temporal revistió importancia también entre los adscriptos a la tendencia cubista, quienes la abordaron desde el punto de vista del movimiento.

Preocupados por hallar el método para darles vida a los personajes del cuadro, buscaron que el observador percibiera las figuras desde todos los ángulos, obligándolo a mover los ojos para reconstruirlas. Al cambiar las posiciones de ciertos rasgos y multiplicar éstos dentro de la misma figura, lograban animar la imagen y sugerir variaciones en las posturas. Si se observa el célebre *Guernica* de Picasso, los cuernos del toro han sido dibujados dos veces, en tanto el dibujo de los ojos del guerrero tendido en el suelo cambia su dirección.

Con esta combinación, Picasso plasmó en la obra la movilidad asociada al paso temporal, pues la observación desde el punto inicial de recorrido de la cabeza del toro y el guerrero hasta su posición final, sugiere un avance en el espacio, pero también la captación de dos instantes sucesivos en el tiempo.

Otra manera de reconstruir la cuarta dimensión, esta vez asociada exclusivamente a la técnica pictórica, se basa en la consideración de ciertos lineamientos característicos de las artes visuales.

---

<sup>23</sup> Aurelio del Portillo García, “Tiempo y ritmo en las imágenes fijas” [en línea], I Congreso de teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica, Castellón, 2004, p. 4. Disponible en: [http://www.despazio.net/ritmo/congresoCastellon\\_completo.htm](http://www.despazio.net/ritmo/congresoCastellon_completo.htm)

Uno de esos preceptos, relacionado con la posición de los objetos, señala la conveniencia de trabajar con planos oblicuos para reflejar el movimiento: la horizontalidad y la verticalidad dan idea de estatismo.

Estas variantes metodológicas no deben excluir la subjetividad del espectador como variable de composición pues, cualquiera sea la elección del artista para significar el aspecto temporal, esa significación estará influenciada por los conocimientos y vivencias de quienes observen su obra.

Así, si se estudia la dimensión temporal en el cuadro de Anglada Camarasa, objeto del presente análisis, su presencia se halla en la distancia aludida entre el origen del género humano y su grado de evolución simbolizado por la mujer; una distancia contenida en la mente del observador cuya cultura registra el momento de la creación y el abismo entre él y este presente de la imagen.

El cuadro revive en la memoria la figura femenina primigenia, cuya transformación devino en ese presente captado en la imagen, donde se aprecia el grado de sofisticación y desarrollo que ella ha alcanzado.

La inserción de una dama en el paraíso que se difumina y pierde nitidez a medida que se aleja de ella es el correlato del espacio temporal transpuesto desde su naturaleza instintiva hasta su evolución. Además, las líneas curvas que emergen detrás de la figura femenina y que se internan en la selva no sólo semejan los caminos recorridos, conducentes al estado actual, sino que respetan el plano oblicuo configurador de dinamismo. De esta manera, la ubicación de los planos y la simbología adjudicada a la imagen ayudaron a insertar en ésta, indirectamente, aquella temporalidad que en la poesía encuentra su expresión con vocablos facilitadores como los verbos o construcciones secuenciales que conllevan su transcurrir.

Cuando Darío, después de describir el baile versallesco y los juegos de seducción entre la marquesa y sus galanes, advierte que

Cuando a media noche sus notas arranque  
[...]  
La marquesa alegre llegará al boscaje,  
boscaje que cubre la amable glorietta  
donde han de estrecharla los brazos de un paje,  
que siendo su paje será su poeta. (Darío, 2007:20-21)

dibuja en el poema una escena futura con el simple recurso de un tiempo verbal. Incluso, con dudas respecto del momento preciso en que ocurrió la historia, le imprime a ésta un sesgo de intemporalidad: “¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia, / [...]

Fue cuando la bella su falda cogía [...] O cuando pastoras de floridos valles [...] Fue en ese buen tiempo de duques pastores...?”. (Darío 2007:21).

