

# ARMONÍAS DE LA CONTEMPLACIÓN Y LA LECTURA

LOS LIBROS DE ARTISTA DE GONZALO TORNÉ

EMILIO TORNÉ\*

*La forma es la expresión exterior del contenido interior.*  
Vasili Kandinsky<sup>1</sup>

## 1. LOS LIBROS DE UN PINTOR PURO

CON la escritura sintética y entrecortada propia de unas notas de clase, pero con la precisión de su pensamiento lúcido, Vasili Kandinsky, en sus *Cursos de la Bauhaus*<sup>2</sup>, desarrolla una teoría según la cual el siglo XIX habría tabicado el recinto del arte, provocando la incomunicación entre las distintas artes, y entre ellas y todo lo demás. Se trataría de un siglo de especialización y aislamiento, donde las antiguas síntesis (caso de las iglesias) permanecían desatendidas. Frente a esto, Kandinsky vislumbra una nueva esperanza de integración, encarnada en los *ismos*, cuyo inicio sitúa en el impresionismo; y reivindica el papel desempeñado por el teatro, el cine o las artes aplicadas. En esta línea integradora, sin duda, podemos inscribir la aparición y desarrollo de los libros de artista durante el siglo XX.

Los libros de artista, en su sentido contemporáneo, nacieron del nuevo encuentro moderno de la literatura y las artes plásticas. De ninguna manera es éste el lugar para esbozar siquiera una mínima historia de estas obras, aunque recordar algunos nombres germinales puede bastar para ofrecernos

\* Universidad de Alcalá, emilio.torne@uah.es

<sup>1</sup> Vasili Kandinsky, «Sobre la cuestión de la forma», en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 11-34 (cita en p. 15).

<sup>2</sup> Vasili Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid: Alianza Forma, 1983.

un territorio en el que situar nuestro estudio<sup>3</sup>. Uno de los afluentes principales para el libro de artista se inicia cuando algunos poetas comienzan a trasfigurar gráficamente sus composiciones, convertida la página en espacio gráfico intrínsecamente unido al significado literal. La poética visual de Mallarmé aspira al «libro único», fusión de palabra e imagen: *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hazard* (1897) fulge como instigación primera. Tras él, otros ocupan con libertad el espacio de la página: los caligramas de Apollinaire, el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo...<sup>4</sup>.

Otra de las líneas fundacionales proviene de la tradición de libros ilustrados y de la bibliofilia. Así, los muy personales de William Blake<sup>5</sup>, o los de la imprenta privada de William Morris<sup>6</sup>. Muchos pintores transitarán el camino abierto hacia las ediciones limitadas y de lujo, cuya estructura solía ser, en una mayoría de casos, la tradicional que separa textos e ilustración. Al acaso pionero *Fausto* de Goethe con litografías de Delacroix (1828), se sumaron multitud de pintores de renombre, como Derain, Bonnard, Chagall, Picasso, Redon, Matisse y muchos otros<sup>7</sup>.

Pero el sentido contemporáneo de libro de artista remite a intervenciones más decididas que trascienden la mera labor de ilustrador, y que convierten al libro en un lugar de creación y reflexión, más cercano al libro-objeto que al ilustrado. No es fácil la definición y las fronteras no son precisas, aunque de nuevo unos pocos nombres precursores nos señalarán el

3 Sin intención ninguna de ser exhaustivos tampoco en la bibliografía, puede consultarse el metódico acercamiento de Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, Nueva York: Granary Books, 1995; también Renee Riese Hubert y Judd D. Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, Nueva York: Granary Books, 1999. Para una amplia selección de textos y revisión bibliográfica, véase Stephan Klima, *Artists' Books: A Critical Survey of the Literature*, Nueva York: Granary Books, 1998; y *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons, Nueva York: Visual Studies Workshop Press, 1985.

4 Véase *infra* el apartado 3. *Textos y escrituras*, y la bibliografía allí citada.

5 William Blake (1757-1827) fue un grabador que realizó numerosos libros aunando sus propios escritos y estampas. Véase David Bindman, *William Blake: His Art and His Time*, Yale Center for the British Art, 1982 (catálogo).

6 De la abundante bibliografía sobre Morris pueden recomendarse las recientes obras de Stephen Coote, *William Morris: His Life and Work*, Garamond, 1990; o Paul Thompson, *The Work of William Morris*, Oxford: Oxford University Press, 1991.

7 Véase Michel Melot, *L'illustration. Histoire d'un Art*, Ginebra: Skira, 1984, en especial, «La bibliophilie», pp. 195-205; véase también John Harthan, *The History of the Illustrated Books. The Western Tradition*, Londres: Thames and Hudson, 1997, en especial el capítulo VII, «The Book Beautiful and After», pp. 227-281; también, Antoine Coron, «Du "Livre à gravures" au "Livre d'artiste"», en *Livres d'Art. Histoire et Techniques*, Lausanne: Bibliothèque Cantonale et Universitaire; París: Éditions des Catalogues Raisonnés, 1994, pp. 42-96.

lugar. Así, el célebre *La Prose du Transsibérien* (1913) de Sonia Delaunay, que suele considerarse como una de las primeras tentativas de libro que se materializa en una nueva totalidad constituida de texto e imagen. También, el libro *Sonidos* (1912) de V. Kandinsky, integración de imágenes y versos del propio pintor; el libro *Para la voz* (1923), con textos de V. Mayakovski e ilustrado por L. El Lissitzky, en la línea de la renovación tipográfica constructivista rusa; o la «caja en maleta» (*boîte-en-valise*) (1936-1941) de M. Duchamp, microcosmos artístico portable<sup>8</sup>.

A partir de estas líneas, a lo largo del siglo XX se amplían exponencialmente los protagonistas y los procedimientos, de manera que aparecerán libros de artistas realizados desde muy diversas ópticas: libros-esculturas; libros conceptuales; libros minimalistas; libros ligados al arte postal o al *happening*; libros que exploran los límites de lo verbal, de las escrituras o de la tipografía.

Pues bien, entre toda esta vasta diversidad, los libros de Gonzalo Torné son ante todo la obra de un pintor puro. Alguien que entiende, y nos cuenta, el mundo en formas, gestos y colores. Pero es necesario destacar que estas armas de pintor están lejos de pertenecer a un universo meramente formalista: son las propias necesidades interiores de las imágenes y de los textos seleccionados para iniciar el libro las que sirven de inspiración y fuente a Torné. Su pintura ofrece la pauta que armoniza, en consonancia con textos e imágenes, el libro como un todo.

Desde esta perspectiva, vale la pena comenzar desgranando algunos principios plásticos que cimientan, a mi juicio, la pintura de Torné, y que desde luego serán decisivos en sus libros de artista. A saber, el gesto preciso, suelto y poderoso, revelador desde lo trágico hasta lo lírico; una conciencia propia del color, con armonías personalísimas, atrevidas y sugerentes; una elegancia natural en todo lo que toca, incluso en los momentos de mayor dramatismo; una formidable capacidad compositiva que le permite desplegar obras complejÍsimas sin declarar su estructura<sup>9</sup>; al fin, una declarada libertad expresiva, que podrÍamos entender heredera del expresionismo europeo y norteamericano refinada por el delicado tamiz de la Andalucía natal del pintor.

<sup>8</sup> Un amplio repaso a prácticamente todo el siglo XX puede verse en Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books...*

<sup>9</sup> El crítico holandés Maarten Becks, en la crítica a una exposición individual en la Galerie Linka, de Ámsterdam, lo definió felizmente: «[...] se le puede comparar a un jardinero que tras de sí deja la selva». Maarten Becks, «Gonzalo Torné», *Kunst Beel* [revista de arte, Ámsterdam], mayo 1986, p. 63.

La época de los ochenta es una explosión de gesto y color, vitalista, ágil y luminosa. (FIG. 1 *Jardín por bulerías*). Así lo entendió, ya a comienzos de la década, Quico Rivas:

[...] ese atreverse con los colores fuertes y calientes, verdes, rojos, amarillos, azules que queman, y cantan [...] como un revoloteo de mantillas, volantes y lunares en una caseta de Feria, al mediodía, cuando el sol pega más fuerte y reverbera sobre el blanco hasta dañar los ojos. Es un colorista bronco y temperamental y la apariencia abstracta de sus cuadros es sólo eso, apariencia<sup>10</sup>.

En 1999, María Escribano lo contempla de esta manera en la distancia:

Torné nos abría puertas y ventanas a sus recuerdos de los paisajes y las fiestas del sur, por donde entraba la luz que excitaba los colores hasta lograr sacarlos del espacio del cuadro y hacerlos bailar a nuestro alrededor, envolviéndolos como la poética bronca, entrecortada y díscola de una bulería<sup>11</sup>.

En 1987 Torné se detiene ante Goya. De este encuentro surge un diálogo artístico que se extiende a lo largo de una década en la que, sobre reproducciones de fragmentos goyescos, en papel y lienzo, se despliega un variado juego de invenciones y recreaciones plásticas (FIG. 2 *Claroscuro sin tiempo*). En palabras de Mario Hernández:

La reproducción permite, sin embargo, dos primeras opciones: la selección de motivos y la variación en el tamaño de las figuras. Vemos como por primera vez ese grupo fantasmal de peones, que acometen armados de arpón y picas, o esos moros inmensos y majestuosos, aparecidos en una fiesta sin tiempo. Vemos, sin embargo, algo más que lo descrito: Goya a través de Torné, los precisos trazos en negro ahondados, sumidos en otro mundo pictórico que ni los traiciona ni los desvirtúa, sino que se enriquece por ellos<sup>12</sup>.

10 Francisco Rivas, texto del catálogo Gonzalo Torné, *Pinturas*, Madrid, 1982, Galería Antonio Machado (13 octubre - 13 noviembre 1982) y Fundación Valdecilla, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense (15-30 octubre 1982), pp. 3-5.

11 María Escribano, «Gonzalo Torné, giro luciente», en el libro-catálogo Gonzalo Torné, *Huellas de una década (1987-1998)*, Madrid: Calambur, 1999, p. 7. Este catálogo incluye, además del artículo de María Escribano, otros de Juan Carlos Mestre y Violette Heger, una selección de páginas críticas sobre Torné, así como una muy amplia muestra en color del trabajo del artista.

