

# INTRODUCCIÓN

DONALD FRIEDMAN

«*N*o existe “el Arte”. Sólo hay artistas», es lo primero que nos dice E. H. Gombrich en su *Historia del arte*. En el caso de los más de cien artistas de los siglos XIX y XX a quienes se deben las aproximadamente doscientas obras reproducidas en este libro, lo asombroso es que también son escritores, y que muchos figuran entre los grandes nombres de la literatura occidental. Blake, Hugo, Poe, Dostoievski, Proust y Kafka sólo son unos cuantos integrantes del panteón. Entre ellos hay clásicos, románticos, prerrafaelitas, simbolistas, modernistas, dadaístas, surrealistas y beats. No falta ningún premio Nobel de Literatura que se haya expresado en las artes visuales, desde Yeats, Tagore, Kipling, Faulkner, Churchill, Shaw, Buck y Elytis hasta Hesse, Grass, Walcott, Fo y Gao.

A Weldon Kees (escritor, artista plástico, músico y cineasta) probablemente no le sorprendiese: «Seguro que la mayoría de los pintores y los escritores, si quisiera, podría dedicarse a cualquiera de las dos disciplinas. Yo creo que en la mayoría de los casos es la sociedad la que les obliga a hacer una sola cosa, provocando que algunos se vuelvan cada vez más estrechos de miras. Se especializan demasiado. Han caído en una trampa de la que no pueden salir».

No todos tienen el mismo talento, evidentemente. Aun así, los menos capacitados para las artes visuales no dan la impresión de valorar menos sus esfuerzos pictóricos que los escasos receptores de un doble don, con obra en los museos (como Arp, Barlach, Blake, Fromentin, Jones, Kokoschka, Lewis, Rossetti y Strindberg), para quienes cada nuevo día, al parecer, entrañaba jugarse a cara o cruz si lo pasarían en bata de

artista o sentados con la pluma en la mano. En todo caso, hay algo que todos parecen haber valorado: el placer de repartir los colores por el papel y el lienzo. Es lo que diferenciaba esta experiencia de la escritura, y lo que hacía que mereciese la pena.

Strindberg comparó la sensación de pintar su primer cuadro con los efectos del hachís. Hesse, por su parte, describió así la «alegría completamente nueva» descubierta a los cuarenta años: «pintar es maravilloso; te hace más feliz y más paciente. No se te quedan los dedos negros, como después de escribir, sino azules y rojos». Hasta Twain aparcó un momento su cinismo para reconocer el efecto transformador de la creación artística: «últimamente estoy viviendo una nueva y exaltada vida —escribió—. Al ver un retrato cobrar forma y alma bajo mi mano me quedo extasiado, presa de un embeleso sagrado». «Cada cierto tiempo, durante toda mi vida, he retomado la pintura —dijo D. H. Lawrence—, porque me proporcionaba un tipo de deleite que las palabras nunca pueden darme. Tal vez el goce de las palabras profundice más y por esa razón es más inconsciente. Sin duda, el deleite consciente es más fuerte en la pintura.»

Aunque Kees pusiera el acento en la naturaleza creativa de los escritores al hablar de su deseo y su capacidad inherente de pintar, también existe el impulso, natural en la mayoría de las personas, de hacer algo distinto de lo que se hace rutinariamente. «Es lo más normal del mundo que los escritores hagan esto —dijo Kurt Vonnegut, refi-

## ■ Henry Miller, 1996

El escritor estadounidense trabajando en su casa de Los Ángeles con pincel y color en un cuadro.  
© picture-alliance / dpa



■ Anne, Emily y Charlotte Brontë

Según un cuadro de Patrick Branwell Brontë (1817-1848), el único hijo varón de la familia Brontë  
© picture-alliance / dpa

riéndose a sus cuadros y grabados—. ¡Vaya, que podría haber sido escritor y golfista! ¡Imagínate tú, ser dos cosas a la vez!»

De hecho, según algunos escritores, no hay ninguna diferencia esencial entre usar palabras e imágenes. «Durante medio siglo escribí en blanco y negro —dijo Colette—, y ahora casi hace diez años que escribo en color sobre el lienzo.» Cocteau decía que dibujar sólo era «otra manera de mecanografiar los renglones».

Sin embargo, el texto y la imagen no funcionan de la misma manera. Como sabe todo el mundo que haya intentado describir la cara que le hace tilín o un paisaje exultante, las palabras son imprecisas y abstractas, mientras que las imágenes son específicas y concretas.

