



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

TODA OBRA DE ARTES VISUALES ES ICONOTEXTUAL: UNA INVITACIÓN A PENSAR LA HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES DESDE LA RELACIÓN ENTRE LAS OBRAS Y SUS TÍTULOS

María Andrea Giovine Yáñez
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen || El objetivo del presente texto es plantear que toda obra de artes visuales es iconotextual y que el lectoespectador realiza una lectura iconotextual, pues el sentido integral se encuentra en la suma de los elementos visuales que la conforman más los elementos verbales del título, el cual, desde esta perspectiva no es marginal ni paratextual, sino un elemento central de la significación. Esto se ejemplifica a través de obras desde el Renacimiento hasta el arte contemporáneo. Se propone también que entre el título y la obra se generan relaciones de distintos tipos: tautológicas, metonímicas, metafóricas, humorísticas, irónicas, paródicas, paradójicas.

Palabras clave || Iconotextualidad, lectoespectador, título.

Title || *Every Work of Visual Art is an Iconotext: an invitation to think visual art history from the point of view of the relation between the works and their titles.*

Abstract || *The purpose of this text is to set out that every work of visual art is an iconotext and that the reader-spectator makes an iconotextual reading, because the total meaning of the work is in the addition of the visual elements that compose it plus the verbal elements of the title, which, from this perspective, is not marginal or paratextual but a*

central element for reaching meaning. This is exemplified through works from the Renaissance to Contemporary Art. Another idea set out is that between the title and the work different kinds of relations are established: tautologic, metonymic, metaphoric, humoristic, ironic, parodic, paradoxical.

Keywords | | *Context, reader-spectator, title.*

Et moi aussi je suis peintre.
Guillaume Apollinaire (1914)

En 1914, el padre moderno de la poesía caligramática, Guillaume Apollinaire, dijo su célebre frase «y yo también soy pintor» aludiendo a que sus caligramas eran también imágenes, textos para ser vistos, pinturas hechas con palabras. Esta afirmación fue tan emblemática que uno de los principales libros en los que se encuentran compilados sus poemas visuales lleva por título justo esa frase. El presente ensayo parte de la idea opuesta, de la afirmación «y yo también soy escritor» que podrían proferir prácticamente todos los artistas visuales a lo largo de la historia del arte, con distintos matices y valores, pues todos pensaron, eligieron y plasmaron a través de palabras un título para cada una de sus obras. Así pues, lo que pretendo plantear y discutir es que toda obra de artes visuales es iconotextual en tanto que, para que adquiriera significación plena, percibimos a través de la vista una serie de elementos constitutivos de la obra articulados en una forma determinada y vinculados de manera indispensable a lo que se plantea mediante las palabras que constituyen el título. En este contexto, el título no es un elemento marginal o paratextual, como lo concebía, por ejemplo, Gérard Genette, sino parte constitutiva de la obra. A lo largo de la historia de las artes visuales, la relación entre el título y la obra no siempre ha tenido la misma importancia ni ha cumplido la misma función retórica. Las presentes líneas están dedicadas a reflexionar

sobre este punto de contacto entre las representaciones verbales y visuales desde los parámetros teóricos de los estudios intermediales e iconotextuales contemporáneos.

Modos de representación, iconotexto, lectoespectador: algunas coordenadas de base

El vínculo entre imágenes y textos a lo largo de la historia ha generado una amplia discusión sobre los límites que rodean los modos de representación verbal y visual. Ya en Horacio encontramos una noción que las iguala e invoca la tradición del *ut pictura poesis*, es decir, que la poesía es como la pintura, pues ambas tienen como referente la realidad y su adecuación mimética a esa realidad es limitada.¹

Los estudios interartísticos, que luego derivaron en los estudios intermediales, así como el productivo concepto de iconotextualidad, surgieron a finales del siglo pasado. En su *Teoría de la imagen*, publicada en 1994, W. J. T. Mitchell (88-89) diferencia los términos *imagen/texto* e *imagen-texto* y crea el neologismo *imagentexto* [*imagetext*]. Dos años después, Peter Wagner dará a conocer el término iconotexto [*iconotext*] a través del cual se diluye la distancia entre imagen y texto y se les considera un binomio inseparable. Se entiende por «iconotexto» una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética.² Michael Nerlich había usado el término «iconotexto» desde finales de los años ochenta para designar una unidad indisoluble entre imagen y texto que, por lo general, aunque no necesariamente, tiene la forma de un libro. Alain Montandon, al editar las actas de un coloquio organizado en 1988 en la Universidad Blaise Pascal amplió la definición y enfatizó que el iconotexto hace surgir tensiones, una dinámica en donde dos sistemas de signos se

¹ Vale la pena recordar también las metonimias de visualidad y escritura planteadas por Simónides de Ceos («*Poema pictura loquens, pictura poema silens*»), el importante tratado renacentista *De Pictura* de Alberti y el viraje irónico de Leonardo da Vinci («si la pintura es poesía muda, la poesía es pintura ciega»), así como el *Laocoonte* de Gotthold Lessing, que aborda los límites entre la pintura y la poesía ya en el siglo XVIII. Existe una amplia bibliografía al respecto. Véase Lee Rensselaer, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura* (1982), W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986) y Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (1992), entre varios otros.

² Véase Wagner, en especial la introducción «*Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – The State of the Art(s)*» (1-40).

oponen y juxtaponen. Para él, la especificidad del iconotexto consiste en preservar la distancia entre lo plástico y lo verbal.³

En contraste con el llamado «giro lingüístico» que tuvo lugar en el siglo XX, a partir del cual el lenguaje ocupó una posición metodológica privilegiada, el investigador estadounidense W. J. T. Mitchell plantea la existencia de lo que denominó el «giro pictórico, el cual «se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo» (*Teoría de la imagen* 17). Llevando un paso más allá este planteamiento, es posible proponer la existencia de lo que podríamos llamar el «giro iconotextual», pues en el mundo contemporáneo cada vez es más contundente la presencia de espacios colaborativos entre imágenes y textos. A lo largo de la historia siempre han existido iconotextos. Algunos ejemplos son los emblemas, los poemas visuales y concretos, los comics y las novelas gráficas, los memes, los anuncios publicitarios, los libros álbumes de la literatura infantil, por mencionar sólo algunos casos tomados de muy distintos contextos.

Cuando interactuamos con un iconotexto, cuando lo leemos, por una parte, tenemos un plano sintáctico, el de los elementos verbales, los cuales se articulan entre sí para formar un mensaje verbal y, por otra, tenemos los elementos visuales que también se articulan unos con otros para formar un mensaje visual. Sin embargo, cuando aparecen en conjunto constituyendo una obra, nuestra mente no los lee separadamente, los entiende como un todo, así que se genera un tercer plano sintáctico, que es el de la sintaxis iconotextual, es decir, los elementos verbales se articulan con los visuales para generar un mensaje iconotextual.⁴ No me detendré aquí sobre los modos y efectos de esta lectura iconotextual, pero no quiero dejar de señalar que leer iconotextualmente, es decir en este tercer nivel de articulación sintáctica, representa realizar operaciones cognitivas específicas.

En todos los casos en los que se interactúa con un iconotexto, quien realiza el proceso de semiosis desempeña el papel de lector y también el de espectador. Se trata de un interactor, un operador *activo* que, a falta de un mejor término, denominaremos «lectoespectador», tomando prestado el neologismo acuñado por Vicente Luis Mora en su libro *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen* (2012). Este término resulta útil para referirse a la persona que interactúa con un iconotexto porque, como ya

³ Véase Montandon, en particular la «Introduction» y el texto de Michael Nerlich, «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy» (255-302).