En lo que respecta a la inclusión del lenguaje musical en la imagen, ésta es posible a través de la asociación entre el ritmo y una sucesión de elementos u objetos semejantes. Las diferentes formas de disposición de los elementos integrantes de esa sucesión –basadas en la alternancia, la repetición y la radiación– emulan las variaciones rítmicas de la poesía; por ejemplo, si se repite indefinidamente el mismo objeto en una dirección determinada, manteniendo la distancia –y sin modificar su forma y tamaño–, la mirada percibe una continuidad identificable con la sucesión de notas generadoras del ritmo (ritmo por repetición). El mismo efecto produce la alternancia de dos elementos de distinto color y forma, dispuestos secuencialmente (ritmo por alternación), y la repetición circular de un motivo alrededor de un centro (ritmo por radiación).

Las pequeñas hojas que se suceden en la rama que asoma bajo el brazo de la condesa en el óleo de Camarasa y que se alejan de su cuerpo, internándose en el paraíso, es un ejemplo de la continuidad evocadora del ritmo en la pintura, al igual que los filamentos de la corola de la flor detrás de las piernas de la condesa, que se suceden en forma circular.

Obsérvese también el detalle preciso de las hortensias y su semejanza de formas y colores con las flores que orlan el borde inferior –apoyado sobre el tronco– del mantón de Manila, que insinúan una continuidad donde el ritmo avanza, declina luego y por momentos muere, asimilable a la alternancia rítmica de “Divagación lunar”, donde Lugones sucede un verso que otorga dinamismo a la poesía con otro en el que la medida anterior no se repite.

Los endecasílabos de “Divagación lunar” devienen en métricas menores en versos sucesivos y vuelven a presentarse después, al igual que la hilera de flores pierde su color y hasta desaparece, para aflorar otra vez con renovados tintes.

La seguidilla de juncos que emergen del río y se elevan hacia el tronco del árbol, las mariposas y demás objetos decorativos del mantón, que en ciertos tramos se alternan y en otros se repiten, también componen una variación de luces, sombras y color, cuyo atributo común es la sugerente continuidad rítmica.

Finalmente, la adopción de la metáfora como un instrumento más de los procedimientos compositivos de la imagen, requiere algunas consideraciones previas.

En principio, cuando se habla de metáfora en el terreno de las artes visuales, es preciso conceptualizarla como aplicación de una expresión a un objeto o a un concepto,

al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión.

Esta segunda acepción del *DRAE* permite trabajar con la acepción de metáfora, desvinculada de su connotación verbal sólo aplicable al lenguaje poético. Además de especificar el sentido asignado al término, es interesante aludir al trabajo efectuado por Lakoff y Johnson<sup>24</sup> (1980), que desarrolla la teoría conceptual de la metáfora, según la cual el sujeto interviene en su construcción con los procesos de razonamiento y composición de significados de los que depende la comprensión.

Sobre la base de estas estimaciones, la pintura que, privada de las palabras, requiere sustituirlas por imágenes cuya combinación sugiera comparaciones, se apodera de este recurso omnipresente en la literatura y transforma la proyección del sentido literal de las voces sobre otro figurado en la asimilación de una imagen a un concepto connotado, cuya identificación dependerá de la construcción metafórica del receptor.

Este procedimiento creador de la metáfora está presente en *Le grand style* de Magritte, una figura donde la tierra reemplaza el fruto o la flor de una planta, y que el proceso cognitivo y metafórico del observador termina de asimilarla a un apéndice de la naturaleza.

Por su parte, Anglada Camarasa no pudo reflejar una orquesta “perlando” las mágicas notas de la poesía, pero pudo apelar al razonamiento y las experiencias de quienes admiran su obra, para que ellos completen la composición de la metáfora subyacente en *El retrato de Sonya Klamery*.

Una alternativa de composición de esa metáfora surge de la figura de la mujer que, cubierta por el decorativismo propio de la naturaleza –del que sólo escapan su torso y sus piernas– y aflorando de entre el follaje de la selva, alude a la cultura adquirida a través del pensamiento, el hacer y el largo camino transitado.

Será competencia del observador reemplazar estos elementos connotados en la imagen para terminar de comprender el mensaje de la utópica pretensión del hombre, de trascender su condición natural, aun cuando muy largo y superador haya sido el camino andado hasta la actualidad.