Esta argumentación nos lleva a lo semiótico: las palabras, las imágenes, los sonidos y los movimientos portadores de un significado que debe ser interpretado por otro; en este caso, el funcionamiento de las descripciones, más vagas pero más pintorescas, que acaban de reproducirse. (Empiezan representando percepciones o recuerdos

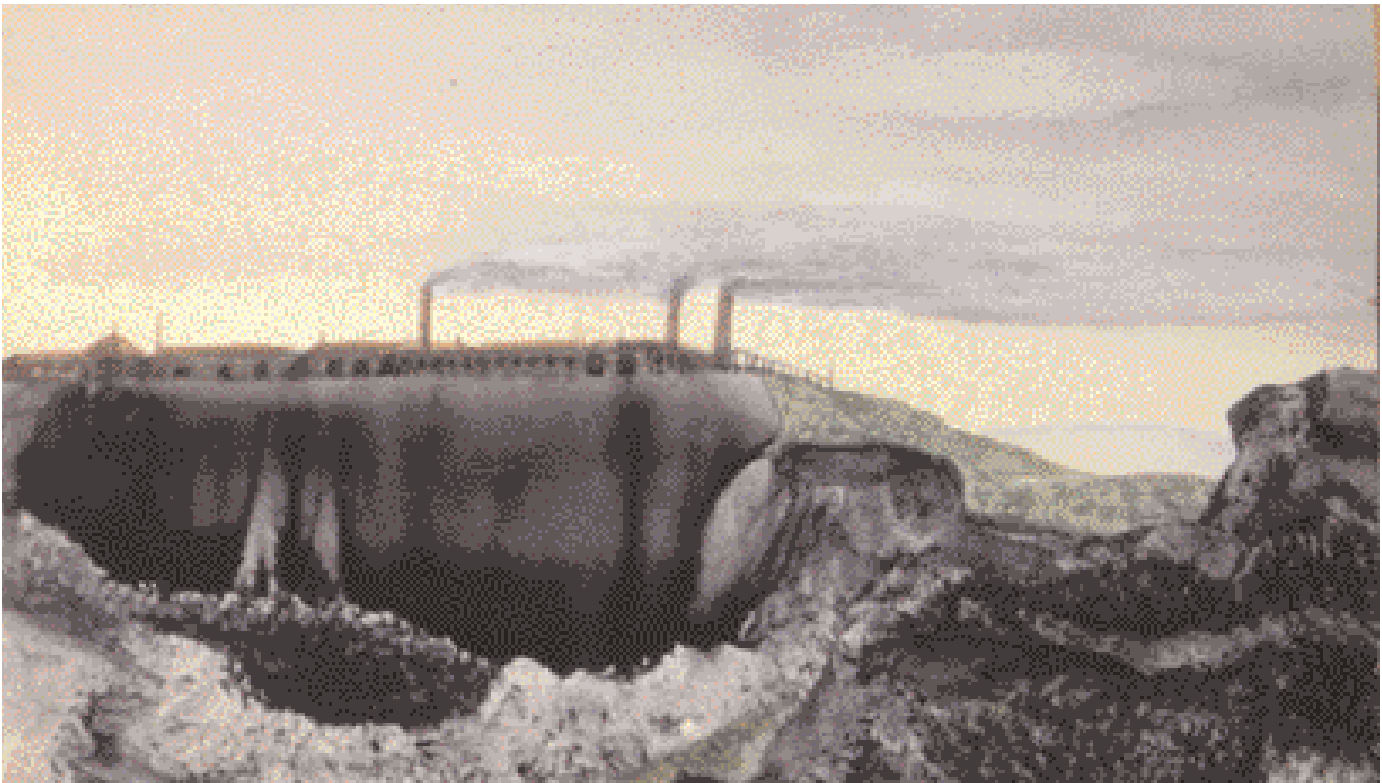
de una persona, y cabe suponer que de ahí pasan a evocar en el cerebro del lector imágenes ligadas a otras imágenes o ideas de su memoria, las cuales, a su vez, conectan con otras percibidas en momentos anteriores, hasta que surge algo indicador de un objeto «real» o de la idea de ese determinado objeto real.) O cómo un par de líneas hechas con grafito sobre papel, o con ácido sobre metal, desencadenan un mecanismo parecido.

La palabra griega *graphos* significaba tanto algo escrito como algo dibujado o pintado. Es cierto que ningún paisaje o retrato en palabras puede tener la concreción de un paisaje pintado con óleo, burilado en cobre o tallado en mármol, como también es cierto que la tinta, el metal, el lienzo y la piedra no dejan evolucionar en el tiempo a los personajes o los lugares (ni ir más allá de un simple amago de diálogo o interioridad), pero ello no quita que haya una conexión entre las formas escrita y plástica. La más obvia es que ambas usan instrumentos sobre una superficie para comunicar una idea, una emoción o una imagen.



■ Emily Brontë, *Flossy*, 1843

Emily era muy tímida y prefería la compañía de los perros a la de las personas. La acuarela muestra a su perro *Flossy*.  
© The Brontë Society



Fernando del Paso dice que los primeros dibujos que recuerda haber hecho eran del alfabeto. Históricamente, las letras empezaron como dibujos, y hasta cierto punto siguen siéndolo, innumerables generaciones después de los antiguos jeroglíficos e ideogramas. Henri Michaux, por ejemplo, convirtió el alfabeto en figuras alucinógenas. Si algo no falta, son artistas que han usado las palabras como elementos formales en sus cuadros y esculturas.