⁴ En otros textos he tenido la oportunidad de escribir más extensamente sobre este tema. Si es de interés, sugiero consultar «Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos», en *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Eds. Marina Garone y María Andrea Giovine. México: UNAM-IIB, 2018, 76 -77.

dijimos líneas antes, por una parte, realiza el proceso de lectura correspondiente a los elementos verbales y, por otra, las tareas perceptivas propias de la interacción con una obra visual. Si bien en cualquier contexto podría considerarse que leer es una forma especializada de ver, en el caso de las obras iconotextuales ver, observar, contemplar elementos visuales son tareas que se suman a la de decodificar elementos verbales y conjuntamente se genera sentido a partir de la suma de ambos lenguajes.⁵

Aunque representar a través del lenguaje verbal y representar a través del lenguaje visual conlleva procesos de configuración y resignificación distintos, para Mitchell «la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; «no existen las artes puramente visuales o verbales» (*Teoría de la imagen* 12). Siguiendo esta idea, así como los interrogantes planteados por Mitchell en el capítulo «Más allá de la comparación: imagen, texto, método» sobre los títulos de las pinturas, propongo repensar la forma en que nos hemos aproximado a las obras de artes visuales invitando a considerarlas obras iconotextuales, tomando como elemento imprescindible de la significación y como generador de un tercer plano de articulación el título del cuadro, escultura, grabado, fotografía, instalación, performance del que se trate.⁶

Mitchell plantea lo siguiente:

El punto de partida es ver qué forma particular de textualidad es provocada (o reprimida) por la pintura y en nombre de qué valores. Una forma evidente de introducir la cuestión de «el texto en la pintura» es el problema del título. ¿Qué tipo de título tiene una pintura, dónde está situado (dentro o fuera del marco)? ¿Cuál es su relación institucional o interpretativa con la imagen? ¿Por qué hay tantas pinturas modernas que se titulan «Sin Título»? ¿Por qué esa negación verbal vigorosa y explícita de cualquier derecho que pudiera tener el lenguaje sobre la pintura, esa agresiva paradoja del título que niega ser un título? ¿Contra qué es contra lo que se resiste en el nombre de las etiquetas, las leyendas y la legibilidad? (*Teoría de la imagen* 91)

⁵ Recomiendo leer el muy sugerente ensayo «La lectura de cuadros», de James A. W. Heffernan, publicado en el segundo número de *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* (<http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-lectura-de-cuadros-128>), donde el autor extiende el concepto de lectura para aplicarlo al ámbito de las artes visuales y demuestra con ejemplos cómo leemos cuadros de manera semejante a como leemos textos. Este ensayo fue una enorme fuente de inspiración para reflexionar sobre la relación entre las obras de artes visuales y sus títulos desde la perspectiva que aquí propongo.

⁶ También resultaría interesante reflexionar sobre la relación que establece el título con obras de naturaleza no visual, como sucede en el caso de la música o la danza. Sin embargo, por razones de extensión y por la naturaleza de mis intereses de investigación ubicados en los puntos de contacto entre visualidad y escritura, me centraré exclusivamente en las relaciones entre obras de artes visuales y sus títulos.

No puedo enfatizar lo suficiente que nada más lejos de mi intención que circunscribir este trabajo en una tónica logocéntrica. La sobredeterminación lingüística y considerar el lenguaje verbal como cauce privilegiado del pensamiento conceptual han generado falacias y equívocos graves en nuestra forma de comprender el mundo y el arte. Al afirmar que los elementos verbales y visuales se suman para que el lectoespectador pueda generar sentido, parto de que entre ellos existe una relación semióticamente colaborativa, de modo que estaríamos situados más bien en un modelo interrelacional de la significación.

En la tesis de doctorado *La obra como «palabra cero»: análisis de la condición lingüística de la significación del arte* (2008), Daniel Lupión Romero abunda ampliamente sobre los riesgos de subordinar la semiótica visual a las reglas del lenguaje verbal y de hacer tránsitos metodológicos forzados entre un terreno y otro. Al señalar «la sobrevaloración del significado visual como hecho susceptible de traducción al discurso verbal», Lupión critica que se realicen extrapolaciones de los supuestos lingüísticos a los visuales y aboga por una autonomía semiótica de la visualidad (208). Nada de esto pierde validez si proponemos que las obras de artes visuales son iconotextuales, pues no se trata de suplantarse una metodología por otra ni de extrapolar conceptos o procedimientos, sino de poner en un lugar central, no marginal, el título de las obras en el proceso de decodificación, en colaboración con los elementos visuales que las conforman. De acuerdo con Lupión, para Mitchell «la imagen es siempre una imagen/texto que es preciso analizar para explicitar sus condicionantes históricos» cuya propuesta consiste en «des-disciplinar las divisiones entre cultura visual y verbal para abordar la significación visual como un efecto (o síntoma) cultural determinado históricamente» (315).

El título a través de la historia del arte: de lo autorreferencial a lo simbólico

Partamos de la base de que toda obra de artes visuales tiene un título, (más adelante veremos que incluso la expresión «sin título» funciona como uno). Nombrar, designar, titular son operaciones ordenatorias, clasificatorias esenciales para los seres humanos. En muchas posturas religiosas y filosóficas se plantea que las cosas existen a partir de que se las puede nombrar. En la Historia del Arte, las obras han llevado siempre un título que condiciona nuestra interpretación, nuestra lectura de ellas; es un marco, una brújula semiótica. Cuando nos aproximamos a una obra de artes visuales, el proceso de generación de sentido integral se da a través de la conjunción de dos planos: el visual –conformado por los elementos que vemos y que constituyen imágenes que pueden ser figurativas o de otra índole, como sucede en el caso de la abstracción– y el verbal, conformado por el título de la obra, que se plantea siempre con material lingüístico.

Propongo, pues, que las obras de artes visuales son iconotextuales, aunque no lo hayamos concebido conscientemente así a lo largo de la historia y que los pintores, dibujantes, grabadores, litógrafos, fotógrafos, escultores y demás artistas que trabajan en el plano de la visualidad son también escritores en tanto los títulos que eligen para sus obras son el gatillo que activa un universo de significación.

En cuanto a la recepción de las obras de artes visuales, entendidas como iconotextuales, el efecto variará si se lee el título y luego se observa la obra a si primero se observa la obra y luego se ve el título. Esto es evidente en los títulos que no son autorreferenciales, pero resulta válido incluso si los elementos verbales y visuales se corresponden de manera directa. En el primer caso, es decir, si primero se conoce el título de la obra y luego ésta se observa, el título habrá activado en la mente del lectoespectador una serie de elementos de su repertorio que conforman hipótesis, así como un horizonte de expectativas con respecto a lo que verá. Una vez en contacto con la obra, sus hipótesis y expectativas se verán confirmadas o desechadas. En cambio, si primero ve la obra, realizará una interpretación de las figuras, escenas o formas, evidentemente activada a partir de sus conocimientos y experiencias anteriores y después, al conocer el título, quizá vea la obra con ojos completamente nuevos y le dé una lectura distinta a la que hizo antes de saber cuál era éste.⁷

A continuación, propongo un recorrido –que, si bien no puede ser exhaustivo, espero sea ilustrativo de la hipótesis anterior– a través de varios ejemplos para ver cómo funciona la relación entre los títulos y las obras de artes visuales.⁸

⁷ A lo largo de la historia del arte, tanto el tipo de títulos como su función retórica han variado. Es importante tener en cuenta que, si bien en la gran mayoría de los casos es el artista quien decide el título de la obra, no siempre es él quien la titula, sobre todo en el caso de las obras de siglos atrás. En ocasiones fueron los estudiosos, los mecenas, los dueños o incluso los críticos quienes decidieron el título. Dado que entrar en estos detalles me llevaría por otros caminos, en todos los ejemplos que abordaré a continuación, partiré de que el título, lo haya puesto el artista o no, es el elemento verbal con que contamos que se suma al elemento visual para generar una lectura iconotextual. Otro punto importante que es necesario tomar en consideración es el de la traducción, es decir, muchas veces las obras tienen más de un título o estos difieren de una lengua a otra por motivos de traducción.

⁸ Por razones de extensión del presente ensayo, no me resultará posible detenerme en todas y cada una de las épocas y corrientes artísticas a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, espero que los ejemplos planteados resulten representativos del argumento. Espero que el lector del presente texto, al ir leyendo, vaya sumando también otros ejemplos que le vengán a la mente y que permitan ampliar con su propio repertorio los casos aquí propuestos. Algunos ejemplos los trataré con mayor detalle y en otros casos sólo los mencionaré.