---

<sup>24</sup> George Lakoff y Mark Johnson, en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, realizaron un estudio filosófico lingüístico en el que sostienen que la metáfora no es sólo un aspecto formal del lenguaje, sino que determina la forma en la que percibimos el mundo. Según ellos, los procesos del pensamiento y la concepción de las cosas se desarrollan de forma metafórica.

## CONCLUSIÓN

El desarrollo de este trabajo ha evidenciado de qué manera los recursos y las técnicas empleadas por los pintores para la configuración de sus cuadros han sido trasladadas al ámbito poético –y empleadas en él a la hora de crear un poema–, de la misma forma que los medios de los que se valen los poetas se incorporaron en la actividad de los pintores, todo dentro de los postulados estéticos del Modernismo, movimiento en el que se ha enfocado la investigación.

Esta propensión de los artistas a incursionar en terrenos ajenos a los de su campo creativo ha sido viable gracias a la intensa relación establecida por los poetas y pintores de todos los tiempos, quienes sustentados en el lema horaciano “Ut pictura poesis” y excediendo los límites de sus propias disciplinas supieron extraer los conceptos y procedimientos que guiaban a las otras.

A este respecto, la exposición del primer capítulo ha puesto de manifiesto la instauración de ese estrecho vínculo en la antigüedad y su permanencia hasta nuestros días. Ante la evidencia de esa vinculación, el trabajo se ha enfocado luego en el Modernismo, para estudiar la labor de algunos de sus artistas más representativos e identificar en ésta la apropiación por parte de ellos, de técnicas ajenas a su campo creativo.

En este sentido, luego de ubicar al lector en el contexto histórico, cultural y social que lo antecedió, en el segundo capítulo se han expuesto los acontecimientos que motivaron su instauración y las características que esos acontecimientos le infundieron. Además, considerando que el Modernismo recibió la influencia de varias teorías y corrientes artísticas, estas han sido incorporadas en ese capítulo como parte constituyente del marco teórico que guió la investigación objeto del presente estudio.

Finalmente, en el tercer capítulo, el análisis del proceso compositivo de “Era un aire suave” y “Divagación lunar” ha permitido identificar la presencia de imágenes pictóricas, perspectiva, textura y color (entre otros recursos), en tanto que en *El retrato de Sonya Klamery* fue posible estudiar el ritmo, la metáfora y el tiempo, en la medida en que su autor, Anglada Camarasa, los trabajó en su obra.

De esta manera, se ha alcanzado el objetivo de demostrar cómo el trabajo de los pintores y de los poetas del Modernismo, excedió las competencias distintivas de su arte y se adentró en el aprendizaje de los recursos creativos provenientes de su arte hermana, con el propósito de incorporarlos en el desarrollo de sus obras.

Por supuesto, el hecho de que esta investigación se haya realizado dentro de la corriente modernista no agota el estudio de esta clase específica de relación entre la pintura y la poesía y mucho menos pretende desconocer su existencia en el resto de los movimientos artísticos, simplemente, dado el escaso tratamiento que el tema ha tenido en la historia del arte y el amplio campo de estudio que ese tema abarca, se trata de iniciar un camino que otros autores podrán continuar para destacar ese fecundo lazo que unió y une a los creadores, y que representa uno de los aportes más significativos al legado artístico de la humanidad.



## POEMAS

ERA UN AIRE SUAVE...

Era un aire suave, de pausados giros;  
el hada Harmonía rimaba sus vuelos,  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos.

Sobre la terraza, junto a los ramajes,  
diríase un trémolo de liras eolias  
cuando acariciaban los sedosos trajes,  
sobre el tallo erguidas, las blancas magnolias.

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales:  
el vizconde rubio de los desafíos  
y el abate joven de los madrigales.

Cerca, coronado con hojas de viña,  
reía en su máscara Término barbudo,  
y, como un efebo que fuese una niña,  
mostraba una Diana su mármol desnudo.

Y bajo un boscaje del amor palestra,  
sobre el rico zócalo al modo de Jonia,  
con un candelabro prendido en la diestra  
volaba el mercurio de Juan de Bolonia.

La orquesta parlaba sus mágicas notas;  
un coro de sonos alados se oía;  
galantes pavanas, fugaces gavotas  
cantaban los dulces violines de Hungría.