Las pinturas rupestres nacieron para decir algo sobre las escenas o los hechos que decidieron memorizar nuestros antepasados previos a la alfabetización; mas no se crea que la pintura dejó de ser clave para la comunicación con la invención de las letras, ya que el lenguaje siguió siendo esencial para el arte después de que las palabras suplantasen a las imágenes como principal medio no oral de intercambio de información. Lo vemos en el «largo linaje de poetas-pintores» que, según William Carlos Williams, eran todos «artistas para quienes el texto retrata y la imagen habla».

El dibujo, la pintura y la escultura participan del mundo físico y son sensoriales, mientras que la escritura es



■ **Arriba: George Sand, *The Black Town (La ciudad negra)***  
Acuarela  
© The Bridgeman Art Library

■ **Abajo: George Sand**  
Foto de Félix Nadar, 1864  
© picture-alliance / dpa



■ **Patti Smith, *Autorretrato***

Antes de convertirse en estrella de rock y poeta, Patti Smith (\* 1946) fue artista. Sus cuadros surgieron, tal como explicó una vez, literalmente de la materialidad de las palabras: «De pie delante de grandes hojas de papel fijadas en la pared, frustrada con la imagen, he dibujado palabras - ritmos que corren desde la página a la pared».

© Colección de Gotham Book Mart, por cortesía de la artista. Foto de Jason Brownrigg

conceptual. Ahora bien, la distinción se difumina al darse uno cuenta de que la rima, el ritmo y la métrica comportan un placer bastante musical, somático y sensual como para provocar una respuesta física. Los sordos esculpen poesía en el espacio con sus manos. Los ciegos absorben relatos por sus dedos. Los griegos agrupaban la poesía con las artes curativas de la medicina, bajo la égida de Apolo.

Existe, pues, un parentesco entre el poeta y el pintor: su uso común de las imágenes y las palabras, aunque haya quien considere malsana e incestuosa esta unión. Según el punto de vista de estos últimos, el debilitamiento de los límites pone en peligro la pureza de cada una de las formas. «El desarrollo de estos principios me llevó a recha-

zar cualquier descripción detallada —escribió William Butler Yeats—, para no robar el oficio del pintor; de hecho, siempre descubría algún nuevo arte o ciencia del que librarme, y me animaba a ello observar en torno a mí a muchos pintores que purgaban sus cuadros (y hasta su propio pensamiento) de literatura.» Wyndham Lewis declaró que no dejar entrar lo literario en su conciencia era el modo de alcanzar la pureza en la pintura. Por otra parte, aconsejaba «la construcción de un alfabeto lo más abstracto posible».

Para Dante Gabriel Rossetti, «cuadro y poema poseen la misma relación entre sí que la belleza en el caso del hombre y la mujer: el punto de encuentro en el que más idénticos son es la suprema perfección». Lo que unía la palabra y la imagen era la sensibilidad creadora, no las propias formas. Rossetti escribió poemas para cuadros, y cuadros para acompañar poemas, pero el objetivo de los versos no era describir las imágenes: «esperaría especialmente que se considerase... que mis poemas son en absoluto el resultado de las propensiones de un pintor —y, ciertamente, no podría haber una poesía más libre que la mía respecto de ese truco denominado “pintar con la palabra”».

Los poemas sobre cuadros jamás debían ser algo «meramente pintoresco», sino clarificar y ampliar la comprensión, como tan bien saben hacer los publicitarios de hoy en día en cualquier página, pantalla, autobús y cartel. La imagen y el texto debían mantener formas separadas. Para Pound, el «punto de encuentro» estaría en el vorticism, movimiento vanguardista inglés fundado por Lewis que Pound llevó más allá de sus raíces en el cubismo y otros movimientos avanzados. El concepto de Pound era «una estética que lleva por todas las artes». Él mismo, sin

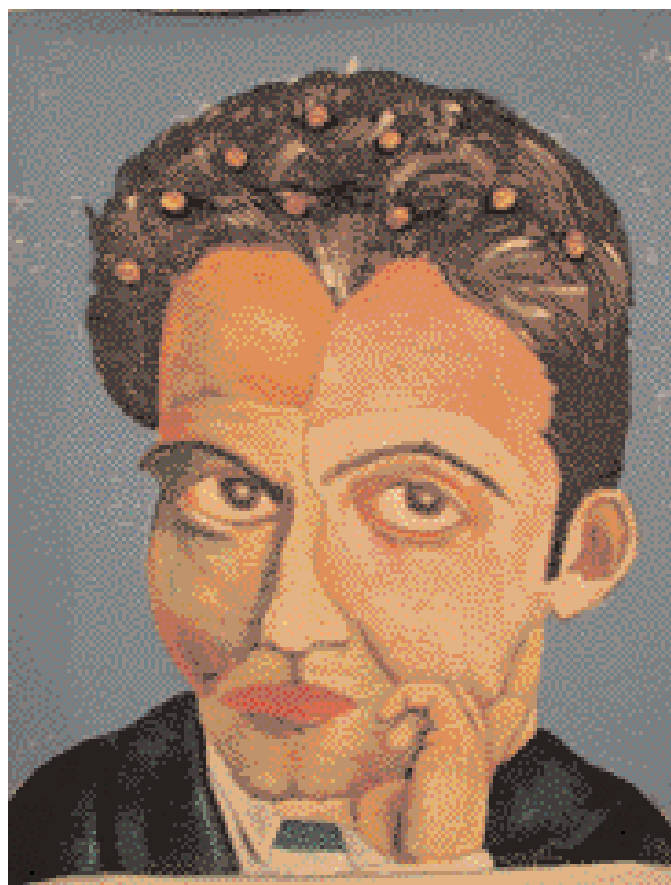
embargo, no creía que la existencia de un lugar de encuentro entre todas las artes implicase renunciar a sus formas, ni que cualquier forma satisficiera todas las necesidades. «Recurrimos a un arte en concreto en busca de algo que no encontramos en ningún otro», escribió.