En el Renacimiento, salvo por ciertos retratos de personajes ilustres y escenas paisajísticas o arquitectónicas, en su mayoría se produjeron obras de temas religiosos, bíblicos y mitológicos. Los títulos parecen una etiqueta casi genérica para aludir a un repertorio de temas constantes: La Natividad, La Anunciación, La Última Cena, La adoración de los Magos. De ahí que en muchas ocasiones sea necesario referirnos a estos cuadros como *La Anunciación* de Fra Angélico o *La Anunciación* de Botticelli, o *La Anunciación* de Leonardo, por mencionar sólo algunas escenas del repertorio renacentista italiano respecto a este importante momento bíblico. Las representaciones de la virgen con el niño son tan profusas que se volvió un género en sí mismo y en algunos casos se añaden elementos al título que particularizan la escena. Por ejemplo, *La Virgen y el Niño y un conejo*, de Tiziano Vecellio (1530) o *La virgen de los claveles* de Rafael de Sanzio (1506-1507). Este tipo de títulos son útiles para identificar una serie de pinturas o esculturas que muestran a los mismos personajes con elementos que las distinguen entre sí.

Tanto en escenas religiosas como mitológicas, el título representa una guía de lectura clave, en particular si el lectoespectador no cuenta con los elementos necesarios para identificar a los personajes mediante sus atributos o rasgos prototípicos. En las obras mitológicas o religiosas, por lo general, tanto lo que se representa a través de elementos visuales como lo que se representa a través de elementos verbales apunta a revelar la identidad de los personajes que las conforman, o bien a indicar la escena, el momento específico del relato bíblico o mitológico. Por ejemplo, *Juno descubriendo a Júpiter con Io*, de Pieter Lastman (1618), maestro de Rembrandt, es una pintura que, como en todos los casos de representaciones visuales que tienen como hipotexto un relato, sólo adquiere significación plena si se conoce dicho relato. Si atendemos exclusivamente a lo que vemos, sin conocer su título, es una escena bastante enigmática. Vemos dos personajes masculinos y uno femenino, así como un ángel, dos pavorrales y una ternera. Uno de los personajes masculinos porta una túnica, el otro muestra su torso desnudo y la mujer aparece representada con una vestimenta que podríamos considerar un tanto anacrónica con respecto a la escena. No es muy claro hacia dónde miran los personajes y quizá el único elemento que podría ayudar es la presencia del pavorreal que suele aparecer con Juno, generalmente un macho, cuya cola, adornada por los cien ojos de Argos, vigila al esposo infiel. Los elementos representados visualmente no son suficientes para ubicar la escena, es decir, el espectador del cuadro no cuenta con los elementos suficientes cifrados a través de los recursos visuales. Una vez que se lee el título de la obra, todos los elementos anteriores cobran sentido, aunque para ello es necesario contar con el hipotexto, pues el título *Juno descubriendo a Júpiter con Io* también carece de predicación completa sin el relato, es decir, uno se preguntaría «descubriendo a Júpiter haciendo qué»; si no se sabe quién es Juno, Júpiter e Io, el título tampoco resulta revelador, ni aún en relación con la imagen. En cambio, si se conoce el relato

mitológico, los elementos representados visualmente adquieren pleno sentido.⁹ Esta obra es iconotextual en tanto que depende de elementos visuales y verbales para tener significación plena. Así pues, las obras que muestran personajes o escenas mitológicas o religiosas tienen predicación completa apelando al relato del cual se originan. Si bien existen muchas pinturas con una cierta narratividad inherente, aquí vemos también las clásicamente aludidas fronteras entre las artes espaciales y las artes temporales.¹⁰ La pintura, en tanto arte espacial sólo puede mostrar un momento específico, un instante, de lo sucedido entre Júpiter, Juno e Io, la naturaleza del relato verbal permite completar el antes y el después de este momento concretísimo que vemos representado en la pintura de Lastman.

Una de las escenas mitológicas más representadas a lo largo de la historia del arte es quizá *El juicio de Paris*, que corresponde a un relato mitológico griego que está profundamente vinculado a una de las obras literarias más célebres de la historia, *La Ilíada*. Esta escena aparece desde en cerámicas griegas de siglos anteriores a Cristo hasta en pinturas realizadas el año pasado y la lista de pintores que le han dedicado sus pinceles es extensa: Watteau, Rubens, Angelica Kauffman, William Blake, Cézanne, Feuerbach y un largo etcétera. El título que llevan la mayoría de estas pinturas es *El juicio de Paris*, pero también *La manzana de la discordia* y *Las bodas de Tetis y Peleo*. En cuanto a la relación iconotextual que estamos trazando, resulta interesante que, aunque el hipotexto, es decir el relato mitológico griego es el mismo en todos los casos, se alude a momentos distintos: *Las bodas de Tetis y Peleo* es justo el momento previo a que la manzana genere una pelea entre las diosas. El título *La manzana de la discordia* es metonímico con respecto al relato completo y, ha tenido tanta fuerza, que se quedó en el imaginario popular y en el habla coloquial como una frase hecha. A pesar de que cada cuadro muestra una temporalidad específica, una escena puntual de la narración, al ser decodificado por el lectoespectador activa la narración completa. Si pensamos en términos fenomenológicos, hay una serie de espacios de indeterminación en la escena visual que el lectoespectador llena con el material verbal del título y de la narración mitológica.

En cuanto a las pinturas con tema mitológico, una sumamente interesante es *Las hilanderas o la fábula de Aracne* de Diego de Velázquez

⁹ Según el mito, Júpiter tuvo un amor clandestino con la sacerdotisa Io. Hay dos versiones con respecto a lo que sucedió. En una de ellas, Júpiter convirtió a Io en una ternera para tratar de esconderla de la furia de su esposa, Juno. Por otra parte, Esquilo plantea que fue la propia Juno quien, como castigo, convirtió a Io en animal. Esta última versión es la que probablemente quiso mostrar Lastman, pues Juno aparece con una suerte de varita mágica en la mano que apunta al animal.

¹⁰ Al respecto, debe mencionarse el *Laocoonte* publicado por Gotthold Ephraim Lessing en 1766 que señala la diferencia entre artes espaciales y temporales, muy importante a la hora de reflexionar sobre los antecedentes de la decodificación de obras donde confluyen el lenguaje verbal y el visual.

(1657), que se encuentra oficialmente con este título bipartita en el catálogo del Museo del Prado de Madrid. Se trata de una obra metapictórica, en la que encontramos dos escenas pertenecientes a dos narrativas distintas. De acuerdo con Javier Portús, «Velázquez pintó la superficie ocupada por las figuras y el tapiz del fondo» pero en el siglo XVIII se hicieron añadidos en los bordes, lo que provocó que una de estas narrativas se perdiera: «Esas alteraciones han afectado a la lectura del contenido, pues dieron como resultado que la escena que transcurre ante el tapiz se perciba más alejada» y durante mucho tiempo se leyó al cuadro como una escena costumbrista, un asomo a la cotidianidad en un taller de hilado. Sin embargo, a principios del siglo XX comenzó a leerse también en función de su contenido mitológico (Portús 337). Lo que vemos en este cuadro es el recurso típicamente barroco y típicamente velazquiano del cuadro dentro del cuadro. En primer plano, hay cinco mujeres que están hilando la lana para hacer tapices. Al fondo se encuentran otras tres mujeres, que por sus atavíos parecen ser de alto linaje, las cuales están contemplando un tapiz que muestra una escena mitológica. Las hilanderas son una alusión al mito de Aracne.¹¹ Nótese que el hipotexto al que corresponde la narración mitológica se encuentra en una obra clave de la literatura universal y una muy importante fuente de inspiración para representar mitos: *Las metamorfosis* de Ovidio. En la representación visual coexisten dos coordenadas espaciotemporales, por una parte, la de las mujeres que se encuentran hilando y, por otra, la del tapiz que muestra un momento específico del mito de Aracne, y que corresponde al desenlace del relato, el instante en que Atenea se dispone a convertirla en araña. El tapiz que vemos es *El rapto de Europa* y su tema es doblemente ofensivo para Palas Atenea por su magnífica confección y porque muestra uno de los muchos engaños de su padre, Zeus, para conseguir los favores de diosas y de mortales.