12 Mario Hernández, «Goyas de Gonzalo Torné», en Gonzalo Torné, *Marca e instinto*, catálogo de la exposición celebrada en la Galería Villanueva, de Madrid, octubre-noviembre 1990, p. 8.

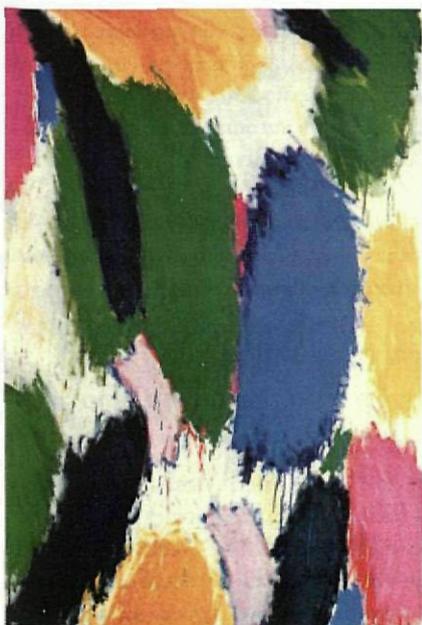


FIG. 1. *Jardín por buleñas*,  
acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm, 1982.

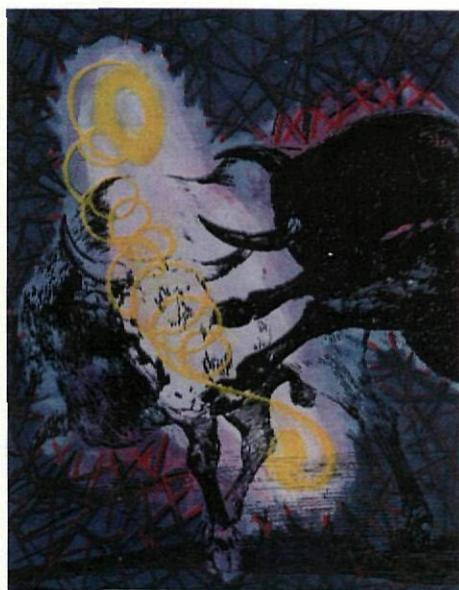


FIG. 2. *Clarooscuro sin tiempo*,  
técnica mixta, papel, 90 x 70 cm, 1999.

Relacionadas, también, con los grabados de Goya, Torné crea en esta época una amplia serie de obras con trasfondo taurino. Acerca de ellas escribió Fernando Huici:

Y al vuelo que la tela cobra en los cuadros de Torné [...], la obra se torna engaño, atrapando y desviando a su antojo esa otra fuerza ciega que es la mirada del espectador. Con ella el arte de la pintura nos ciega, como el arte de torear<sup>13</sup>.

La última época de Torné viene marcada por el uso de tecnologías digitales, pero entendidas éstas como una nueva herramienta para pintar, como una nueva forma de pincel (FIG. 3 *Juegos sin tiempo*). Así lo comprendió Francisco Calvo Serraller:

Quien alcanza esta verdad, por fuerza irradia intensidad y, más que cambiar, profundiza en lo de siempre. Esto es lo que, a mi juicio, trasmite esta obra última de Gonzalo Torné de la forma más convincente y conmovedora. La digitalización de su técnica pictórica no ha abierto, por tanto, un abismo en su trayectoria, sino que, por el

<sup>13</sup> Fernando Huici, «La pintura como tauromaquia», en *Gonzalo Torné*, catálogo de la exposición individual en ARCO'95 (9-14 febrero 1995), Galleri Heger (Noruega).



FIG. 3. *Juegos sin tiempo*, digital, papel y aluminio, 90 x 90 cm, 2001.

contrario ha potenciado en ella su aliento original. Sus cuadros actuales nos transmiten, con renovada potencia, la fuerza emocionante del gesto embravecido de la pintura automática, la trama sinuosa del febril hilado de la mente, los fragmentos icónicos que flotan en la memoria y, por encima de todo, como no podía ser menos en él, el color, ese meollo de la luz, que ha hecho siempre de su pintura un manifiesto deslumbrante<sup>14</sup>.

También, Marcos Ricardo Barnatán:

Y es esa lealtad a la pintura y a su original concepción de encararla la que ha dado fuerza y consistencia a estos nuevos trabajos, realizados gracias a las más avanzadas técnicas digitales sin renunciar a los gestos ni a las emociones que forjaron su obra anterior. El desafío era hacer, mediante medios radicalmente diferentes, el

mismo trabajo que hacían sus pinceles, no sólo sin retroceder sino avanzando, evolucionando, perfeccionando y enriqueciendo apasionadamente su universo. El resultado de esta experiencia es asombroso<sup>15</sup>.

Por último, si ahondamos en la idea de que los libros que vamos a antologar son hijos de un pintor, conviene resaltar cómo once de los trece son ejemplares únicos; tan solo dos forman parte de una serie, e incluso en estos las ilustraciones de Torné han sido resueltas a mano una a una siguiendo un modelo común, pero manteniendo cada ejemplar su peculiar impronta, de tal manera que el resultado es el de libros seriados, pero no exactamente reproducidos. Aquí se comprueba la trascendencia de la intervención directa de la mano del pintor puro que es Gonzalo Torné. Sus libros de artista encuentran el hilo común que los unifica en este despliegue de calidad pictórica, en el dibujo suelto, la pincelada precisa, el color personal y la construcción libre. El resultado es una deslumbrante e íntima biblioteca, de la que ofrecemos una significativa antología en este artículo.

14 Francisco Calvo Serraller, «Ofrenda pictórica», en Gonzalo Torné, *Sueños y preguntas*, catálogo de las exposiciones realizadas en la Galería Tercer Espacio, de Madrid, 4 abril - 31 mayo 2002, y en la Galería Versión, de Madrid, 16 abril - 31 mayo 2002, pp. 3-5 (cita en p. 5).

15 Marcos Ricardo Barnatán, «Doble lealtad», *Metrópolis*, 622 (26 de abril de 2002), p. 51. Crítica a las exposiciones realizadas por Torné, en abril-mayo de 2002, en las galerías Versión y Tercer Espacio, de Madrid.

## 2. DEL PORQUÉ DE LOS LIBROS

Torné es un artista de amplia y fecunda trayectoria. En exposiciones individuales o colectivas sus obras han sido expuestas en un gran número de países. Por citar tan solo un hecho destacado, baste recordar que ha obtenido por dos veces (1986 y 1998) la beca de la *Pollock-Krasner Foundation* de Nueva York, algo absolutamente inusual. ¿Qué busca un pintor como él cuando decide hacer libros? ¿Qué le mueve a cambiar los tradicionales soportes planos (lienzo, tabla o papel)? Son diversos los puntos de vista desde los que podemos abordar estas cuestiones.

Por un lado, el artista explora una nueva comunicación con el espectador, un medio menos sagrado, más cercano y participativo. «En 1974 comprobé cómo con el libro *Anicajos* entre las manos pasábamos buenos ratos charlando sobre arte. Aparecían temas muy interesantes que no suelen surgir ante los cuadros. Después he podido comprobar cómo esto sucede usualmente así. Ante el libro de artista el *lector* se siente más libre y comunicativo. Parece que el cuadro impone más»<sup>16</sup>.

Por otro lado, los libros representan un ámbito muy personal. Algunos están dedicados a su mujer, o ligados a experiencias vividas, como *El espíritu del Trysil-Elva* (LIBRO VII) o *Desde nuestra ventana* (LIBRO XIII). Muchos llevan como fecha de realización el uno de enero: hay sin duda algo simbólico e íntimo en esto de comenzar el año haciendo un libro. Otra vez el objeto totémico de nuestra cultura aporta un alto grado de cercanía e intimidad, en este caso al propio artista. Recordemos que son objetos únicos forjados artesanalmente y que suelen permanecer en la colección privada del artista. De algún modo, son un verdadero diario de pintor.

Además, en estos libros halla Torné el lugar perfecto para el diálogo: con la literatura, con otros artistas, con imágenes del mundo natural, con la ciencia, con la historia, con la tauromaquia... En muchas ocasiones, la elaboración de un libro de artista supone una reflexión dialogada. Es de destacar que Torné lee, escucha y mira atentamente, de manera que su trabajo brota de las claves que esos elementos precursores le ofrecen. Este es el camino elegido para generar una nueva unidad portadora de un sentido distinto. Como iremos comprobando en estos libros, desde la afinidad y la tensión,

<sup>16</sup> Declaraciones del pintor al autor de este artículo, Aranjuez, primavera de 2004. El hecho de que Gonzalo Torné sea mi hermano me ha permitido mantener con él abundantes charlas sobre Arte. De él aprendí, hace ya más de dos décadas, los fundamentos del lenguaje y la comunicación visuales, lo que cimentó mi posterior desarrollo profesional como diseñador gráfico, tipógrafo y editor. En cierta manera, este artículo, que se nutre en múltiples lugares de estas conversaciones, sirve de pequeño homenaje a la deuda intelectual y artística contraída.

las imágenes y los textos seleccionados son mucho más que un mero pretexto, y funcionan como elementos seminales y verdadera inspiración plástica del artista. Se cumple así la máxima kandinskiana citada al inicio de este artículo:

La resonancia es pues el alma de la forma, que sólo puede cobrar vida a través de ella, y *actúa* desde el interior hacia el exterior.

*La forma es la expresión exterior del contenido interior.*

[...]

Para terminar, hay que enunciar este principio: lo esencial no es que la forma sea personal, nacional, de un gran estilo, que corresponda o no a la corriente general de la época, que esté emparentada o no con un gran número o con un número reducido de formas, o que sea aislada o no; *lo esencial en la cuestión de la forma es saber si ha nacido de una necesidad interior o no*<sup>17</sup>.