Si lo que buscamos es forma y color, acudimos a la pintura o pintamos un cuadro. Si lo que buscamos es forma sin color, y en dos dimensiones, será el dibujo, o el grabado, lo que nos interese. Si buscamos forma en tres dimensiones, será la escultura. Si buscamos una imagen o una procesión de imágenes, será la poesía. Si es sonido puro, la música.

¿Es posible que Pound concluyera su arenga sobre la división entre las artes visuales y literarias diciendo que acudimos a la poesía en busca de imágenes? ¿Tan borrosos son los límites?

La «suprema perfección» que Rossetti situaba en el punto de encuentro donde «más idénticos» son el cuadro y el poema no es fácil de encontrar. Sin embargo, para algunos espíritus creativos hay realidades cuya representación parece inaccesible a la palabra o la imagen, al menos en sus formas tradicionales de cuadro y poema.

*Hell Text* (1991), de Annette Lemieux, es un cuadro de un metro y medio por tres y medio consistente en trece renglones de caligrafía homogénea, en cursiva y minúscula, donde se narra en primera persona el arresto del narrador y su transporte en un furgón a un «infierno en la tierra» donde el «humo negro» de los crematorios no deja penetrar la luz del día. Parece que Lemieux, autora del texto, nos diga que el horror que quiere describir debe ser



■ Breyten Breytenbach, *O, el yo 2*, 2001

El lírico Breyten Breytenbach (\* 1939) es el escritor afrikáans más destacado de Sudáfrica. Es reconocido igualmente como pintor y escritor, y sus cuadros se han expuesto en Europa y Estados Unidos. Colección del artista

transmitido por la propia mano de la víctima, que es demasiado real e íntimo para la fría impersonalidad de la letra impresa, y que sus dimensiones exceden la página más grande. El cuadro presenta imágenes que sólo se pueden ver mentalmente, a partir de palabras, o mejor dicho a partir de las ideas que representan las palabras, no directamente con pigmentos o tinta.

Un ejemplo radical de infracción de los límites formales es *The Monster's Monologue*, de Christine Borland, expuesto invisiblemente en 2000 en una pared del Walker Art Center de Minneapolis. Consiste en un altavoz empotrado por el que una voz infantil lee un pasaje del *Frankenstein* de Mary Shelley. Todas las imágenes «visuales» producidas por la artista las genera el cerebro del oyente.

Como estos dos ejemplos de adopción de una forma plástica o física por el lenguaje, podrían aducirse miles. (En el Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry de Miami se conservan más de cincuenta mil obras así.) De todos modos, por ingenioso que sea su punto de partida, y por brillante que sea su ejecución, estas expresiones no tradicionales interesarán muy poco al escritor-artista que crea en la integridad y personalidad de las disciplinas y formas artísticas. Hace dos siglos, Goethe formuló la siguiente advertencia: «Uno de los indicios más claros de decadencia en el arte es ver que se mezclan sus distintas formas». Para Eugène Ionesco, «la literatura y la pintura no tienen nada que ver [aunque] expresen la misma angustia, los mismos juegos y las mismas preguntas». Según él, no había que confundir el lenguaje de la pintura con el de las palabras: «El título de un cuadro debería ser otro cuadro».

Las obras de arte que contiene este libro mantienen las formas tradicionales de cada disciplina, aunque de vez



“Each object has a line, a tint, a character of its own—the older and odder the better.”

en cuando puedan llevar alguna leyenda escrita, servir como acompañamiento de algún texto o combinar palabras e imágenes. Sus autores son escritores que saltaron de un territorio a otro (una sola vez o varias) por razones casi tan numerosas como lo son los propios escritores.

Algunos eran artistas plásticos, o estudiantes de bellas artes, que se pasaron a la escritura o que siguieron trayectorias paralelas en la literatura y las artes visuales. Algunos ilustraron su propia obra o publicaron dibujos satíricos. Otros eran «pintores de domingo», diletantes o experimentadores, como Victor Hugo, que hacía obras de arte con los posos del café matinal, cenizas y cerillas. Otros emigraron al arte cuando les fallaron las palabras. En la mayoría de los casos, la creación visual era un juego, algo divertido. «En realidad el arte no es arte. ... El arte empieza como una manera de perder el tiempo», es como lo explicó Allen Ginsberg.