El hecho de que el título del cuadro sea *Las hilanderas o la fábula de Aracne* guía la lectura, es la brújula semiótica para que el lectoespectador construya el sentido integral de la obra en tanto iconotexto. Si primero lee el título del cuadro y luego mira los elementos visuales, se tendrá una experiencia distinta a si se ve primero el cuadro y luego se lee el título bipartita. En el caso de la frase «las hilanderas» resulta muy evidente que esta parte del título corresponde al oficio de las cinco figuras de las mujeres que se encuentran en primer plano. La segunda parte del título, «la fábula de Aracne», puede orientar la interpretación de la obra visual en mayor o menor medida, dependiendo del conocimiento del hipotexto, por una parte, y de la agudeza del lectoespectador para interpretar algunos elementos visuales. Este conocimiento puede llevar al lectoespectador a

¹¹ Aracne era tan buena tejedora que Atenea la desafió a confeccionar un tapiz para demostrar quién era la mejor. Aunque el jurado declaró un empate, la diosa, haciendo gala de envidia, la castigó convirtiéndola en araña para que tuviera que tejer durante toda su vida.

notar, por ejemplo, que la mujer anciana en realidad tiene las piernas de una joven, de modo que se trata de Atenea, disfrazada, o bien, que la presencia de la viola recuerda que la música de este instrumento se usaba como antídoto para la picadura de una tarántula (pensemos en las tarantelas) y que Palas Atenea aparece representada en la escena del fondo con el clásico casco que permite identificarla. Es muy probable que, si no se tuviera en el título la referencia al mito de Aracne, el lectoespectador ubicara este cuadro más como una pintura de género y no pusiera tanta atención en los elementos que conforman el tapiz del fondo y en esta segunda narrativa, en segundo plano, que, a pesar de estar atrás, es el eje de la interpretación. En suma, se trata de un conjunto de signos verbales vinculados con un conjunto de signos visuales que generan un todo.

Antes de pasar a otros temas, quisiera detenerme en una pintura que, en cierta medida, funciona de manera similar a *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, pero que fue realizada un siglo antes, en 1568, por el pintor flamenco Joachim Beuckelaer. Se trata de *Cristo en casa de Marta y María*. Siguiendo la descripción de Javier Portús, «vemos a Jesús sentado en un sillón mientras exhorta a Marta a buscar la salvación eterna»; la escena «ocupa un lugar muy secundario en la composición, pues el artista ha decidido subvertir las leyes de la narración clásica y dar la primacía visual a un asunto aparentemente banal». En primer plano aparecen dos mujeres junto a una mesa llena «de viandas y recipientes lo que hace que en la composición lata una significativa tensión entre el género religioso y el bodegón» (Portús 305-306). En este caso, el título resulta imprescindible para que el lectoespectador vea con detalle la pintura y logre dar sentido a los elementos visuales. Sin el título, quizá la escena del fondo pasaría desapercibida. Resulta muy interesante cómo se establecen las jerarquías; visualmente, la escena de las dos mujeres rodeadas de objetos y comida es mucho más importante y está mucho más focalizada por la composición que la escena del fondo y la de Cristo es una de las figuras más pequeñas y difuminadas, casi carente de bordes y detalles. Sin embargo, en la configuración de los elementos verbales, «Cristo» es el eje de la frase nominal en la cual se añade un locativo (en casa de Marta y María) y los nombres de las dos mujeres quedan subordinados a la función de complemento adnominal.

El hipotexto en resumen consiste en preponderar lo divino por encima de lo mundano.¹² Subrayo esto porque no es gratuito que Beuckelaer haya elegido precisamente este pasaje bíblico para hacer el juego de planos y escenas. La articulación de los elementos hace que se convierta en una metáfora visual con tintes de paradoja. El tema del relato bíblico es dar importancia a la palabra de Dios y dejar en segundo término

¹² Cuando Jesús llegó a casa de Marta y María, la primera comenzó a atenderlo mientras María se sentó a escuchar sus palabras. Marta recriminó a su hermana la falta de ayuda con los quehaceres de la casa pero, al escuchar esto, Jesús le dijo que se preocupaba por muchas cosas cuando sólo una era necesaria.

todo lo que no tenga que ver con lo espiritual. Lo que sucede en la composición visual es exactamente lo contrario. La escena bíblica está en el fondo, casi perdida, mientras que las tareas cotidianas (vender, cocinar) se encuentran en primer plano. Esta relación de contraste se da gracias a la conjunción de los elementos visuales y los elementos verbales del título y del hipotexto. Joachim Beuckelaer realizó varias pinturas con este tema siguiendo el mismo procedimiento.

Antes mencioné que la pintura de Beucklaer funcionaba de manera similar a la de Velázquez, quien sin duda conoció el trabajo del pintor flamenco pues realizó su propia versión de *Cristo en casa de Marta y María*, en 1618, donde vemos la misma lógica compositiva de Beucklaer, sólo que, en lugar de la exuberancia de elementos del primer plano de los cuadros flamencos, vemos una cocina sencilla y escueta y dos figuras severas, una cocinera joven y detrás de ella una anciana en actitud de reprenderla. En un cuadro en la esquina superior derecha que representa otro espacio se encuentra la escena bíblica.

Es imposible detenerse en el sinfín de magníficos ejemplos que podríamos analizar por época, por corriente artística, por estilo, por artista. Al inicio decía que sería imposible lograr exhaustividad en el presente ensayo, pero veamos algunos ejemplos más en el marco del llamado «programa humanista» de la pintura antes de llegar al siglo XX, donde la relación entre los títulos y las obras se vuelve aún más explosiva en tanto detonante de significación iconotextual.

Avanzando en el tiempo, podemos constatar cómo la relación entre el título y la obra visual se va diversificando y ampliando sus funciones de la autorreferencia y descripción a la sinécdoque y la metáfora, entre otras relaciones retóricas. Un ejemplo muy rico son los cuadros pintados entre 1710 y 1720 por el italiano Giuseppe Maria Crespi en los que una mujer, sentada sobre la cama, parece buscarse algo entre la ropa. Crespi realizó varias versiones de esta escena con algunas variantes y ligeras diferencias en los títulos: *La pulga*, *La caza de la pulga*, *La buscadora de pulgas*. Todas las escenas dejan ver la pobreza de la mujer y de la habitación donde se encuentra.¹³ Resulta fascinante que el título, por una parte, ayuda al lectoespectador a entender qué es lo que busca la mujer entre su ropa con lo cual resta ambigüedad al gesto y potencia la percepción de la miseria y suciedad de la escena. En el título *La pulga*, el elemento verbal pone en primer plano al insecto por encima de la mujer, a quien ni siquiera se menciona. *La caza de la pulga*, alude a la acción, al momento específico en que la mujer intenta encontrar el insecto entre su ropa y *La buscadora de pulgas* nos lleva a equiparar la identidad de la mujer con esa tarea tan ingrata. En el cuadro, además, hay un elemento verbal añadido: la frase en latín «*Nec pist. Nec pistar*», que significa «No aplastaré y no seré aplastada»,

¹³ Según los biógrafos del pintor, esta serie de pinturas muestran a una mujer considerada de dudosa reputación.

la cual da voz a la pulga, pero quizá también a la mujer. Este elemento verbal y el título son medulares para la interpretación del cuadro.