Los libros aportan, asimismo, un elemento decisivo para un artista plástico: el tiempo, y con él la posibilidad de establecer ciertos procesos narrativos, como comprobaremos más adelante. Además, y esto fascina a Torné, conducen al artista al ámbito del escritorio medieval: copia, escribe, dibuja, pinta, pliega, encuaderna. Hay algo de demiurgo en este acto de *creación-fabricación* absoluta de un libro artesanal, de manera que el libro de artista se incardina en una larga tradición de «artes totales»<sup>18</sup>. Del mismo modo, estos libros reclaman de nosotros el lugar del lector antiguo ante aquellos códices fabulosamente iluminados, cuando leer y contemplar no eran actividades separadas ni sucesivas, sino propias de un conocimiento simultáneo y único<sup>19</sup>. Aunar lectura y contemplación es un viejo sueño que el artista aspira a recuperar con estos libros.

17 Vasili Kandinsky, «Sobre la cuestión de la forma»..., pp. 15 y 17.

18 «El poema figurativo, de cualquier tipo que sea, aspira a cerrar el circuito instituido de la creación de una obra total, y aproxima a su autor a una suerte de *deus faber*, por cuanto le instituye creador de palabras y de imágenes, las dos maneras —palabra revelada, imagen creada— por las que, en la concepción hebraico-cristiana, dios se manifiesta al hombre». Fernando R. de la Flor, «El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII», en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Forma, 1995, pp. 209-232 (cita en p. 214).

19 Este ideal de unir mirada y lectura atraviesa la historia discontinuamente. Así, en los siglos de oro, «la emblemática es el triunfo de la escritura y de la pintura, frente a la oralidad latente de otros géneros. Apela a la vista, no al oído, y fija un lenguaje más allá de las palabras mismas, universal y en cifra, que es el que propicia la pintura», Aurora Egido, *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca: Olañeta; Universitat de les Illes Balears, 2004, p. 37.

Por último, cabría resaltar cómo en ciertos casos los libros se han convertido en avanzadilla de la evolución artística. La ductilidad del objeto y el ámbito privado (de juego libre y sin prejuicios) en el que se desarrolla el trabajo del artista provocan que en los libros aparezcan motivos, gestos y estructuras que andando el tiempo encuentran su acomodo en lienzos y papeles. En *Procesión de disciplinantes* (LIBRO III) o en *En el espejo negro* (LIBRO V), ambos de 1987, se anticipan y formulan propuestas conceptuales y gráficas, a partir de la obra de Goya, que se desarrollarán luego en los lienzos. Espacio de libre experimentación y reflexión, los libros propician un escenario para las preguntas, así como los lienzos son, más bien, el lugar para las respuestas.

Johanna Drucker, en su sistemática aproximación al libro de artista, afirma: «Every book is a metaphor, an object of associations and history, cultural meanings and production values, spiritual possibilities and poetic spaces, and all of these are a part of the field from which the artist's book derives its identity»<sup>20</sup>. Todo libro de artista es una metáfora: un diálogo de ideas y valores artísticos; un cruce de citas y antecedentes; el encuentro del objeto libro, unos textos y unas soluciones plásticas para generar una nueva unidad polisémica, antes sensitiva que enunciativa. Issa María Benítez Dueñas puntualiza: «La lógica que lo regula [al libro de artista] no ha de ser comprensiva (no busca definir lo que “la obra significa”), sino metonímica: la actividad de asociaciones, contigüidades y referencias cruzadas coincide con una liberación de la energía simbólica»<sup>21</sup>. En consonancia con estas premisas, los trece libros de Torné que ofrecemos en esta selección nos muestran una obra plena de sentidos, poéticas visuales y lecturas. Y por ello, no acometeremos un estudio cronológico libro a libro (que es como reproducimos las obras en las páginas siguientes), sino que seguiremos el sugerente hilo que trazan los diferentes recursos plásticos utilizados, aunque esto provoque que saltemos, a veces, en el comentario, de unos libros a otros.

### 3. TEXTOS Y ESCRITURAS

Es bien sabido que si pensamos en los juegos poético-visuales podemos remontarnos sin dificultad hasta el periodo helenístico. Del mismo modo, muchas de las disposiciones gráficas medievales o barrocas pueden considerarse más atrevidas que las vanguardistas. En esta dirección, los caligramas de Apollinaire pueden considerarse más el fin de un largo camino que el inicio

<sup>20</sup> Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books...*, p. 42.

<sup>21</sup> Issa María Benítez Dueñas, «Otros libros, otras obras», en *Libros de Artista*, Madrid: Turner, 2003, p. 306.

de algo nuevo. A pesar de esto, es indudable que los presupuestos de la modernidad sí aportan ciertas novedades, de forma y de fondo, respecto a la tradición. Así lo señala atinadamente Rafael de Cózar:

De hecho, si nos centráramos, por ejemplo, en el caligrama y su desarrollo a lo largo de la historia desde el periodo helenístico griego hasta el siglo XIX, habría que concluir que la vanguardia, aunque es evidentemente un fenómeno moderno, no supuso ninguna transgresión esencial frente a los precedentes caligramáticos, algo que también puede decirse de los juegos letristas, tipográficos y los experimentos fónicos [...], pero no cabe duda de que las bases sobre las que se asientan estos experimentos modernos responden a una distinta concepción frente a las de la tradición formalista anterior, del mismo modo que el trasfondo teórico y estético es bien diferente en la modernidad<sup>22</sup>.

Los libros de artista son herederos del proceso de desmaterialización del arte ocurrido durante el siglo XX; uno de cuyos factores decisivos, para el difuminado de las fronteras artísticas, es la relación entre pintura y escritura<sup>23</sup>. Es

22 Rafael de Cózar, «Postismo y Surrealismo: La vanguardia como distinta tradición», en *Surrealismo y literatura en España*, coord. J. Pont, Lleida: Edicions de la Universitat, 2001, pp. 231-244, (consultado en [http://boek861.com/r\\_cozar/post\\_surreal.htm](http://boek861.com/r_cozar/post_surreal.htm)).

23 La relación entre pintura y literatura es tan antigua como el arte, y excede el ámbito de este artículo. Se trata de un largo viaje, desde las analogías y comparaciones entre ambas artes en la obra de Aristóteles y Horacio, a la (casi) identificación y (con) fusión que desarrollaron los tratadistas renacentistas y barrocos, en busca de la equiparación en dignidad del arte pictórico. Véase Aurora Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, pp. 164-197; y de la misma autora, el ya citado *De la mano de Artemia...* También, Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica...* Aunque dedicada primordialmente a la emblemática, en la obra de ambos investigadores se ofrece abundantísima bibliografía útil para entender las relaciones entre arte y literatura.

Sobre el uso y el abuso del tópico horaciano, véase la imprescindible obra de Rensselaer W. Lee, «*Ut pictura poesis*». *La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982. También, Antonio García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-307; Mario Praz, «*Ut pictura poesis*», *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1981; María del Pilar Manero Sorolla, «El precepto horaciano de la relación "fraterna" entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXIV (1988), pp. 171-191; y Fernando Checa y José Miguel Morán, «*Ut pictura poesis*», en *El Barroco*, Madrid: Istmo, 1989, pp. 117-125.

Sin embargo, más que las analogías y las identificaciones diversas entre pintura y literatura, para nuestro empeño nos interesan aquellas obras que aspiran «a la recepción sincrónica de la letra y el dibujo» (Aurora Egido, «La página y el lienzo...», p. 189). Ciñéndonos a la tradición de la poesía visual debe consultarse el excelente recorrido histórico realizado por Rafael de Cózar, *Poesía e imagen (Formas difíciles de ingenio literario)*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.

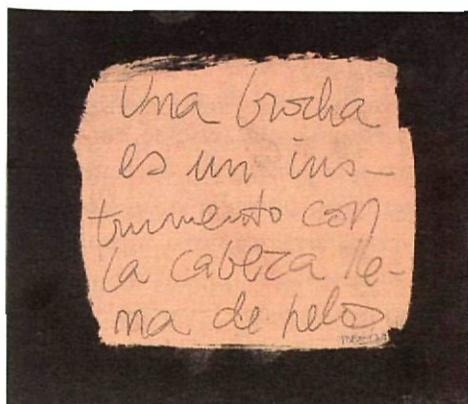


FIG. 4. *Una brocha es...*, acrílico y lápiz sobre cartulina, 25,7 x 30,7 cm, 1979.

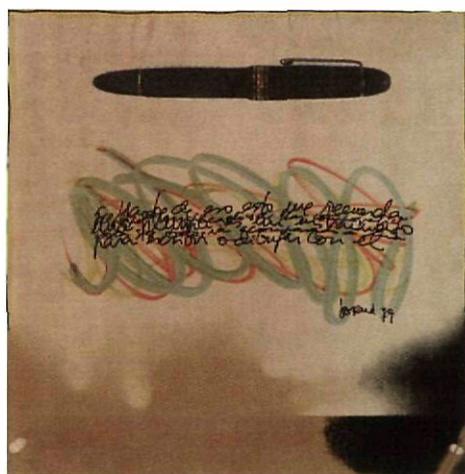


FIG. 5. *Una pluma es...*, técnica mixta sobre papel, 20,7 x 20,3 cm, 1979.

este un viaje de doble sentido: los textos, las escrituras, las graffías acampan en los cuadros<sup>24</sup>; por su parte, el arte interviene en los libros, donde los textos pasarán a ser tan solo una parte orgánica más (o incluso pueden no aparecer).