Existe toda una tradición de escritores que han llevado diarios en imágenes por el más pragmático de los motivos: servir como recordatorio de los nombres (un nativo de piel curtida en el mercado de Otavalo, con una cesta de larvas vivas, supuestamente comestibles; jóvenes monjes cruzándose con una prostituta en una calle de Roma; empresarios trajeados caminando del brazo frente a la pared estucada de una iglesia) que, con el tiempo, desper-

#### ■ Ilustración de Sylvia Plath

Ilustraciones que acompañaban los artículos en *The Christian Science Monitor* (marzo de 1956). Ceditas por Mortimer Rare Book Room, Biblioteca William Annan Neilson, Smith College, reproducción autorizada por los herederos de Sylvia Plath, 2007

#### ■ Sylvia Plath

Associated Press AP





■ Hermann Hesse, *Gartenmauer in Montagnola (Tapia en Montagnola)*, 1919

Acuarela. Hermann Hesse dedicaba gran parte de su energía a la pintura con acuarelas. En su legado hay aproximadamente 3.000 acuarelas.  
© Hermann Hesse Editionsarchiv, Offenbach am Main, Alemania

tarán los verbos con los que se fabrican los relatos. Para estos escritores, las imágenes del material narrativo constituyen el punto de partida para extrapolar un rostro, un puente o una carretilla a personajes, motivos, intenciones, acciones y argumentos; y, en último término, a alguna verdad social, psicológica o filosófica. «Lo que podamos aprender de algo concreto no sirve de nada si no encontramos lo general en lo particular», declaró Rudolph Arnheim.

Otros escritores dicen necesitar una conexión sensorial, la sensación física producida por una imagen, que les permite producir palabras. Para Sylvia Plath, este punto de partida era esencial: las palabras sólo acudían estimuladas por la percepción visual, aunque tuviera que dibujar el tema sobre el que escribiría. (Cuando era periodista para el *Christian Science Monitor*, escribió artículos como acompañamiento de sus ilustraciones.) Maxine Hong Kingston

dice que al empezar un libro se forma una idea de su dirección haciendo dibujos: «Dibujó una mancha, y luego pongo una flechita que lleva a otra mancha, y de ahí a otra». Así hasta que las «manchas» se convierten en palabras. «A veces dibujó mis obras de teatro antes de escribirlas —ha dicho Dario Fo—, y otras, cuando tengo dificultades con alguna obra, dejo de escribir para poder dibujar el argumento, y resolver así el problema.» Dostoievski dibujó retratos de Mishkin y Karamazov en sus manuscritos. Jorie Graham construye sus poemas «casi siempre con algún tipo de percepción sensorial», a menudo una imagen dibujada por ella misma. «Dibujó para intentar que el acto de mirar siga siendo algo físico, corporal. Así no lo captas mirando con el cerebro, sino con el cuerpo.» Sus palabras recuerdan a las de Plath cuando dijo que dibujar el Pont Neuf le permitió conocer el panorama «a través de las fibras de mi mano». Según Arnheim, quien «pinta, escribe, compone, baila ... piensa con los sentidos».

De todos modos, por muy útil que sea para ciertos escritores crear sus propias imágenes, hay quien se ha manifestado en contra de esta práctica, como J. R. R. Tolkien. Pese a haber ilustrado, y muy bien, sus relatos fantásticos, él insistía en que la concreción inherente a las imágenes perjudicaba al lector. «El problema de cualquier ilustración que ofrezca una presentación visible —dijo— es que impone una sola forma visible. La literatura, al funcionar de cerebro a cerebro, es más fértil. Es a la vez más universal y de un particularismo más incisivo. Si habla de pan, o de vino, o de una piedra, o de un árbol, apela al conjunto de esas cosas, a sus ideas, pero cada oyente las materializa de manera distinta y singular en su imaginación.»



Platón nos enseñó que sólo tenemos la idea de «árbol» (o de «pan», o de «vino», o de «piedra»), que el mundo sólo contiene árboles concretos: el olivo dos veces milenario cuyos frutos pudieron alimentar al mismísimo Jesucristo, y que la carretera israelí rodea respetuosamente la nueva picea azul traída en camión a mi jardín para que no me vean mis vecinos, el combretum por el que sube con su presa el leopardo, los peligrosos baobabs que dibujó para nosotros Saint-Exupéry en *El principito*... Cada uno de ellos, único como un copo de nieve. Y quizá sean estos ideales platónicos encarnados en palabras como «árbol» los que nos permiten hablar en abstracto de los árboles, y otras quimeras como «perfección» o «democracia» o «Salvación». «Yo confío en que el mundo hable por sí mismo. Si escribo *rosa*, hay rosas que me respaldan», dijo Guy Davenport.

Pero hay muchos tipos de rosa, y países donde no crecen rosas, y un mundo lleno de flora y fauna (por no decir ideas) para los que carecemos de palabras (al menos de

#### ■ Hermann Hesse

«No creo que sea pintor, pero pintar es maravilloso. Después uno no tiene dedos negros como con la escritura, sino dedos rojos y azules».  
© Hermann Hesse Editionsarchiv, Offenbach am Main, Alemania

momento). A fin de cuentas, los idiomas expresan las vivencias exclusivas de las sociedades que les han dado forma. Cuando el escritor coge el pincel en vez de la pluma para hablarnos, supuestamente evita estos problemas, aunque se dé la paradoja, observada por Tolkien, de que su imagen dibujada pueda derrotar la universalidad de la imagen dibujada con palabras.