Un ejemplo del siglo XVIII que debe mencionarse es la serie de *Los caprichos*, ochenta grabados al aguafuerte de Francisco de Goya que son una sátira de la sociedad española de su tiempo. La variedad de sus títulos merece un análisis aparte. Algunos generan una narrativa de la imagen («El sí pronuncian y alargan la mano al primero que llega», «Dios la perdone, y era su madre») y orientan la interpretación de los elementos visuales; otros, más breves y de configuración nominal, resumen la escena y potencian el efecto satírico («Devota profesión», «Bellos Consejos», «¡Bravísimo!»).¹⁴

Con el surgimiento del Romanticismo en el siglo XIX, los títulos de los cuadros serán en muchos casos simbólicos, metafóricos: las imágenes se prestan a múltiples interpretaciones. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, un cuadro canónico de este período, pintado en 1818 por Caspar David Friedrich es un ejemplo interesante. En el cuadro vemos la figura de un hombre, de espaldas a nosotros, sobre una roca contemplando unas nubes. Bien podría ser el protagonista cavilante de una novela de Goethe o de Musset. Su título, que ha sido traducido varias veces a lo largo del tiempo, puede leerse en español como *El caminante sobre el mar de nubes*. De nuevo, se activa en la mente del lectoespectador una interpretación mucho más metafórica que la que se puede generar si sólo atendemos a los elementos visuales. Importa también cómo está estructurado el título. No es un «hombre que camina», algo que podría concebirse como un acto de una sola vez, sino un «caminante», donde el sustantivo nos hace pensar en que se trata casi de su identidad, de su profesión. Además, no camina en cualquier superficie sino sobre el mar de nubes, algo, que de entrada es imposible en un sentido físico, con tintes casi bíblicos que recuerdan a Jesús caminando sobre las aguas. Si no conociéramos el título y tuviéramos que atender únicamente a los elementos visuales, nuestra interpretación de la escena sin duda sería muy distinta. Es el título lo que da movimiento a la escena, lo que la carga de simbolismo.

En 1886 Gustave Courbet pintó un desnudo femenino que tituló metafóricamente *El origen del mundo*. Se trata de una pintura muy detallada, de un tenor casi anatómico, una especie de *close-up* a la vulva de una mujer recostada con las piernas entreabiertas. No vemos mucho más allá de la parte superior del torso, los senos están cubiertos con una tela blanca para no restar protagonismo ni distraer la atención del único elemento central de la imagen. Lo que ha permitido que esta escena no fuera interpretada prácticamente como una imagen pornográfica es en cierta medida su

¹⁴ El Capricho 43 o «El sueño de la razón produce monstruos» es quizá uno de los más conocidos y su título uno de los que de manera más explícita describe la escena que vemos. Hay abundante bibliografía sobre *Los Caprichos*. Véase J. Blas et al. *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya* (1999) y Helmut C. Jacobs, *El sueño de la razón: el Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música* (2011).

técnica y en mucha medida su título, que nos ubica en una dimensión simbólica. En la mente del lectoespectador se detona el tema de la maternidad, elemento al que se llega necesariamente si pensamos en el título «el origen del mundo» y en la vulva que vemos como ese punto de origen, como ese espacio creador. ¿Es el título una invitación a la negación del placer? ¿Es un pretexto, una forma de «disfrazar» lo que vemos con una pauta de lectura metafórica para eliminar una posible censura vista en la literalidad? Sea lo que fuere, el título forma un todo con la imagen y realizamos una lectura iconotextual.

Las obras y sus títulos en el arte moderno y contemporáneo: el fortalecimiento de un binomio inseparable

En el apartado anterior mostré con algunos ejemplos la naturaleza semiótica de la articulación entre los elementos verbales del título y los elementos visuales, materiales, que conforman diversas obras de artes visuales, particularmente pinturas. El presente apartado tiene la finalidad de analizar algunos ejemplos de obras de arte moderno y contemporáneo para dejar ver la hipótesis sobre que, si bien en todas las etapas previas de la historia del arte el título es imprescindible para realizar una interpretación plena de la obra en tanto iconotexto, a partir de las vanguardias el binomio título-obra será aún más indivisible, pues, dado que los procedimientos artísticos de las vanguardias van a explorar diversos modos de ocultar el sentido, el título hará la tarea de transparentarlo.

La llegada de las vanguardias no habría sido posible sin una serie de cambios que tuvieron lugar varias décadas antes. En ese contexto, el impresionismo será un paso contundente hacia las propuestas no figurativas que veremos surgir desde distintos enfoques estéticos a todo lo largo del siglo pasado y será una de las primeras reflexiones formales sobre la técnica y los materiales de la producción visual. El nombre de esta corriente proviene del título de un cuadro de Claude Monet, *Impresión, sol naciente* (1872), y los pintores suscritos a ella explorarán con intensidad la pintura de exteriores, razón por la cual encontraremos muchos paisajes con el título del lugar que se nos muestra. Algunos ejemplos de esto son *Lirios en el jardín*, *Amapolas*, *La terraza de Sainte-Adresse* o *Vétheuil*, todas de Monet. También hay muchos títulos que describen aquello que vemos sin sumar significación a los elementos codificados en el plano visual. *Mujer con sombrilla*, de Claude Monet, *Paseo a orillas del mar*, de Joaquín Sorolla o *Cesto de manzanas*, son títulos que funcionan casi de manera tautológica con relación al plano visual. Sin embargo, a medida que en la pintura impresionista aquello que vemos se va diluyendo, perdiendo sus contornos y volviéndose trazo cada vez de manera más contundente, el título se volverá un asidero mayor para orientar la mirada del lectoespectador.

Sin duda, un punto de quiebre incuestionable en el arte es la aparición del *ready-made* como práctica artística, la posibilidad de tomar un elemento ya existente, perteneciente a cierta esfera de la realidad y convertirlo en dispositivo simbólico al recontextualizarlo. *La Fuente* (1917), de Marcel Duchamp, revolucionó lo que consideramos arte y representa un cambio de paradigma absoluto. Duchamp presentó esta pieza para una exposición convocada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York y, aunque la convocatoria decía que todas las obras serían aceptadas, *La Fuente* fue censurada y retirada de la exhibición. Se conserva la fotografía que tomó el célebre galerista neoyorkino Alfred Stieglitz. Del lado izquierdo, el mingitorio aparece firmado con el pseudónimo R. Mutt (Richard Mutt) y abajo está escrito el año, 1917.

Dejando de lado la no menos interesante polémica en torno a esta obra, quisiera enfatizar que, en gran medida, lo que convierte a los *ready-mades* en dispositivos simbólicos es el título que el artista elige para invitarnos a verlos de una manera distinta. Se trata de la recontextualización de un objeto ordinario para sacarlo del lugar donde normalmente lo encontraríamos (un baño, una cocina, la calle) para llevarlo a un espacio (una galería, un museo) que en sí mismo condiciona a leerlo de cierta manera. En el caso de la famosa *Fuente*, el título está redefiniendo el objeto, nos está diciendo cómo debemos verlo. A lo largo de su vida, Duchamp exploró con muchas obras de esta naturaleza. Ésta será la semilla del arte conceptual, del arte como idea, donde no se trata de que el artista produzca necesariamente él mismo un objeto, sino de cómo articula una idea para la obra, aun cuando no haya creado nada, como sucede en este caso con la pala.

En la relación entre las obras y sus títulos, *L.H.O.O.Q* (1919) resulta muy interesante. Se trata de otro *ready-made*, una postal de *La Mona Lisa* a la que Duchamp le dibuja bigote y barba y añade el título. La desacralización de una de las imágenes más veneradas en la historia del arte se potencia a través de su título. Las iniciales, pronunciadas en francés, producen la frase «*elle a chaud au cul*», con lo cual la obra lleva al terreno de lo sexual. El efecto humorístico en el título se refuerza porque está cifrado a través de las iniciales separadas por puntos. Visualmente produce extrañeza hasta que se le pronuncia encadenadamente y se produce el efecto humorístico. Cabe señalar que para que se genere este efecto, es necesario que el lectoespectador entienda la mecánica del título por lo que en ocasiones, para evitar que se pierda el efecto, junto a las iniciales del título se incluye su transcripción y traducción, de modo que el lectoespectador no pierda una parte medular para la interpretación de la obra. Como hemos insistido en ejemplos previos, en las obras iconotextuales se genera un tercer plano de articulación sintáctica, la del iconotexto, que es en donde se encuentra la significación plena de la suma de los elementos verbales y visuales. En este caso, por ejemplo, si bien el efecto paródico ya está en elementos visuales (la barba y bigote añadidos a la imagen), no hay nada en el plano visual

que nos remita a una esfera sexual. Este matiz se encuentra únicamente en el título.