Desde época temprana Torné incluye textos en sus cuadros. Espigüemos algunos ejemplos. En *Una brocha es...* (FIG. 4) y en *Una pluma es...* (FIG. 5), obras de los años setenta, observamos la caligrafía del artista en una reflexión, no exenta de humor, sobre su propio oficio, a partir de las herramientas tradicionales. El homenaje a *Esto no es una pipa* de René Magritte es evidente, y nos desvela ya un primer interés por el diálogo con formas, obras

Además, entre mucha otra bibliografía, la citada de Aurora Egido y Fernando R. de la Flor (de este último, en especial, «El régimen de lo visible...»). La variada de Víctor Infantes, entre ella, «La poesía experimental antes de la poesía experimental», en *Encuentros con la poesía experimental*, Torrelavega: Euskal Bidea, 1981, pp. 99-131; «Algunas de las poesías más extravagantes de la lengua castellana», *Poesía*, 5-6 (1979-80), pp. 235-244; o «Al lector», en Juan Caramuel, *Laberintos*, Madrid: Visor, 1981. Sobre la poesía «concreta» y las vanguardias, véase *La escritura en libertad: Antología de poesía experimental*, selección, pról. y notas Fernando Millán y Jesús García Sánchez, Madrid: Alianza Editorial, 1975; así como los recientes *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*, selección y pról. Alfredo Espinosa, México DF: Aldus, 2004; y Manuel Sesma, *TipoGrafismo: Aproximación a una estética de la letra*, Barcelona: Paidós, 2004. Además, el monográfico de la revista *Poesía*, 3 (1990), dedicado al caligrama, y el monográfico de *Ínsula (Ver la poesía: la imagen gráfica del verso)*, 603-604 (1997).

<sup>24</sup> Sobre la escritura en el arte de vanguardia pueden consultarse los artículos de Julia Barroso, «El texto en la pintura de vanguardia», *Fragmentos*, 17-18-19 (1991), pp. 5-15; y Martí Perán y Ángel Barañal, «Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo», *Fragmentos*, 17-18-19 (1991), pp. 151-168.



FIG. 6. *NY para turistas* (detalle), técnica mixta, papel, 38,3 x 28,5 cm, 1987.

y temas de la vanguardia. Magritte descompone la vieja identidad entre semejanza y afirmación. Aunque, ahondando en este juego conceptual, esta serie se encuentra más cercana a la convicción de Kandinsky de que una línea, un color o un brochazo son una «cosa» artística en sí misma, más allá de lo representado<sup>25</sup>. Estos dibujos son también un medio para el pensamiento, no solo para la contemplación, como ocurrirá en los libros de artista.

De 1987 es *NY para turistas* (FIG. 6), donde se incorpora a la obra un recorte de periódico con la guía de museos de la ciudad. Aquí el *collage* se aleja de ciertos usos azarosos y plantea la reflexión sobre el lugar (turístico) que el arte ocupa en las sociedades contemporáneas.

En *Grana con grana* (FIG. 7), de 1990, intervienen en la composición unos versos del poeta Mario Hernández, transcritos con la caligrafía del pintor. Conviven en el papel tres creadores (lo que acerca a esta obra a la mecánica de los libros de artista): la goyesca escena del valiente y el toro, la pintura y la caligrafía de Torné y los versos que Mario Hernández escribió especialmente para describir el diálogo del pintor actual con el maestro del pasado<sup>26</sup>.

También de esta época es *Federico García Lorca* (FIG. 8), parte de una notable serie sobre este poeta. Aquí se entremezclan dibujos (lorquianos y

25 «La línea, como hemos visto, es una cosa que tiene un sentido y una finalidad práctica, lo mismo que una silla, una fuente, un cuchillo, un libro», Vasili Kandinsky, «Sobre la cuestión de la forma»..., p. 25. Sobre las separaciones y las equivalencias entre signos lingüísticos y elementos plásticos, y entre semejanza y afirmación, véase el célebre ensayo de Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 2001.

26 Este poema apareció por primera vez dentro de la serie «Cinco canciones para Gonzalo Torné», en el catálogo *Marca e instinto...* Fue retomado y desarrollado por Mario Hernández para el libro de artista *Plaza partida* (LIBRO VIII), y finalmente incluido en el poemario *Sombras y variaciones* (Madrid: Calambur, 1994, p. 29). La versión definitiva es esta: «GUARNALDA // Grana con grana / trigo vencido, / lo que se olvida / vuelve a su sitio: / llanto, silencio, / vida y sentido. // Llama tan alta, / pincel la quiso: / fuego y reflejo, / mundo dormido / y azul semilla / de paraíso. // Lo que la sombra / cierra en su anillo / torna, relumbra, / se vuelve vivo / giro de oro / trono encendido».

goyescos) con textos de Lorca (fragmentos de «Sobre el toro en España», una prosa de tema taurino, y de un romance manuscrito por el propio poeta). Así pues, un poeta: Lorca; dos escribientes: Lorca y Torné (que manuscrite la prosa y el nombre de Federico); y tres pintores: Lorca (con el dibujo de la maja), Goya (con el salto de la garrocha) y Torné. La unidad resultante funciona por la grácil composición, en la que destaca la preponderancia gráfica de las escrituras, en unas ondulantes líneas que transportan las palabras de Lorca, cuyo origen fue un programa radiofónico destinado a emitirse en Argentina. Tal vez estas ondas remitan a la voz del poeta atravesando el aire. Las líneas confluyen en el nombre de Federico García Lorca, resuelto en una multitud de lunas que se relacionan con el final del texto transcrito. Así parece que el propio poeta (en los diversos fragmentos de su nombre) fuera esa multitud de «muertos asomados en sus inmóviles barreras y contrabarreras de luz lunar» al limpio salto del hombre solo. Una sutil red de relaciones plásticas y literarias construye la urdimbre de esta obra, cuya compleja composición posee evidentes afinidades con los libros de artista.

La escritura no es, pues, un elemento extraño en la obra de Torné, quien además ha ilustrado obra de diferentes poetas. Basten los ejemplos de la serie de dibujos dedicados a *Lavinia o Libro de la pureza*, de Alfonso Sánchez Ferrajón (FIG. 9): tras el rastro de esta poesía erótica que une una reflexión y pasión, las escenas amoratorias están pintadas sobre un fondo de láminas de

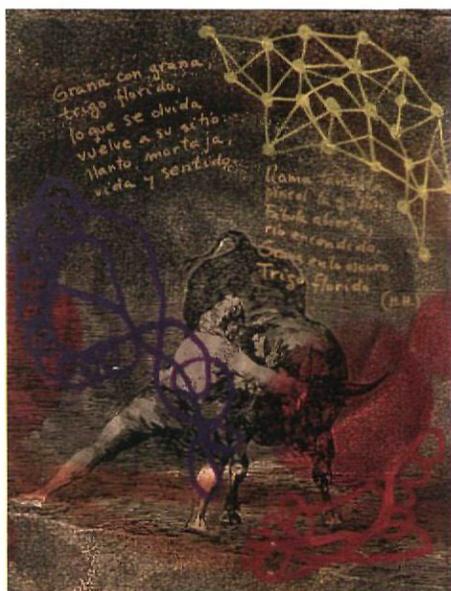


FIG. 7. *Grana con grana*, técnica mixta, papel, 70 x 50 cm, 1990.

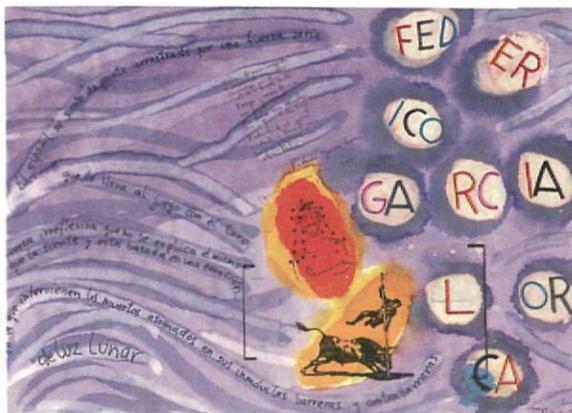


FIG. 8. *Federico García Lorca*, técnica mixta, papel, 31 x 42 cm, 1991.

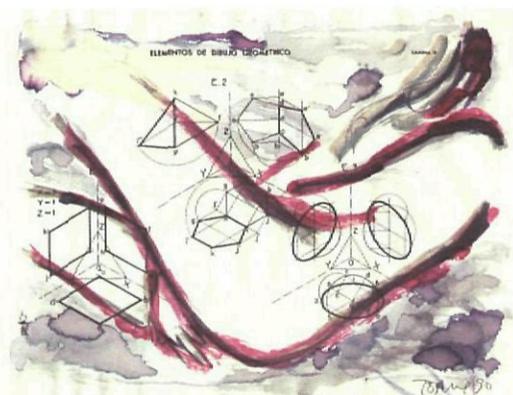


FIG. 9. Dibujo perteneciente a la serie *Lavinia o Libro de la pureza*, técnica mixta, papel, 20,5 x 27 cm, 1990.



FIG. 10. *NY, la noche*, técnica mixta sobre papel, 37 x 27 cm, 1991.

dibujo técnico o de piezas y engranajes<sup>27</sup>. También, la serie de dibujos sobre *Poeta en Nueva York* de Lorca (FIG. 10), realizados durante la estancia de Torné en esta ciudad norteamericana.

Adentrándonos ya en el universo de los libros de artista, advertimos cómo Torné utiliza los textos con muy diversos criterios, fórmulas y técnicas. Lo primero que resulta evidente es que el artista huye de la típica estructura de láminas y poemas separados, donde

el poema es poco más que un signo de prestigio para el pintor, y donde las láminas del artista suelen acabar enmarcadas exentas. Este rechazo podemos acreditarlo con claridad en *Plaza partida* (LIBRO VIII)<sup>28</sup>. Se trata de una carpeta (editada por Fernán-Gómez, Arte y Ediciones, en una serie de sesenta ejemplares numerados) que reproduce imágenes de grabados de Goya junto con poemas de Mario Hernández de tema goyesco o dieciochesco, algunos escritos al hilo de la labor previa del pintor moderno. A partir de aquí trabajó Torné, con la particularidad de que intervino a mano individualmente en cada ejemplar, lo que produjo una obra seriada, pero no exactamente repetida. En esta carpeta se tomó una decisión en cierto modo novedosa: la fusión equilibrada de las imágenes goyescas, de

los poemas y de las variaciones plásticas en una misma lámina. Se buscaba integrar en un todo la instigación primera (intensos fragmentos de los gra-

27 Alfonso Sánchez Ferrajón, *Lavinia o Libro de la pureza*, epílogo de Fernando Quiñones, con cinco láminas de Gonzalo Torné, Madrid: Calambur, 1995.