Al oír las quejas de sus caballeros,  
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,  
pues son un tesoro las flechas de Eros,  
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!  
¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!  
Con sus ojos lindos y su boca roja,  
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

Tiene azules ojos, es maligna y bella;  
cuando mira, vierte viva luz extraña;  
se asoma a las húmedas pupilas de estrella  
el alma del rubio cristal de Champaña.

Es noche de fiesta, y el baile de trajes  
ostenta su gloria de triunfos mundanos.  
La divina Eulalia, vestida de encajes,  
una flor destroza con sus tersas manos.

El teclado armónico de su risa fina  
a la alegre música de un pájaro iguala.  
Con los *staccati* de una bailarina  
y las locas fugas de una colegiala.

¡Amoroso pájaro que trinos exhala  
bajo el ala a veces ocultando el pico;  
que desdenes rudos lanza bajo el ala,  
bajo el ala aleve del leve abanico!

Cuando a media noche sus notas arranque  
y en arpegios áureos gima Filomela,  
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque,  
como blanca góndola imprima su estela,

La marquesa alegre llegará al bosque,  
bosque que cubre la amable glorieta  
donde han de estrecharla los brazos de un paje,  
que siendo su paje será su poeta.

Al compás de un canto de artista de Italia  
que en la brisa errante la orquesta deslíe,  
junto a los rivales, la divina Eulalia  
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,  
sol con corte de astros, en campos de azur,  
cuando los alcázares llenó de fragancia  
la regia y pomposa rosa Pompadour?

¿Fue cuando la bella su falda cogía  
con dedos de ninfas, bailando el minué,  
y de los compases el ritmo seguía  
sobre el tacón rojo, lindo y leve pie?

¿O cuando pastoras de floridos valles  
ornaban con cintas sus albos corderos,  
y oían, divinas Tirsis de Versalles,  
las declaraciones de sus caballeros?

¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,  
de amantes princesas y tiernos galanes,  
cuando entre sonrisas y perlas y flores  
iban las casacas de los chambelanes?

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?  
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;  
pero sé que Eulalia ríe todavía,  
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

## DIVAGACIÓN LUNAR

Si tengo la fortuna  
de que con tu alma mi dolor se integre,  
te diré entre melancólico y alegre  
las singulares cosas de la luna.  
Mientras el menguante exiguo  
a cuyo noble encanto ayer amaste  
aumenta su desgaste  
de cequín antiguo,  
quiero mezclar a tu champaña,  
como un buen astrónomo teórico,  
su luz, en sensación extraña  
de jarabe hidroclórico.  
Y cuando te envenene  
la pálida mixtura,  
como a cualquier romántica Eloísa o Irene,  
tu espíritu de amable criatura  
buscará una secreta higiene  
en la pureza de mi desventura.

Amarilla y flacucha,  
la luna cruza el azul pleno,  
como una trucha  
por un estanque sereno.  
Y su luz ligera,  
indefiniendo asaz tristes arcanos,  
pone una mortuoria traslucidez de cera  
en la gemela nieve de tus manos.

Cuando aún no estaba la luna, y afuera  
como un corazón poético y sombrío  
palpitaba el cielo de primavera,  
la noche, sin ti, no era  
más que un oscuro frío.  
Perdida toda forma, entre tanta  
obscuridad, era sólo un aroma;  
y el arrullo amoroso ponía en tu garganta  
una ronca dulzura de paloma.  
En una puerilidad de tactos quedos,  
la mirada perdida en una estrella,  
me extravié en el roce de tus dedos.

Tu virtud fulminaba como una centella...  
Mas el conjuro de los ruegos vanos  
te llevó al lance dulcemente inicuo,  
y el coraje se te fue por las manos  
como un poco de agua por un mármol oblicuo.

La luna fraternal, con su secreta  
intimidad de encanto femenino,  
al definirte hermosa te ha vuelto coqueta,  
sutiliza tus maneras un complicado tino;  
en la lunar presencia,  
no hay ya ósculo que el labio al labio suelde;  
y sólo tu seno de audaz insipiencia,  
con generosidad rebelde,  
continúa el ritmo de la dulce violencia.