Si es cierto lo que sostiene la neurociencia actual, que ver y pensar son una sola función cerebral que se solapa, quizá las imágenes no sean otra cosa que lenguaje en clave. Podemos pensar, y usar el lenguaje, sin imágenes (ni sonidos, como nos demostró Helen Keller), pero ¿necesitamos la facultad lingüística para entender las imágenes? Hace tiempo que los caricaturistas sociales y políticos usan complementariamente la imagen y la



■ **Beatrix Potter**

Delante de su granja Hill Top en el Lake District inglés, 1907  
© Colección Ullstein-Granger

palabra para generar una comprensión instantánea. A juicio de Henry James, estas caricaturas sólo eran «periodismo el doble de vívido». Si el periodismo, escribió, era «la crítica del momento», la caricatura era «esa crítica simplificada e intensificada al mismo tiempo por una forma plástica». El cómic, elevado a la forma literaria aceptada de la novela gráfica por Will Eisner y Art Spiegelman, usa palabras e imágenes para narrar y acusa más directamente la influencia del cine y la televisión que la literatura tradicional. Gabriel García Márquez dice que aprendió narrativa con las historietas que hacía de pequeño. Otros practicantes del dibujo humorístico fueron E. T. A. Hoffmann, S. J. Perelman, Tom Wolfe, Charles Johnson, O. Henry, Flannery O'Connor, John Updike, James Thurber, Jules Feiffer y Jack Kerouac. Perelman dijo: «Principalmente, recalé en la escritura

porque los pies de mis dibujos se fueron haciendo más y más largos.»

El hecho de que un escritor pinte, dibuje o esculpa, ¿es tan connatural a su creatividad como sugería Kees? Suponiendo que hacer más de una cosa sea lo más normal del mundo, como aseguraba Vonnegut, sigue quedando una pregunta en pie: ¿por qué las artes plásticas, y no el golf (o las orquídeas, o la papiroflexia)? Quizá el escritor intente crear sin las limitaciones de la forma elegida. O quizá persiga plasmar sus ideas con menos artificio.

Parte del atractivo de estas creaciones secundarias para el escritor y el lector reside en que a menudo son obras menos acabadas, menos sujetas a las imposiciones del oficio y, por consiguiente, tal vez más cercanas al yo interior del escritor que sus textos. Todos tenemos ganas de asomarnos a los aspectos desconocidos de nuestros escritores favoritos. Si los premios Nobel salieran en la prensa amarilla, correríamos a comprarla al quiosco.

Al contemplar la obra plástica de un escritor, buscamos relaciones con lo que ya conocemos. Esperamos las imágenes surrealistas de André Breton y Jacques Prévert, la pintura clásica de Goethe y William Dunlap, y el autorretrato informal de Dylan Thomas borracho. Pero ¡qué sorpresa ver a Flannery O'Connor, tan gótico él, como dibujante humorístico, a Joseph Conrad haciendo dibujos a pluma de chicas sexys, o a un pesimista como Charles Bukowski saliendo de su infierno privado para ofrecernos representaciones infantiles de aviones, coches y perros! Lo coherente, por poner unos ejemplos, es que Kathy Acker, con sus tatuajes y obsesiones sexuales, ilustre sus textos con dibujos lineales de genitales, o que los cuadros de Lawrence Ferlinghetti reflejen tanto sus aspectos románticos como los de agitador social, o que la precisión

científica de Nabokov sea la misma al escribir sus novelas que al dibujar mariposas, pero ¿qué decir de William Faulkner y sus dibujos de *flappers* en línea clara, o de las alegres acuarelas de Henry Miller, o de los majestuosos paisajes del absurdo Edward Lear? Muchos escritores nos muestran otra cara en sus obras visuales. «El arte —escribió Max Jacob— es la voluntad de exteriorizarse a través de los medios escogidos por uno.»

Saber que en estas obras late el espíritu (no necesariamente el talento) del escritor puede ayudar a conocer más a fondo sus escritos, pero también al escritor como persona. Tenemos ganas de hurgar en su psicología como lo haríamos en sus cajones, diarios y correspondencia privada, para saber más de su vida y sus amores. De todos modos, usar las obras visuales como sonda es problemático. Una cosa es que el uso terapéutico del arte por los enfermos mentales les ayude a plasmar pensamientos y emociones que de otro modo quedarían ocultos y sin expresión, tal como hizo Hesse después de su crisis, y otra que los vínculos entre el arte y el cerebro del artista estén claros. Ni mucho menos. El propio Freud no tuvo reparos en admitir que la comprensión del pensamiento del artista no mejoraba la de su obra: «Al lego, que en este aspecto posiblemente espere demasiado del psicoanálisis, hay que confesarle que no ilumina ninguno de los dos problemas que probablemente más le interesen. El análisis no puede contribuir en nada a la explicación del talento del artista, ni está capacitado para elucidar su método, su técnica artística».