28 *Plaza partida* puede contemplarse reproducido en su totalidad en la revista *Tierra de nadie*, 1 (1998), pp. 1-x. En la misma revista, se incluyen dos artículos sobre *Plaza partida*: Emilio Torné, «Crónica del feliz encuentro entre la poesía y la pintura», pp. XI-XII; y Mario Hernández, «Goyas de Gonzalo Torné», pp. XIV-XV.

bados de Goya), con los poemas (entendidos también como forma, como mancha), y con las líneas y colores empapantes, en una delicada trama total. En la reseña a la aparición de la carpeta, Arturo Ramoneda escribió: «El diálogo no ha podido ser más fructífero. Textos y dibujos se entrelazan sutilmente, con elegancia y finura [...], se continúan y proyectan uno en otro y se enriquecen, sin aplastarse nunca»<sup>29</sup>. En *Plaza partida* los textos cumplen una función gráfica pensada en el equilibrio de la composición, pero indudablemente su principal papel en la obra estriba en su lectura poética. Poemas que nacieron inspirados en las obras de Goya y Torné, y sirven a este último de nueva inspiración para sus dibujos<sup>30</sup>.

La edición de *Aura del alba* (LIBRO I) se compone también de sesenta ejemplares numerados; cada uno de ellos está constituido por siete láminas seriadas pintadas a mano, precedidas a su vez por versos extraídos del poema «Alba» de Vicente Aleixandre. En este caso, la intervención de Torné alcanza además la presentación tipográfica: recrea la escritura con imaginativos recursos y realza la fuerza expresiva de las formas de las letras; la poderosa contundencia de la tipografía se vuelve sensitiva en su valiente manipulación. Entronca aquí con la tradición de la poesía visual (históricamente muy fecunda, en muy distintas épocas y culturas), que como ya hemos señalado se convierte en elemento inseparable de las vanguardias artísticas y poéticas del siglo xx. La relación entre el texto y la nueva realidad plástica que lo *escribe* (construye) genera una tensa dualidad significativa: el mensaje visual de las letras frente al mensaje verbal de esas mismas letras. En esta dirección, Martine Joly afirma: «Necesitamos considerar también la imagen de las palabras, la elección de la tipografía, de los colores, de la textura y de las formas de las letras como dimensión independientemente significativa, llena de recursos y de potencialidad expresivas»<sup>31</sup>. Torné respeta la sintaxis del texto,

29 Arturo Ramoneda, «Entre el pintor y el poeta», *Diario 16* (Suplemento *Culturas*), 1994.

30 La colaboración entre pintor y poeta venía de antes, como hemos señalado en el catálogo *Marca e instinto...*, y se prolongó más allá de esta carpeta en cuadros, papeles y catálogos. Mario Hernández amplió aquel gesto inicial hasta el libro, de ochenta poemas, *Sombras y variaciones* (Madrid: Calambur, 1994), donde se incluían, con algunas correcciones, los quince de *Plaza partida* y donde se desplegaba un variado mundo de glosas goyescas, con otros poemas abiertos a nuevos espacios de naturaleza e intimidad. Christopher Maurer, un destacado hispanista, escribió: «*Sombras y variaciones* es un muestrario —el más rico de la poesía española— de las posibilidades líricas y satíricas del pentasílabo. Libro deleitoso, docto, admirable, que nos incita a reflexionar sobre la esencia poética —repetición, variación— y sobre la relación entre dos artes. Lo poco, aquí, es mucho. En verso mínimo, grandes aciertos», Christopher Maurer, «Variaciones goyescas», *Diario 16* (Suplemento *Culturas*), 18 febrero 1995, p. xvii.

31 Martine Joly, *La imagen fija*, Buenos Aires: La marca (Biblioteca de la mirada), 2003, p. 148.

y por lo tanto su semántica. A partir de aquí no ilustra, no representa; una nueva poética visual del verso, hecha más de sensaciones y fulgores que de explicaciones, nace sobre la poética puramente gramatical.

Versos de Mario Hernández sirven de sugerente hilo a *Historia de un país. Juego* (LIBRO X). La caligrafía del artista nos brinda una calidez mayor y un recuerdo más claro de su empleo en papeles y cuadros, tal y como vimos, por ejemplo, en *Grana con grana* (FIG. 7). Esto acerca la escritura al dibujo y a las formas que habitan en el libro, lo que ayuda a la unidad del conjunto. La escritura no es aquí algo externo, sino parte decisiva de la composición plástica. Lo dijo Paul Klee: «pintar y escribir son, en el fondo, lo mismo»<sup>32</sup>.

En otros libros, las escrituras semejan más una textura que un texto; no importa tanto la lectura gramatical, cuanto lo que la contemplación de la trama implica. Así en *Con privilegio imperial* (LIBRO IV), *En el espejo negro* (LIBRO V) o *El picadero real* (LIBRO IX), las cajas de texto traen reminiscencias temporales y estéticas con las que el artista dialoga (con evidente ironía, por cierto). En los tres casos, pero especialmente en *Con privilegio imperial*, la estructura de las líneas no es solo el fondo, sino que ofrece el sostén gráfico de las formas modernas trazadas, que literalmente funcionan a partir del orden horizontal ofrecido por el texto. Esta geometría paralela parece sugerir además lo racional, lo pautado, frente al gesto espontáneo y emocional del artista.

La forma de las letras y el diferente color tipográfico<sup>33</sup> son también entendidos por Torné a la hora de definir y ejecutar los elementos superpuestos en estos libros: intensos y quebrados en el caso de las góticas, más leves y redondeados en el de las romanas. Un nuevo argumento a favor de cómo los elementos de partida estimulan el trabajo del pintor. Otra vez las formas nacen del interior al exterior.

En *Desde nuestra ventana* y en *Las tardes y los juegos* los breves textos escritos por el propio artista sirven de motivo evocador para el juego de las imágenes. Otros libros, al fin, carecen de escritura (excepto en su cubierta) y tan solo las imágenes los construyen.

32 Paul Klee, *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Calden, 1976, p. 88.

33 «Color tipográfico: Tonalidad de gris de un bloque tipográfico que contrasta con el color del soporte. El color de un texto impreso varía según sea el tipo ancho o estrecho; fino, seminegro, negro o supernegro, y el interlineado sea inexistente o las líneas aparezcan separadas por uno o más puntos. También varía en función del color del soporte y de la propia tinta, cuyo color negro puede ser más o menos intenso. En cuanto a los grabados, el color tipográfico depende de la anchura y tamaño de la trama». José Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, p. 182.

#### 4. ESTRUCTURAS, FORMAS E IMÁGENES

En el libro de artista, el propio objeto es mucho más que un mero soporte, es una parte significativa. Conviene, pues, que nos preguntemos por la propia naturaleza de ese objeto. Del mismo modo es necesario que analicemos las imágenes utilizadas. A partir de estos elementos germinales (estructuras, imágenes, formas y textos) desarrolla Torné su labor unificadora y vivificante de pintor.

Cinco libros mantienen la estructura del códice, donde se explota la cualidad narrativa innata en nuestros libros, esa particularidad propia que hace que cada componente tenga su lugar en el tiempo: unas cosas ocurren antes y otras después, en su debido orden. En *Formas 3 x 12* (LIBRO VI), el discurrir de las páginas no es en absoluto azaroso y participa decisivamente de los sentidos intuitivos por los *lectores*. Se despliega una historia protagonizada por las tres formas geométricas básicas: círculo, triángulo y cuadrado. Por encima de todo, en esta obra destacan la composición rotunda y la pincelada nítida y vigorosa. Este libro ejemplifica cómo el trabajo del pintor puede convertirse en materia de pensamiento. Retomando la idea antes expuesta de que el libro propicia la participación del lector, nos cuenta el artista: «*Formas 3 x 12* no tiene texto, y está elaborado simplemente sobre las tres formas básicas: círculo, triángulo y cuadrado; pues bien, no hay quien se quede callado. Se llega a hablar de las formas del universo o del mundo microscópico, de las relaciones personales, del arte minimalista y hasta de sexo»<sup>34</sup>.

Cuando Torné parte de un libro de típica arquitectura texto-lámina interviene decididamente sobre él. Así, en *El picadero real* (LIBRO IX), pinta y dibuja sobre las páginas escritas (a partir de los motivos hípicas que el original le brinda: herraduras, estribos, bridas...), modifica las láminas, e incluso rasga parcialmente algunas hojas de texto. En las páginas con texto, las formas, colores y dibujos tienen una clara relación secuencial: se dan paso, anunciando o provocando lo que viene a continuación. Cuando las páginas se recortan, se alteran los ritmos naturales del libro, una determinada secuencia se acelera y se ofrece de golpe. En las láminas, los dibujos y colores también demuestran una relación de contigüidad, aunque en algunas páginas las series se detienen y permiten la irrupción de nuevas secuencias. Estamos pues ante una cadencia que va y viene, que se intensifica y suaviza como el oleaje del mar. De nuevo, los motivos, láminas y textos originales generan las ideas visuales y plásticas desarrolladas por Torné, donde es necesario resaltar cómo todo este complejo despliegue gráfico está al servicio de

34 Declaración de Gonzalo Torné al autor de este artículo, Aranjuez, primavera de 2004.

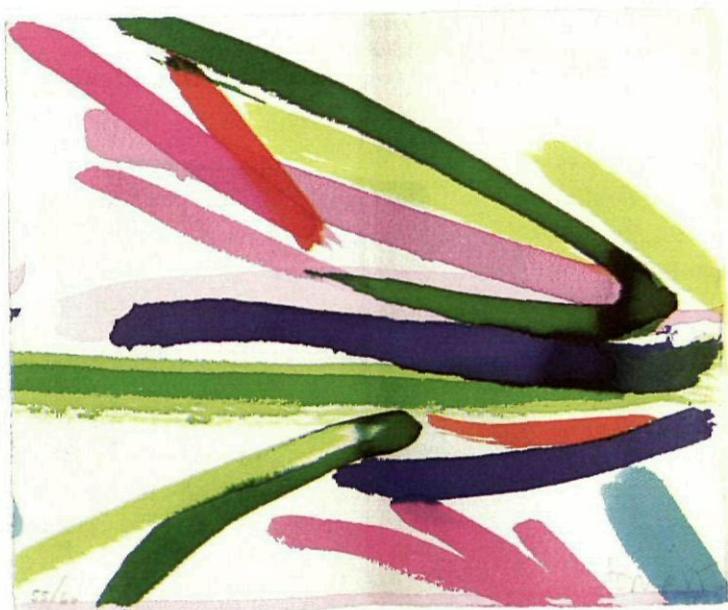
una idea central: la evidente burla de lo nobiliario, de sus aficiones, sus vestidos o sus poses. Y debemos percatarnos de que esta chanza no se apoya en lo caricaturesco o lo bufonesco: es todo mucho más sutil, y por ello, más cruel.