Quizá una de las vanguardias que más ricamente se expresó a través de las artes visuales fue el cubismo, con su búsqueda por desarticular el mundo para volverlo a presentar de una forma nueva, distinta. Dado que en la mayor parte de las obras cubistas se trabaja con la desarticulación convencional de los ángulos y las perspectivas para reconfigurar las imágenes y presentar el mundo desde una nueva lógica visual, en muchos casos, la lectura de los elementos de la sintaxis visual no es tan evidente. En este contexto, los títulos orientan la interpretación del lector/espectador y lo invitan a buscar algo específico en aquello que ve. Así, se establece una clara tensión entre un inminente despegue de la figuración, que se consolida en las propuestas de la abstracción, y aquello que orienta la interpretación hacia algo concreto. Esta tensión se da entre los elementos visuales y los elementos verbales. Por ejemplo, *El baile del oso en el Moulin Rouge*, de Gino Severini (1913) es una pintura en donde vemos una serie de elementos que ya no funcionan de manera figurativa. Al leer el título, las siluetas y las sillas se nos revelan más claramente, es decir, una vez que conocemos el título el contexto de la escena cobra un sentido más concreto.

Esta relación de interdependencia semiótica, como ya decía antes, será muy fructífera a partir del surgimiento de los planteamientos de las vanguardias y, en las décadas siguientes veremos cómo entre el título y la obra se generan sinergias múltiples que van a detonar distintos efectos: metafóricos, paradójicos, metonímicos, irónicos, paródicos, humorísticos. *Retrato de Marie Laurencin* (1916-1917), de Francis Picabia, a través de su título, nos pide que decodifiquemos visualmente la obra con relación a un género pictórico con siglos de arraigo, el retrato. Y, al decirnos que la persona representada es la pintora francesa Marie Laurencin, tenemos más pautas para contextualizar la obra además del plano visual, en donde vemos algo que se asemeja más a una máquina que a una persona. Ahora bien, Picabia no se contenta con que *Retrato de Marie Laurencin* sea el título y se encuentre fuera de la obra, sino que incluye este texto en el cuadro que conforma el retrato, así como otros elementos textuales, las inscripciones A L'OMBRE D'UN BOCHE / LE FIDELE COCO / IL N'EST PAS DONNE A TOUT LE MONDE D'ALLER A BARCELONE / A MI-VOIX. Los elementos verbales se suman a los visuales para generar una interpretación iconotextual. Definitivamente, sin ellos, sería imposible saber que Picabia pretendía realizar un retrato de Marie Laurencin. Por tanto, el título es imprescindible, no se trata de un paratexto sino de un elemento central que forma parte de la obra.

Otro retrato plenamente vanguardista es el *Retrato (premonitorio) de Guillaume Apollinaire*, realizado en 1914 por Giorgio di Chirico. Originalmente titulado *Homme cible* [*Hombre-blanco*], entendido como el objetivo de una bala, de una flecha), a partir de que Apollinaire fue herido en la guerra su título cambió: *Una diana premonitoria, trazada en la sien de la*

sombra que representa al poeta de perfil, señala el lugar exacto donde éste recibirá la metralla de un obús durante la guerra, en 1916» (*Portrait [Prémonitoire]*). La silueta que representa a Apollinaire carece del detalle suficiente para identificar en ella al poeta francés, de modo que el título resulta indispensable. Ahora, es interesante cómo los dos títulos de este cuadro, *Hombre-blanco* y *Retrato [premonitorio] de Guillaume Apollinaire* narran el antes y el después del destino del retratado. La realidad fuera de la obra hizo que ésta cambiara de título y le asignó el valor de premonición. Además, conociendo la historia del poeta y que fue herido en la guerra justo en el lugar señalado por la imagen del cuadro, todo adquiere un matiz de profunda ironía. Cabe señalar que, aunque los dadaístas, tanto en términos de sus postulados como de sus creaciones, planteaban una relación problemática con el lenguaje, todos se sirvieron de él en sus obras y lo integraron a ellas de diversas formas. (Lageira 31)

Uno de los artistas del siglo pasado que más consciente y puntillosamente trabajó el tema de la relación entre las palabras y las imágenes es René Magritte. Además de explorarlo a lo largo de toda su producción artística, en el número 12 de la revista *La Révolution surrealiste*, de 1929, publica el ensayo iconotextual titulado precisamente «Las palabras y las imágenes». Se trata de dieciocho proposiciones que funcionan casi como aforismos (acompañadas de un ejemplo visual). En ellas Magritte explica lo que el lectoespectador experimenta al interactuar con su obra y desmenuza las relaciones entre las palabras y sus imágenes. Ejemplos como «En una frase, una imagen puede sustituir a una palabra» o «En un cuadro, los nombres designan a veces cosas precisas, y las imágenes, cosas imprecisas» sirven para ilustrar que Magritte estaba especialmente preocupado por la noción de representación y por su efecto en lo verbal y en lo visual, así como en las fronteras de ambos territorios (Magritte 32-33).

Entre 1927 y 1939, Magritte pintó la serie *La llave de los sueños*, una serie de objetos en pequeñas pizarras, muy a la manera de los libros escolares que enseñan a los niños a leer, a relacionar objetos con su representación gráfica. Sin embargo, Magritte juega con las correspondencias y las subvierte. Sólo un objeto corresponde a su nombre habitual, la esponja, pero los otros tres establecen relaciones distintas. Debajo de una bolsa está escrito *Le ciel* [el cielo], debajo de una navaja dice *L'oiseau* [el pájaro] y debajo de una hoja leemos *La table* [la mesa]. Estas nuevas asociaciones entre las palabras y los objetos representados abren todo un espectro metafórico en la mente del lectoespectador, pues, al elegir precisamente esas palabras y no otras para relacionarlas con los elementos visuales, Magritte invita a construir puentes específicos, además, por supuesto, de crear el efecto de desconcierto inicial que precede a la generación de un sentido metafórico. Ahora bien, aquí estamos pensando sólo en función de la pintura y los elementos verbales que contiene, pero hay que considerar los del título, *La llave de los sueños*, otro peldaño para constituir el sentido de la obra. Este título nos lleva a pensar evidentemente en la filiación surrealista de Magritte y su grupo y en la preocupación por

dar a lo onírico un papel protagónico en los procesos mentales, cognitivos y artísticos. La llave de los sueños remite a las asociaciones insólitas que podemos hacer; cuando soñamos, las reglas del mundo fuera del sueño se subvierten y todo es posible, justo como en los cuadros de Magritte. El plano de lectura iconotextual se da entre los elementos verbales más los elementos visuales que conforman el cuadro a los cuales se suma el título para lograr significación plena.

Otra serie de este pintor que resulta icónica en cuanto a su uso de elementos verbales es *La traición de las imágenes* (1928-1929), en la cual se encuentra la famosa imagen de la pipa seguida de la leyenda «Esto no es una pipa». No entraré en más detalles al respecto dado que es una obra que ha sido analizada a profundidad por varios autores y desde diversas perspectivas.¹⁵ Sólo me detendré un momento en la importancia del título. *La traición de las imágenes* encierra prácticamente toda la poética de Magritte, todas sus reflexiones en torno a las paradojas de la representación y pone de manifiesto que las imágenes nos traicionan en tanto son representaciones visuales, no objetos reales (de ahí que la pipa no sea una pipa). Magritte hace que reflexionar sobre el objeto mismo de la experiencia estética sea parte de la interacción con la obra y, al hacerlo, da una vuelta de tuerca al arte y siembra la semilla del arte conceptual.