De la enfermedad mental han surgido obras de arte interesantes y bellas, que los críticos franceses de los años treinta englobaron en la categoría «*l'art des fous*». El pintor Jean Dubuffet, creador del concepto del *art brut* (en el que

ha sido inscrito un perturbado como Henry Darger), rechazaba la idea de que el arte de los enfermos mentales se diferenciase cualitativamente de otras formas de arte. «El “*art des fous*” —dijo— existe tan poco como el arte de los dispépticos o el de los que tienen problemas de rodilla.» Lo mismo podría decirse de un arte de los escritores.



#### ■ Beatrix Potter

El amado animal de compañía de Beatrix Potter, el conejo *Benjamín Bouncer*, que se convirtió en el modelo preferido de sus ilustraciones de cuentos infantiles.  
© F. Warne & Co.

Aun así, es lícito preguntar si el impulso de crear obras visuales es el mismo que mueve las expresiones literarias del escritor. En sentido lato, la poesía y la pintura manifiestan una creatividad que históricamente fue atribuida primero a Dios, después a la imaginación (la psicología única de una persona), y más recientemente, a la acertada extracción de materiales subconscientes, al aprovechamiento del azar y hasta a la teoría de la selección sexual (según la cual la poesía y la pintura son exhibiciones cuya evolución no tiene otro objetivo utilitario que el del buscar pareja, como las colas de los pavos reales). Sin embargo, teniendo en cuenta las vidas torturadas de la gran mayoría de los escritores-artistas de esta antología, quizá sea mejor interpretar su abundancia creativa como una tentativa de dominar los traumas. Las biografías de los personajes de este libro nos muestran sobre todo a personas heridas: dolencias físicas (incluidos al menos media docena de casos de pérdida grave de la visión, o de ceguera como mínimo en un ojo), enfermedades mentales,



■ Jean Cocteau, *Pareja*

Ayuntamiento de Menton, Francia. Giraudon / Art Resource, Nueva York  
© 2007 Artist Rights Society (ARS) Nueva York / ADAGP, París

abandono o muerte de uno de los progenitores o de ambos, muerte de un hermano muy querido antes de llegar a la edad adulta, pobreza u ostracismo social, infancias oprimidas o maltratadas, experiencias de guerra u Holocausto... y en muchos casos, una combinación de desgracias.

De niño, Wilkie Collins se inventaba historias para aplacar a un abusón, y años después se dio cuenta de que «fue este bruto quien primero despertó» sus facultades narrativas. John Updike ha escrito sobre la humillación que significó para él la psoriasis crónica y los fracasos sociales y económicos de su padre. Su gran ambición era «vengar todos los desaires y todas las humillaciones por las que había pasado mi padre». Los problemas de piel hicieron que evitase trabajos «presentables», decidido a convertirse en «artesano de algún tipo, de los que trabajan encerrados y apartados de la vista de la gente, tal vez dibujante de viñetas o escritor, un trabajador de la tinta que pueda esconderse y enviar al mundo una presencia sustituta, una firma que multiplique incluso cuando oculte». T. H. White atribuyó sus extraordinarios logros creativos, académicos y físicos a la inseguridad, la inferioridad y la ansiedad generados por la separación de sus padres cuando tenía catorce años: «Para compensar mi sentimiento de inferioridad, mi sensación de peligro, mi sensación de desastre, tuve que aprender a pintar incluso, y no sólo a pintar (óleos, arte y todo ese tipo de cosas), sino también a hacer y mezclar hormigón y a trabajar la madera y a serrar y atornillar y clavar un clavo sin doblarlo». Donald Justice, que en su infancia, cercana a la pobreza, sufrió osteomielitis, la muerte de un amigo íntimo y malos tratos por parte de adultos, se expresó muy claramente al hablar de cómo la creación permite asumir el dolor y la



pérdida: «Al transformarse, el terror, la belleza o (por qué no decirlo) la banalidad absoluta del acontecimiento original quedan fijados, y de ese modo se vuelven más tolerables. El hecho de que el acontecimiento sólo pueda repetirse en su nuevo contexto, el contexto del arte, lo despoja de algunos riesgos, el principal de los cuales, todo sea dicho, podría ser su carácter transitorio».

Algunos de nuestros escritores tuvieron vidas felices, y a algunos de los infelices al final no les salvó su arte. «Mis admiradores se creen que me he curado, pero no; sólo me he hecho poeta», dijo Anne Sexton, que se borró de un retrato y acabó quitándose la vida; suicidio que la hermana con Hart Crane, Weldon Kees, Vachel Lindsay, Vladimir Maiakovski, Sylvia Plath, Adalbert Stifter y Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz). Este último dato

#### ■ Jean Cocteau

Trabajando en un mural en la capilla de las mujeres de la iglesia Notre-Dame de France de Londres.

© action press / Everett Collection, Inc.

arroja un índice de suicidios entre los escritores-artistas incluidos en este libro más de doscientas veces superior al índice general de Estados Unidos.