En la trayectoria de Gonzalo Torné el encuentro artístico fundamental se produce, sin duda, con Francisco de Goya, cuya obra será el centro de su labor durante más de diez años<sup>35</sup>. El pasado y la historia (que ya habían aparecido, como hemos visto, por otros caminos) toman cuerpo a través de la obra de Goya, de la que Torné extrae temas que le son particularmente cercanos: la crítica de los horrores de la guerra o del despotismo; la defensa de la cultura y la moralidad popular, al mismo tiempo que del conocimiento y la razón. Dicho en una palabra, cabe poca duda de que contemplamos la obra de dos artistas que, a despecho del cambio de tiempo, defienden a sabiendas una actitud *ilustrada*. Desde el punto de vista artístico, Torné no se sirve de Goya, dialoga y aprende con él desde sus propias armas pictóricas. Del encuentro entre pasado y presente surge una obra de absoluta actualidad: la tradición como materia del hoy y del mañana.

En *En el espejo negro* (LIBRO V) se desarrolla un juego entre lo racional y lo emocional muy propio de Torné (como también lo fue de Goya). Se trata de un libro apaisado con cuatro láminas iluminadas a partir de una escena goyesca en la que un valiente (sentado en una silla y con tan solo un sombrero para el engaño) mata a estoque a un toro. Sobre esta lámina cae una página (compuesta con tipografía gótica) que ha sido rasgada y que puede ser levantada para contemplar el dibujo al completo. Lo arcaico y lo más rancio del mundo aristocrático frente al escalofriante esplendor del arte popular. La pesadez de la letrería gótica es compensada por las estructuras pintadas, que en este caso provienen de las líneas quebradas del andamiaje del cuadro de Goya *Obrero accidentado*. La fuerte horizontalidad de las líneas de texto salta en pedazos ante la armazón descoyuntada de Torné. El dramatismo de la escena vívida (que gira en torno a ese punto de tensión donde se encuentran los pitones, el sombrero y el estoque) reverbera frente a la inerte pasividad de un pasado muerto.

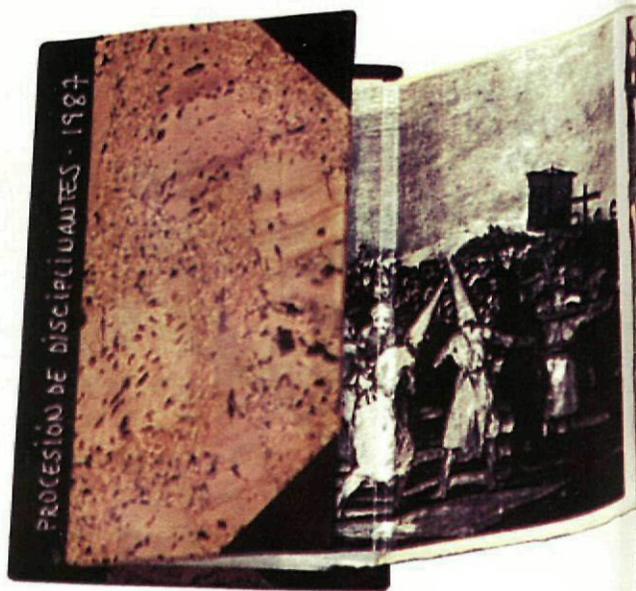
*Procesión de disciplinantes* (LIBRO III) es un desplegable, lo cual genera una secuencia narrativa expresada casi al golpe de vista, en una sola imagen de fuerte impacto. El resultado es una insólita procesión que avanza al extenderse. Aquí conviene observar el tratamiento gráfico de la obra de Goya. Torné utiliza una copia quemada de esas imágenes; así se distancia más del

35 Como puede observarse en el libro-catálogo *Huellas de una década (1987-1998)*...



LIBRO 1, *Aura del alba*

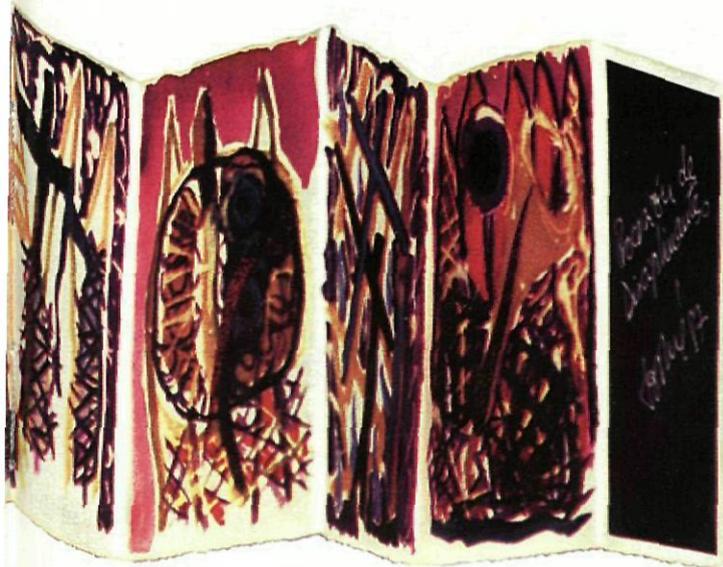
Sobre el poema «Alba» de Vicente Aleixandre, siete originales seriados, anilinas, tipografía, papel, 17 x 10 cm cerrado, sesenta ejemplares, Madrid: Galería Estampa, 1985.



LIBRO II, *Cuatro paisajes para Rosa*

Desplegable, técnica mixta, fotocopia, papel.

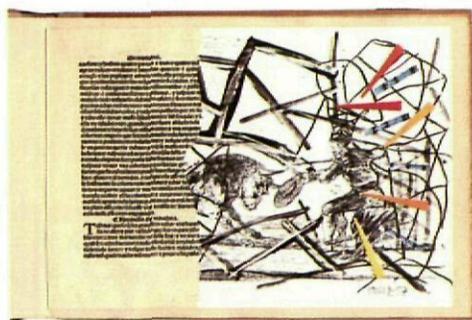
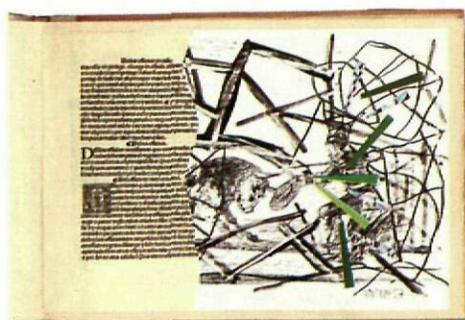
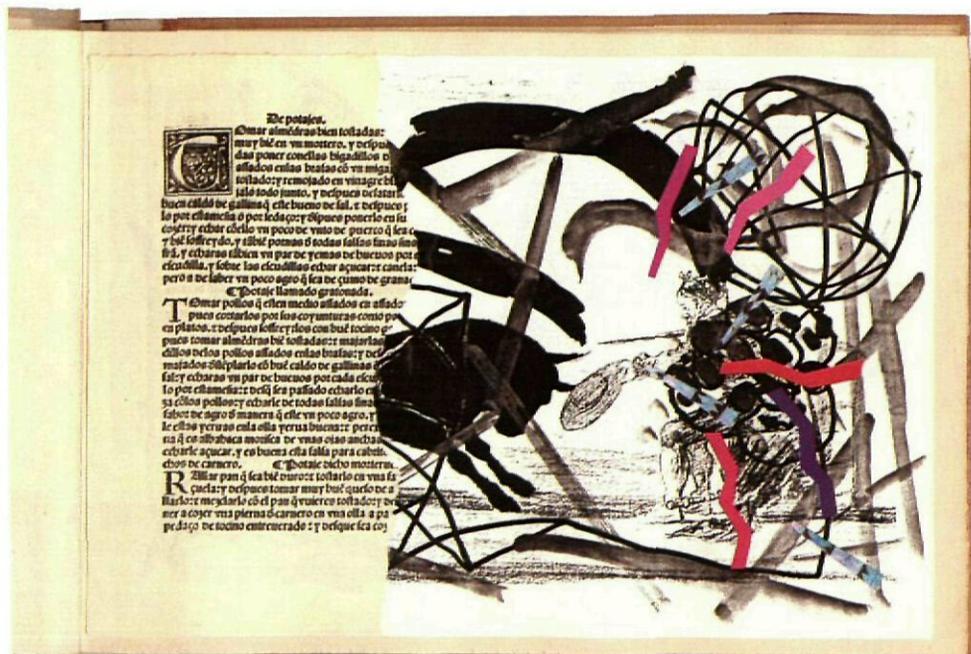
11 x 6 cm cerrado, 11 x 88 cm desplegado, ejemplar único, 1 enero 1986.