Dadas las características propias de esta corriente, el surrealismo generará muy interesantes vinculaciones entre títulos y obras. Un claro ejemplo está en la vasta obra de Salvador Dalí, en la que encontramos títulos larguísimos y enigmáticos como *Farmacéutico levantando con suma precaución la cabeza de un piano de cola* (1936), donde el título describe la acción de una de las figuras del cuadro, aunque no la principal en la composición, dotándola de un protagonismo que visualmente no tiene. En muchos casos, el título hará que la composición visual se interprete como una metáfora cargada de significación. *El gran masturbador* (1929), *La persistencia de la memoria* (1931), *Encuentro de la ilusión y del instante detenido* (1932), *Construcción blanda con judías hervidas* (1936) son algunas obras del amplio repertorio del artista en las que aquello que vemos es claramente orientado por el título.

Max Ernst perteneció al surrealismo y también al dadaísmo. Algunos títulos de sus obras son *Oedipus Rex* (1922), *El ángel del hogar* (1937), *Bosque rojo* (1970). También recurrió a títulos extensos como *La bicicleta de gramíneas guarnecida con campanas los tonos fuego amortigua los equinodermos y la flexión de la columna vertebral para buscar caricias*, una imagen que hace pensar en las partes de la célula que vemos en los libros de biología y para la cual Ernst construye una narrativa surrealista a través de ese título tan enigmático. En las caprichosas formas que vemos es difícil reconocer cualesquiera de los elementos mencionados en el título. Sin

¹⁵ Véase, *El mundo invisible de René Magritte* (2012); *Magritte: The Mystery of the Ordinary* (2013) y *Esto no es una pipa* (1973), el influyente análisis de Michel Foucault.

embargo, en una primera instancia, el lectoespectador intenta encontrar en las formas visuales los elementos que leyó en el título, lo cual no resulta posible. Por tanto, es necesario aceptar que entre los elementos verbales del título y los elementos visuales no existe correspondencia. Ni rastro de bicicleta, gramíneas, campanas, fuegos, equinodermos o una columna vertebral. No obstante, ése es el título de la obra y su complejidad deja ver que Ernst no lo eligió a la ligera, lo pensó cuidadosamente. Los elementos visuales podrían llevar al lectoespectador a numerosas hipótesis de interpretación, seguramente una por cada individuo. El título enmarca las posibilidades de interpretación, genera una narrativa y su agramaticalidad potencia el efecto de confusión y extrañeza que genera la imagen.

Si bien muchas de las obras de Ernst son figurativas, también realizó obras decididamente abstractas. Es el caso de *Treinta y tres muchachas salen a cazar la mariposa blanca* (1958). Esta obra, llena de color y que recuerda los vitrales, tiene un título que cuenta toda una historia. En los elementos visuales no es posible reconocer la mariposa blanca ni tampoco a las treinta y tres muchachas. Ernst emplea el verbo «salir», pero tampoco es claro de dónde salen las muchachas a cazar la mariposa. Como en el caso anterior, no existe correspondencia entre los elementos verbales y los elementos visuales y, sin embargo, el título es fundamental para generar un efecto de lectura. Si no existiera o si fuera otro, el lectoespectador buscaría y generaría otro sentido para el cuadro. La visión surrealista de Ernst se sigue expresando en este caso en la abstracción.¹⁶

Uno de los cambios de paradigma más importantes en la historia del arte es la llegada del arte abstracto, que abarca movimientos como el suprematismo, el abstraccionismo geométrico, el expresionismo abstracto, el constructivismo, la llamada *action painting*. Luego de siglos de figuración en los que se intentó copiar la realidad de manera más o menos mimética, la abstracción se instaura y emplea el lenguaje visual constituido por líneas, formas y colores para crear universos visuales que tienen como tema su propia visualidad. La paradoja de la abstracción es que en realidad se trata de una reflexión profunda sobre el plano de lo concreto. Algunas obras abstractas tendrán títulos como *Ritmo. Alegría de la vida* (1930) de Robert Delaunay, que invitan a interpretar el color y la forma en correlación con la alegría. Sin embargo, son pocos los casos de obras abstractas que llevan títulos así.

En el abstraccionismo, los títulos enfatizan el efecto abstracto, pues evitan metaforizar lo que vemos. El significante es su propio significado.

¹⁶ Otro referente verbal de la obra que enriquece su lectura iconotextual es uno de los cinco poemas en prosa que Ernst publicó con motivo de su exposición en la Galerie Creuzevault en 1958, titulado «Présence d’Alice» en el que se lee: «En el cruce de dos señales, una de una escuela de arenques y la otra de una escuela de cristales, treinta y tres niñas salen en busca de la mariposa blanca, los ciegos danzan en la noche, los príncipes duermen mal y el noble cuervo toma la palabra» (Alarcó)

Así, encontraremos títulos como *Estudio de color con cuadros* (1913), *Círculos en el círculo* (1923), *Amarillo, rojo y azul* (1925), *Línea transversa* (1926), a través de los cuales Kandinsky da protagonismo a las formas y hace que el lectoespectador se centre en los elementos visuales *per se*, no como símbolos de algo más, no como elementos que remiten a otros, sino en sí mismos y en su significación en tanto formas y colores. Lo que buscaban los artistas abstractos era deslindarse de los referentes y que los elementos visuales tuvieran existencia propia, que sus títulos aludieran precisamente a los elementos visuales, dotándolos de protagonismo total. Artistas teóricos como Joaquín Torres García encuentran en la pintura un arte abstracto porque «procede con elementos plásticos, tonos, colores y formas absolutas que se representan a sí mismos, sin hacer referencia a nada, o muy en segundo término» (Torres García)

Cada vez serán más comunes los títulos como *Composición ocho* (1923), *Impresión III* (1911), *Curva dominante* (1936), de Kandinsky. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) y *Blanco sobre blanco* (1918), de Kazimir Malevich, son ejemplos de cómo el título remite a lo que vemos y nos lleva a interpretarlo en su sentido formal más literal. Piet Mondrian también seguirá esta tónica con títulos como *Composición con rojo, amarillo y azul* (1937). Otro ejemplo es *Gran triángulo marrón* (1963) de Antoni Tàpies. Mark Rothko muestra en sus pinturas los matices de los colores, los efectos de sus combinaciones y los titula con base en ello: *Violeta, negro, naranja, amarillo* (1949) o *Negro sobre marrón* (1958). Estos estudios sobre el color serán tan habituales, que también comenzará a titularlos con números: *No. 6* (1953), *No. 61* (1953). Jackson Pollock también titulará sus cuadros con números, o más bien a numerarlos: *Número 31* (1950), *Número 11* (1952). Títulos como *Estructura 86-E-52* de Takashi Narahara (1986) o *Estructura Geométrica Abierta IV* (1990) de Sol Le Witt serán comunes y nos dejarán ver que los artistas explícitamente buscan apartarse de cualquier posibilidad de metaforizar, de generar lecturas simbólicas; los significantes son sus propios significados. El hecho de numerar las obras lleva a pensar que los artistas estaban preocupados por la experimentación como proceso en serie, más que por la generación de obras únicas, específicas. En este periodo, encontraremos también muchas obras *Sin título*, algo que sucedió en otros momentos de la historia del arte de manera muy ocasional, cuando se perdía el título de la obra o el pintor decidía no titularla. Sin embargo, no era lo habitual. Con la llegada del arte abstracto esto se volvió más común, aunque resulta poco operativo al clasificar o referirse a la obra de un artista.

Por otra parte, encontraremos muchas obras cuyo título remite a sus materiales. Por ejemplo: *Hierro y madera* de Alligheiro E. Boetti (1967) o *Plano magnesio y cobre* de Carl Andre (1969). Estos títulos permiten ver la preocupación de los artistas por remitir a lo concreto y hacer de la materia de la creación la apuesta misma de sentido. Los títulos que refieren a los elementos formales de la composición como el color, la forma o el material establecen una suerte de relación tautológica con el plano visual.