Los legendarios malos tratos de Rudyard Kipling en su infancia lo convirtieron en el principal argumento de Edmund Wilson para su tesis (en *The Wound and the Bow*) de que los traumas alimentan el alma creativa. A Kipling, que creía que el éxito como escritor o artista resultaba de un conocimiento del oficio comparable al que tenían los picapedreros, los marinos y los ebanistas, los malos tratos infantiles le parecían beneficiosos para su profesión: «Y



«Mi ambición de niño era convertirme en un gran artista.  
Soy escritor sólo a causa de las circunstancias.»

■ George Bernard Shaw, *Autorretrato*  
© British Library, Newspaper Library, Colindale

mi vida tampoco fue una preparación inadecuada para mi futuro, en cuanto que me exigió una cautela constante, el hábito de la observación y atención a cambios de humor y estallidos de mal genio; la percepción de discrepancias entre lo dicho y lo hecho; cierto comedimiento; y el recelelo automático ante favores repentinos».

Como Kipling, muchos de nuestros escritores-artistas tienen derecho a presumir de unas dotes de observación y un instinto psicológico de triste origen. También ellos tuvieron que esquivar los golpes o demostrar que merecían un amor normal después de que sus padres los abandonaran (muriendo —o, más explícitamente, suicidándose—, dándose a la bebida, divorciándose, dejándolos a su suerte o bien al cuidado de otras personas, o algo que tal vez sea aún peor: quedándose, pero sin amor, como Beatrix Potter en su buhardilla).

En las últimas décadas se han dedicado muchos estudios psicológicos a esta relación entre heridas emocionales y creatividad: en 2005, una consulta de la base de datos de la American Psychological Association encontró 346 libros y artículos sobre el tema, casi todos publicados después de 1970. «Las experiencias traumáticas vividas durante la niñez, y posteriormente reprimidas, a menudo encuentran una vía de expresión en las obras creativas de los pintores y los poetas», ha escrito la psicoanalista Alice Miller, la cual añade que «la sociedad, en gran medida, no es consciente de ello, ni tampoco los propios artistas».

La pintura y la escritura se presentan como los medios con los que las almas heridas de las que trata este libro pudieron abordar su culpabilidad, su rabia, su afecto, su desesperación y otras emociones con origen en la pérdida; aquello, en suma, que les permitió rescatar sentido del dolor. Gracias a su arte, pudieron aislar la pena para que no produjera metástasis y los debilitara. Cada poema o dibujo es una capa de callo (o más exactamente de perla, teniendo en cuenta la atención a la estética) sobre un recuerdo conservado pero encapsulado. Insatisfechos con el mundo que les ofrecían, los escritores y artistas heridos usaron las palabras y la pintura para crear un mundo propio, que pudieran controlar y que obedeciera sus normas de perspectiva, color, narración y voz; un mundo habitado por personajes de su propia creación, cuya coreografía se inscribe en paisajes diseñados por ellos. Es un mundo que se puede reescribir o sobre el que se puede volver a pintar.

Así, gran parte de las obras visuales de este libro pueden verse como algo nacido de una matriz de dolor y genialidad, un guiso de experiencias vitales grabadas algrítmicamente en el cerebro, todavía indistintas —ni palabras ni imágenes—, que más tarde, por impulso del cere-

bro (acaso de resultas de una escena, un rostro o una conversación catalizadores), acaban manifestándose como colores, formas, signos o símbolos. Lo de que las ideas o las imágenes existan en una sopa preconsciente de sensaciones lo sugiere el uso universal de la metáfora entre los escritores, así como la sinestesia, que hace que los ruidos de la ciudad tengan colores, y que los paisajes cuenten historias: como Franz Grillparzer, que se ponía delante un grabado y lo interpretaba al modo de una partitura para piano; o E. T. A. Hoffmann, que discernía una melodía en el aroma de un crisantemo.

Igual de fácil (y de coherente) sería ver todas estas obras como atisbos de Dios. Al margen de que el mensaje (serio o no) de las pinturas, los dibujos y las esculturas sea intencionado o involuntario, al margen de que emanen del consciente o del subconsciente, o del hemisferio izquierdo o del derecho, al margen de que sean fruto de un talento transmitido genéticamente o de mecanismos neuroquímicos sintetizados a partir de la experiencia individual o colectiva, al margen de su profesionalidad o falta de ella, parecen tener en común el haber sido creadas con placer, y algo igual de importante: haber dado placer a sus espectadores.

Por eso cierro esta introducción sin grandes teorías, sin paradigmas universales, sino con unas líneas de Yeats, de *Art and Ideas*, que lo condensan todo:



■ Dante Gabriel Rossetti,  
*Christina Georgiana Rossetti y su madre*  
© Corbis

Tampoco estaría más justificado separar las artes, ya que en ninguna época antes de la nuestra han sido otra cosa que una sola autoridad, una Santa Iglesia del Romanticismo, el poder de todos detrás de todos, un círculo de acantilados, una selva donde cualquier grito tiene ecos. ¿Por qué ha de dejar un hombre de ser un estudioso, un creyente, un ritualista, antes de empezar a pintar, rimar o componer música, o por qué, si tiene fuerte la cabeza, ha de dejar de lado algún instrumento de poder?