LIBRO III, *Procesión de disciplinantes*

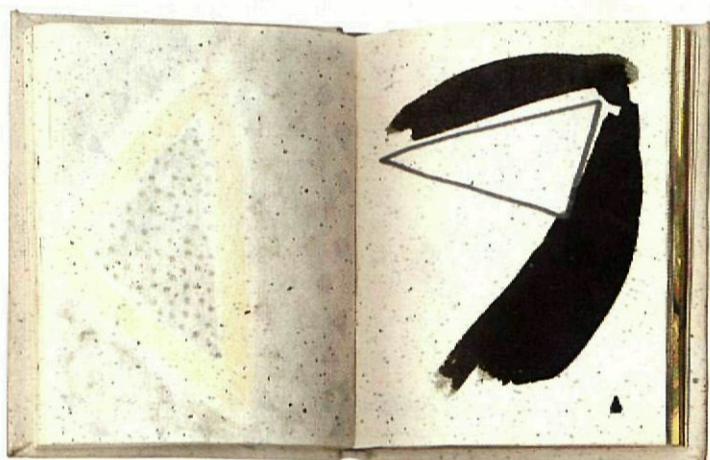
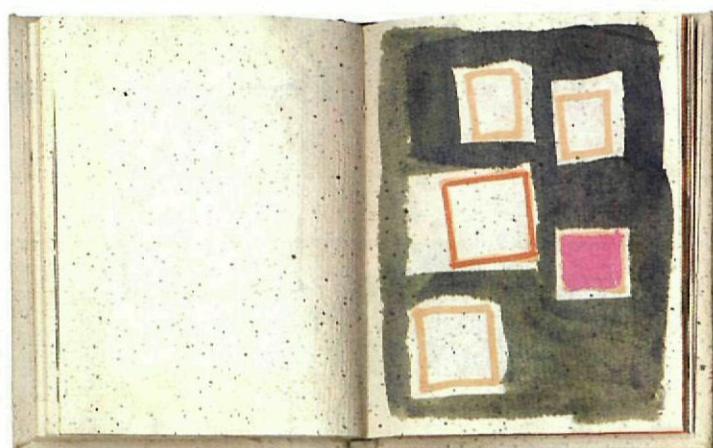
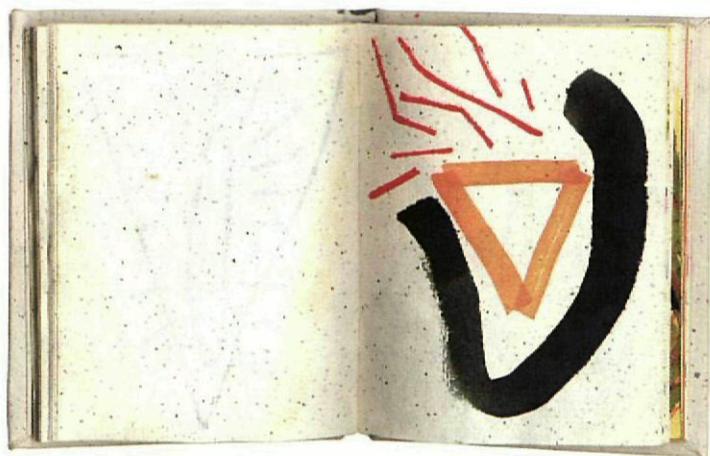
Desplegable, técnica mixta, fotocopia, papel, cubiertas de corcho,

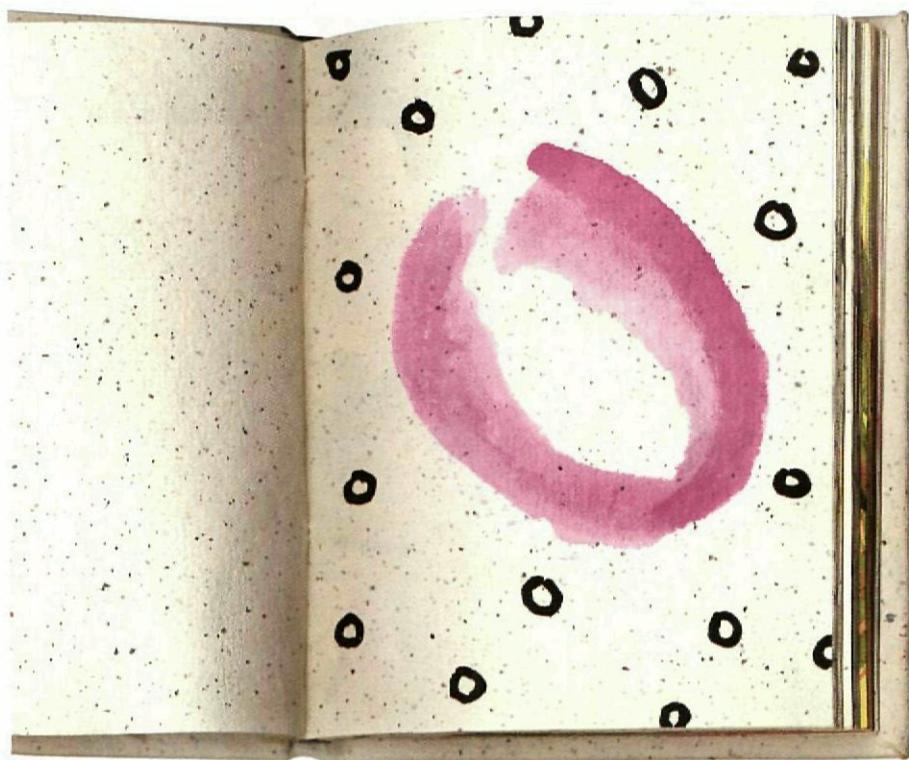
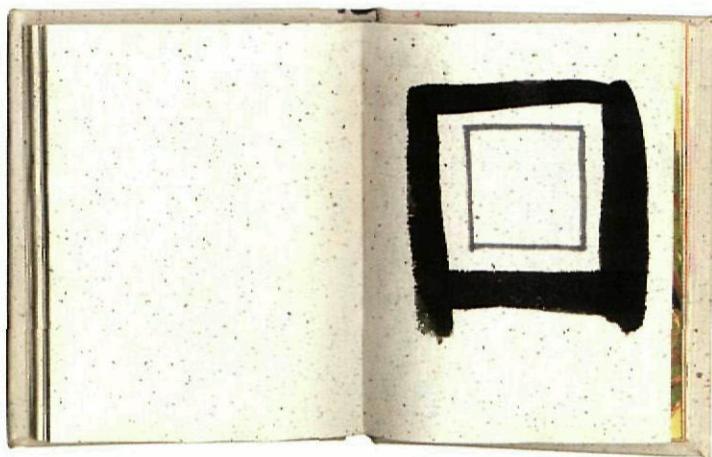
10,5 x 6 cm cerrado, 10,5 x 36 cm desplegado, ejemplar único, Madrid, 1987.



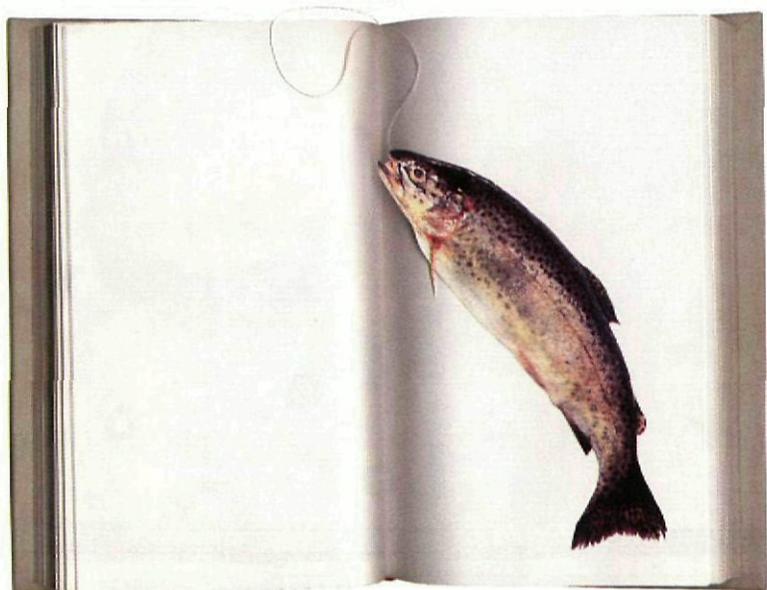
LIBRO V, *En el espejo negro*

Cuatro originales, técnica mixta, cartulina, electrografía, cubiertas en madera y cuero,  
2,4 x 33,5 cm, ejemplar único, Madrid, 1987.



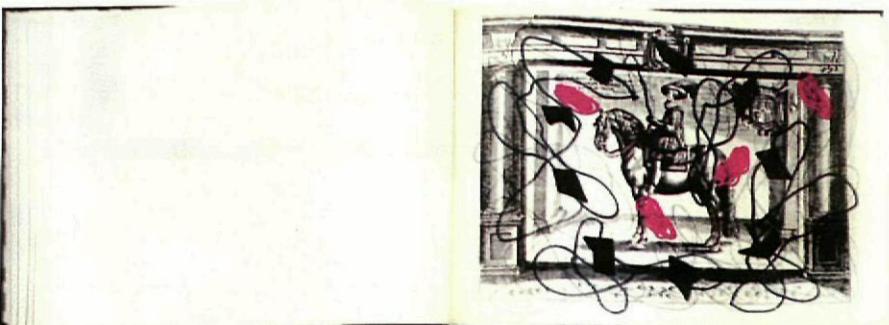
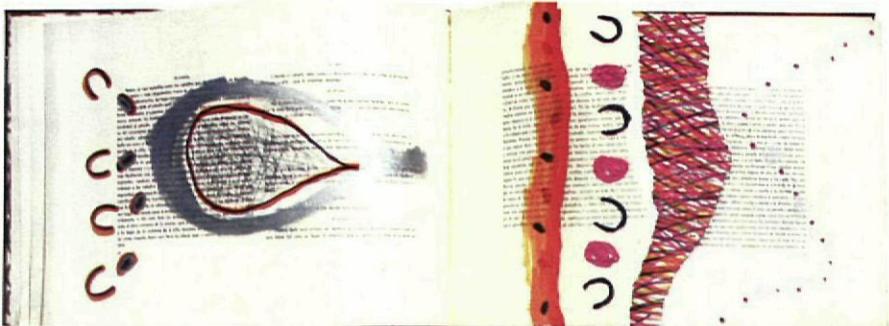
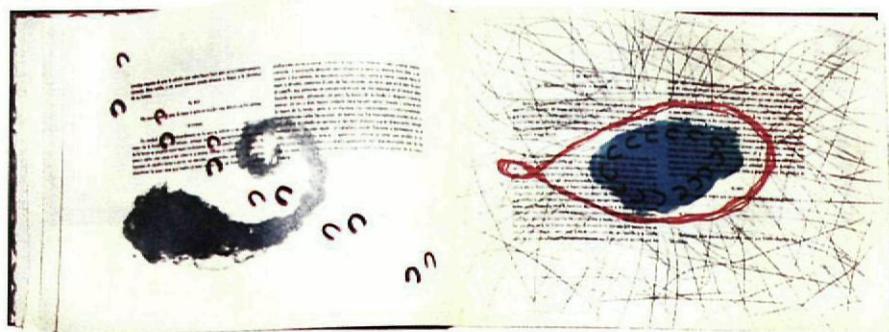