En los diversos procesos del arte contemporáneo, el título tiene un lugar central como parte de la configuración de la obra, ya que ayuda a transparentar, a evidenciar la significación a través de distintos procedimientos retóricos. Entre el título y la obra se establecen relaciones metafóricas, tautológicas, metonímicas, irónicas, paródicas, paradójicas.¹⁷ Por ejemplo, en la obra de M. C. Escher abundan las relaciones paradójicas entre el título y los elementos visuales. *Manos dibujando* (1948) es una litografía en la que vemos una mano que dibuja otra mano formando un círculo, aunque no sabemos claramente donde está el inicio y dónde el final o cuál mano dibuja cuál. A pesar de que el título muestra exactamente lo que vemos, su relación de literalidad con respecto al plano visual enfatiza lo paradójico de la acción. *Relatividad* (1953) muestra una escena con varias escaleras pero no queda muy claro si suben o bajan, a dónde conducen ni de dónde vienen. Dependiendo del punto en el que posemos la mirada se construye la perspectiva y el efecto de la imagen es el de una paradoja visual. El título resume la escena y enfatiza el sentido paradójico.

Hogar, dulce hogar (1960), de Arman, es una vitrina de plexiglás con varias máscaras de gas idénticas, una junto a la otra. Es una imagen que sin duda remite al lectoespectador al contexto de la guerra y sus impactos. Las distintas interpretaciones de parte del lectoespectador se orientan hacia la ironía cuando el título se articula con el plano visual. Un ejemplo de efecto paródico se encuentra en *Mercado de pulgas: homenaje a Giacometti* (1961) de Daniel Spoerri, cuyo título invita a analizar los elementos que conforman la composición como un homenaje a Giacometti y a su obra. El efecto paródico aumenta en la propia construcción del título, donde primero leemos «mercado de pulgas» antes de los dos puntos. Hay muchos casos en los que la relación entre el título y la obra es metafórica. A lo largo del texto he mostrado ya varios ejemplos. *Oráculo*, de Robert Rauschenberg (1962-63), o *El fin de Dios* (1963-1964), de Lucio Fontana, son dos ejemplos de obras cuyos materiales y configuración visual adquiere un sentido profundamente simbólico al asociarlos con su título. También hay títulos que remiten a otras obras de arte previas y generan distintos niveles de relaciones intermediales con otras épocas, otros artistas y otras narrativas. Un ejemplo de esto es *La balsa de la Medusa* (1990) de Frank Stella, una alusión visual y verbal al célebre cuadro de Théodore Géricault de 1818.

En el contexto de la performance y del arte acción el título será un elemento fundamental para guiar la interpretación de la pieza. Tomaré sólo

¹⁷ En el arte contemporáneo, el discurso que rodea a las obras será central para la construcción de su significado. Así, en muchos casos resultará fundamental aquello que el artista dice o escribe en el afán de explicitar la intención que mueve a la configuración de la obra. Esto sucederá también de alguna manera con el discurso generado por la crítica. No entraré en este tema tan polémico e interesante porque se sale del espectro de la presente investigación, pero es preciso tener en cuenta este otro nivel de relación entre la visualidad y la textualidad que se da en las producciones artísticas contemporáneas.

dos ejemplos, ambos del artista Francis Alÿs. *A veces hacer algo no lleva a nada*, también titulado *Paradoja de la praxis* (1997) fue una performance que consistió en desplazar un bloque de hielo por la Ciudad de México hasta que éste se derritió. En este caso, la acción cobra sentido a través del doble título, dos formas distintas de decir lo mismo, pues hacer algo que no conduce a nada implica una paradoja de la praxis. Unos años después, en 2002, Alÿs convocó a la realización de una performance colectiva, *La fe mueve montañas* (2002), una de sus obras más políticas y poéticas que tenía el simple objetivo de producir un desplazamiento geológico (mover 10 centímetros de arena) mediante el trabajo colectivo de 500 voluntarios. Con esto, Alÿs planteó que una operación a gran escala puede resultar en una acción imperceptible cuyo testimonio se limita al compromiso y el esfuerzo físico de los participantes (*La fe mueve montañas*). Se trató de una labor inútil en términos pragmáticos podríamos decir, pero no en términos simbólicos en cuanto al gesto solidario y compartido de unirse para hacer algo. El título, una alusión bíblica, hace que la acción colectiva sea interpretada en términos de la parábola y enfatiza la dimensión simbólica de la obra.

Podríamos seguir abundando en ejemplos y pormenorizando las relaciones que tienen lugar entre los títulos y las obras. No pretendo extenderme en una conclusión, pues creo que el argumento del presente trabajo ha hablado a través de los ejemplos analizados. Espero que el repertorio de casos revisados, en su diversidad, ayude a mostrar la importancia de concebir el título de las obras no como un elemento periférico, marginal, prescindible, sino como parte integral de la obra y como un elemento indispensable para el proceso semiótico. Así pues, toda obra de artes visuales es iconotextual y todo artista visual es también escritor.

Bibliografía

- Alarcó, Paloma. «Treinta y Tres Muchachas Salen a Cazar La Mariposa Blanca». *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*, www.museothyssen.org/coleccion/artistas/ernst-max/treinta-tres-muchachas-salen-cazar-mariposa-blanca, (15/07/20).
- Apollinaire, Guillaume. *Et moi aussi je suis peintre* (1914) Ed. Daniel Grojnowsky. Paris: Temps il fait, 2006.
- Blas, J., R. Andioc y R. Centellas. *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya*. Zaragoza: Diputación Provincial; Madrid: Calcografía Nacional; Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1999.
- Brea, José Luis. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- El mundo invisible de René Magritte*. Catálogo de la exposición temporal. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2010.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gabrieloni, Ana Lía. «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la literatura y la pintura. Un esbozo histórico». *Saltana. Revista de literatura y traducción*, www.saltana.org/1/docar/0010.html, (15/07/20).
- Gammel, Irene. *Baroness Elsa –Gender, Dada and everyday Modernity, a Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Giovine, María Andrea. «Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos». *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Eds. Marina Garone y María Andrea Giovine. México: UNAM-IIB, 2018.
- Heffernan, James A. W. «La lectura de cuadros». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2 (2019): 1-25. <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/la-lectura-de-cuadros-128>, (17/07/20).
- Jacobs, Helmut C. *El sueño de la razón: el Capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Trad. Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- «La fe mueve montañas». *La Panera*, <http://lapanera.cl/sitio/la-fe-mueve-montanas/>, (18/07/20).
- Lageira, Jacinto. *Centre Pompidou. Musée National d'Art Moderne: Peintures et Sculptures*. Paris: Scala, 2008.
- Lessing, Gotthold. *Lacoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid: Herder Editorial, 2014.
- Lupión, Daniel, *La obra como «palabra cero» análisis de la condición lingüística de la significación del arte*. Tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2008.
- Liotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Editions Klincksieck, 1971.
- Magritte, René, «Les Mots et les images», *La Révolution surréaliste* 5. 12 (15 de diciembre de 1929): 32-33.

- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1986.
- ___ . *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal, Madrid: Arco/Libros, 2000.
- ___ . *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Montandon, Alain. *Iconotextes*. Paris: Ophrys, 1990.
- Mora, Vicente Luis. *El Lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- «Portrait [Prémonitoire] de Guillaume Apollinaire». Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cazbyy/rGogeBo>, (17/07/20).
- Portús, Javier. *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- Rensselaer, Lee. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Trad. Francisco Rodríguez. Madrid: Tecnos/ Alianza, 2002.
- Torres García, Joaquín. «Abstracto-Concreto». Museo Joaquín Torres García, https://www.torresgarcia.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_de_Torres//ABSTRACTO.pdf, (17/07/20).
- Umland, Anne. *Magritte: The Mystery of the Ordinary*. New York: Museum of Modern Art, 2013.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996.
-

Referencia electrónica || Giovine Yáñez, María Andrea. «Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 71-95. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/toda-obra-de-artes-visuales-es-iconotextual-una-invitation-pensar-la-historia-de-las-artes>

Fecha de recepción: 18.04.20

Fecha de evaluación: 06.06.20

Fecha de publicación: 02.11.20