Entre un recuerdo de Suiza  
y la anécdota de un oportuno primo,  
tu crueldad virginal se sutiliza;  
y con sumisión postiza  
te acurrucas en pérfido mimo,  
como un gato que se hace una bola  
en la cabal redondez de su cola.  
Es tu ilusión suprema  
de joven soñadora,  
ser la joven mora  
de un antiguo poema.  
La joven cautiva que llora  
llena de luna, de amor y de sistema.

La luna enemiga  
que te sugiere tanta mala cosa,  
y de mi brazo cordial te desliga,  
pone un detalle trágico en tu intriga  
de pequeño mamífero rosa.  
Mas, al amoroso reclamo  
de la tentación, en tu jardín alerta,  
tu grácil juventud despierta  
golosa de caricia y de «Yoteamo».  
En el albaricoque  
un tanto marchito de tu mejilla,  
pone el amor un leve toque  
de carmín, como una lucecilla.  
Lucecilla que a medias con la luna  
tu rostro excava en escultura inerte,  
y con sugestión oportuna  
de pronto nos advierte  
no sé qué próximo estrago,  
como el rizo anacrónico de un lago  
anuncia a veces el soplo de la muerte.

IMÁGENES



Imagen 1: *El retrato de Sonya Klamery*, Anglada Camarasa, 1913.  
Disponible en: [http://www.spanisharts.com/reinasofia/e\\_camarasa.htm](http://www.spanisharts.com/reinasofia/e_camarasa.htm)



Imagen 2: *Desnudo bajando una escalera*, Marcel Duchamp, 1912.  
Disponible en: <http://rsta.pucmm.edu.do/biblioteca/pinacoteca/vanguardias>



Imagen 3: *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.  
Disponible en: <http://culturageneral.net/pintura/cuadros/guernica.htm>

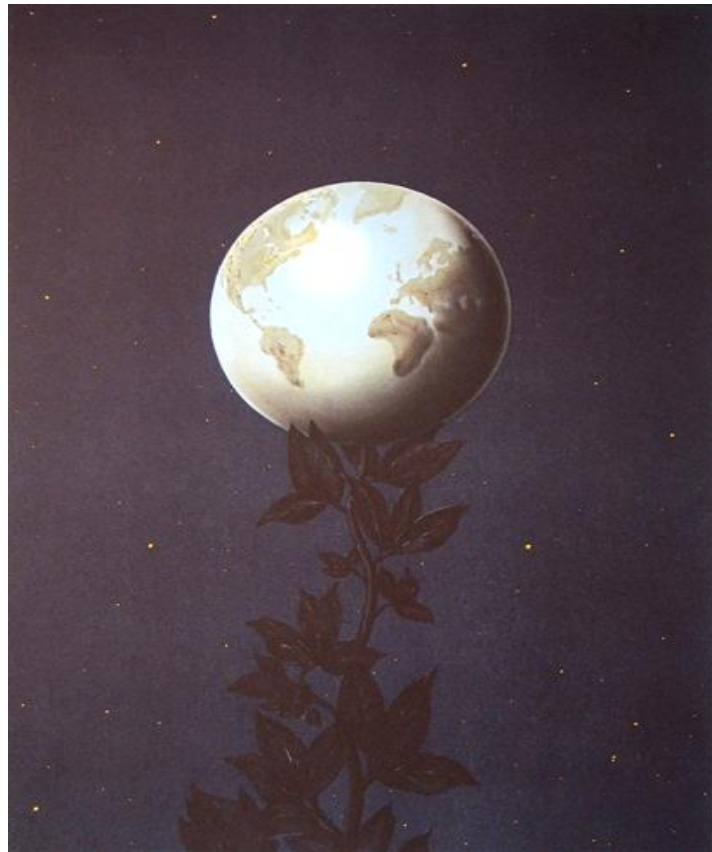


Imagen 4: *Le grand Style*, René Magritte, 1951.  
Disponible en: <http://artnet.com/AUCTIONS/Pages/Lots/12857.aspx>



Imagen 5: *El jardín de las delicias*, 1500, El Bosco.  
Disponible en: [http://www.spanisharts.com/prado/e\\_bosch.htm](http://www.spanisharts.com/prado/e_bosch.htm)



## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

- ARA, G. (1955) *Leopoldo Lugones. La etapa modernista*, Buenos Aires: Industrias Gráficas Aeronáuticas.
- CASTRO BORREGO, F. (1995) “Ut pictura poesis en la Modernidad” en FERNÁNDEZ ALBA A. (1995) *Arte y Escritura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 61-92.
- DARÍO, R. (2007) *Prosas Profanas*, Barcelona: Linkgua Ediciones S.L.
- LOPRETE, C. A. (1979) *Literatura Hispanoamericana y Argentina*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- LUGONES, L. (1995) *Lunario Sentimental*, Buenos Aires: Losada.
- NEWMANN, J. H. (2003) *El sueño de Geroncio*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- PRECKLER, A. M. (2003) *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid: Editorial Complutense.

### DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- BERNAL MUÑOZ, J. L. (2002) “El color en el Modernismo” [en línea], Alicante: *Anales de Historia Española*, nº 15, [citado en 22 de agosto].  
Disponibile en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html>
- DE LA ROSA ALZATE, A. (s/f) “Las figuras retóricas visuales” [en línea], Bogotá: *Habladurías*, nº 4, [citado en 18 de octubre de 2009].  
Disponibile en: <http://bach.uao.edu.co:778/pls/portal/docs>
- DEL PORTILLO, A. (2004) “Tiempo y ritmo en las imágenes fijas” [en línea], Castellón: I Congreso de Teoría y técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica, [citado en 2 de noviembre de 2009].  
Disponibile en: <http://www.despazio.net/ritmo/congresoCastellon.completo.htm>
- GABRIELONI, A. L. (s/f) “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la literatura y la pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad” [en línea], *Saltana*, [citado en 22 de agosto de 2009].  
Disponibile en: <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>
- GALLEGO RODRÍGUEZ, N. (s/f) “La correspondencia entre las artes: Literatura y pintura



- en el Modernismo Hispánico” [en línea], Andalucía: *Alonso Cano*, nº 21, [citado en 21 de agosto de 2009].
- Disponible en: <http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/creditos.htm>
- GILBERT, S. W. (2000) “Metáforas conceptuales y la teoría de <<mezclaje>>” [en línea], Guadalajara: *Sincronía*, [citado en 18 de octubre de 2009].
- Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring00.htm>
- HERNÁNDEZ, J. J. (1981) “Leopoldo Lugones. La luna doncella en su poesía erótica” [en línea], Alicante: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 371, [citado en 11 de octubre de 2009].
- Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html>
- LAMEIRO, M. (2006) “La teoría de las correspondencias en Swedenborg” [en línea], s/l, [citado en 23 de agosto de 2009].
- Disponible en: <http://www.swedenborg.es/sermones/correspondencias.htm>
- LITVAK, L. (1998) *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936* [en línea], Amsterdam: Editions Rodopi B. V., [citado en 10 de octubre de 2009].
- Disponible en: <http://books.google.com.ar>
- MONTELEONE, J. (2004) “Leopoldo Lugones: El cuerpo doble” [en línea], Buenos Aires: *Everba*, [citado en 19 de octubre de 2009].
- Disponible en: [http://everba.eter.org/summer04/lugones\\_jorge.htm](http://everba.eter.org/summer04/lugones_jorge.htm)
- PEÑARANDA MEDINA, R. (1993) “La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana” [en línea], *Thesaurus* Tomo XLVIII , nº 3, [citado en 18 de setiembre de 2009].
- Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *DRAE* [en línea], Madrid [citado en 18 de octubre de 2009].
- VALBUENA PRAT, A. (s/f) “La poesía de Leopoldo Lugones o del Modernismo al ultra” [en línea], Madrid: *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, [citado en 19 de octubre de 2009].
- Disponible en: <http://revistas.ucm.es/fl1>
- VALDIVIA DÁVILA, G. (2008) “A la pintura: Las dos pasiones de Alberti” [en línea], leergratis.com, [citado en 23 de agosto de 2009].
- Disponible en: <http://www.leergratis.com/literatura/a-la-pintura-las-dos-pasiones-de-alberti.html>