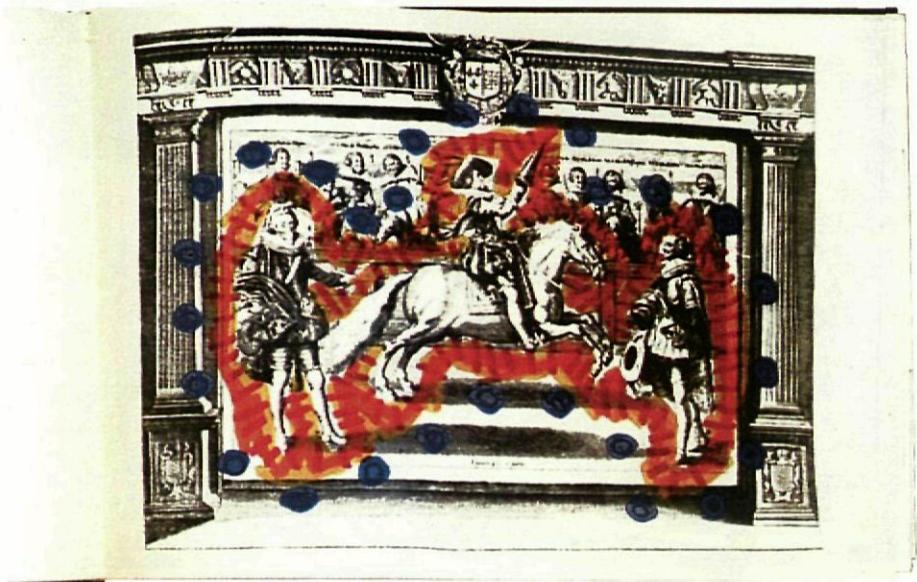
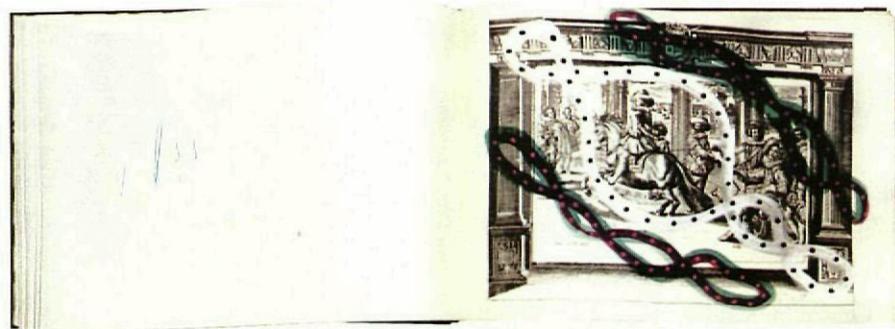
LIBRO VI, *Formas 3 x 12*  
Cuarenta y seis originales, acrílico, papel,  
12 x 9,5 cm, ejemplar único, Jerez, 1 enero 1991.



LIBRO VII, *El espíritu del Trysil-Elva*  
Cuatrocientas páginas, técnica mixta, papel,  
29 x 18 cm, ejemplar único, Madrid, 1991.



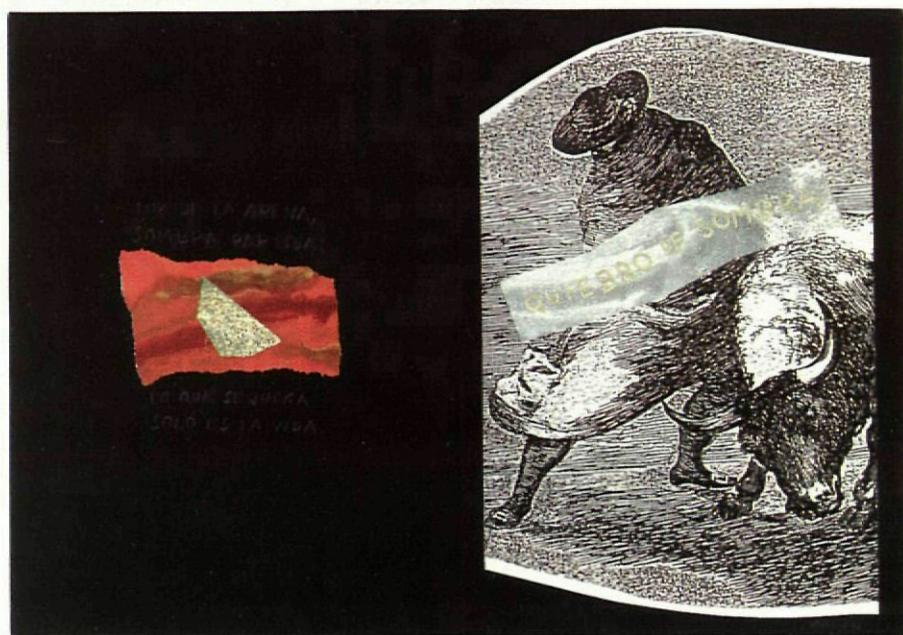
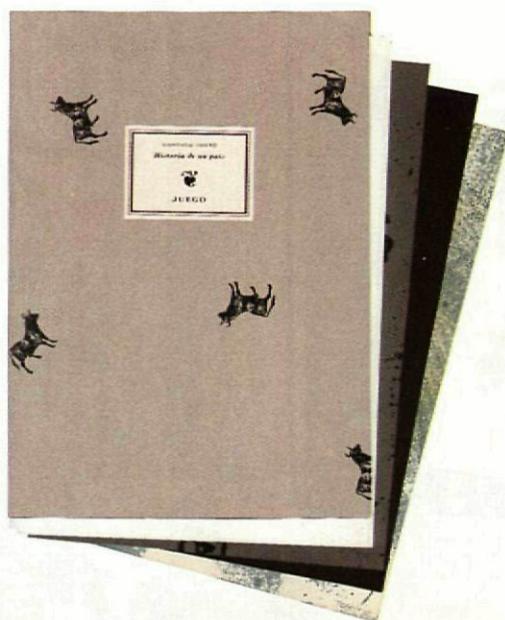




LIBRO IX, *El picadero real*

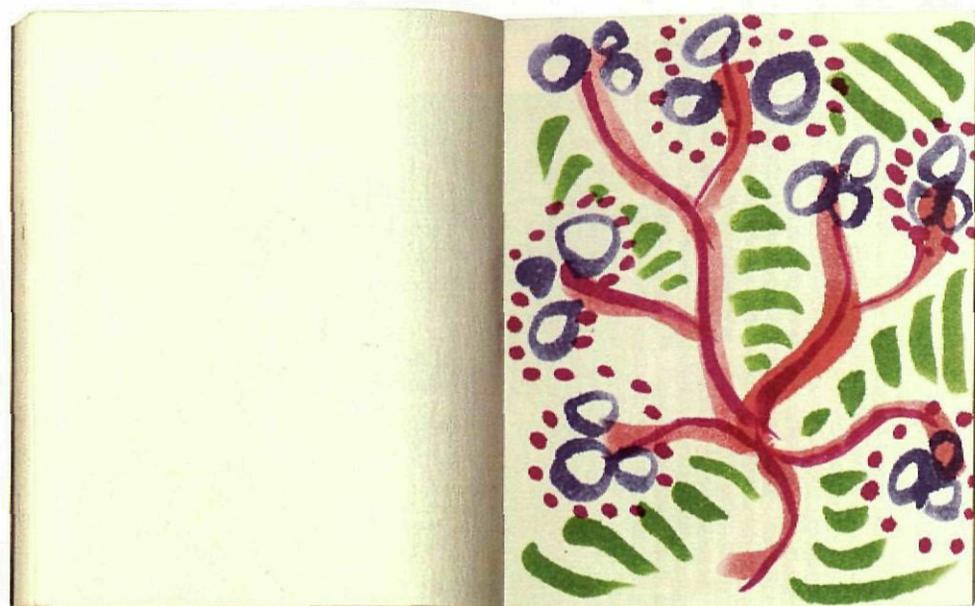
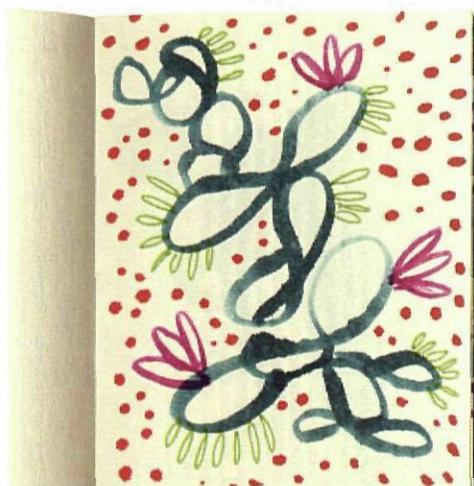
Ochenta páginas, técnica mixta, papel, cubiertas enteladas, 36 x 48 cm, ejemplar único, Aranjuez, 1994.





LIBRO X, *Historia de un país. Juego*

Veinte páginas, técnica mixta, papel, 29,5 x 21 cm, ejemplar único, Aranjuez, noviembre 1995.



LIBRO XI, *Florar de un buen año*

Diecisiete originales, tinta, papel,

9,3 x 7,3 cm, ejemplar único, Aranjuez, 1999.

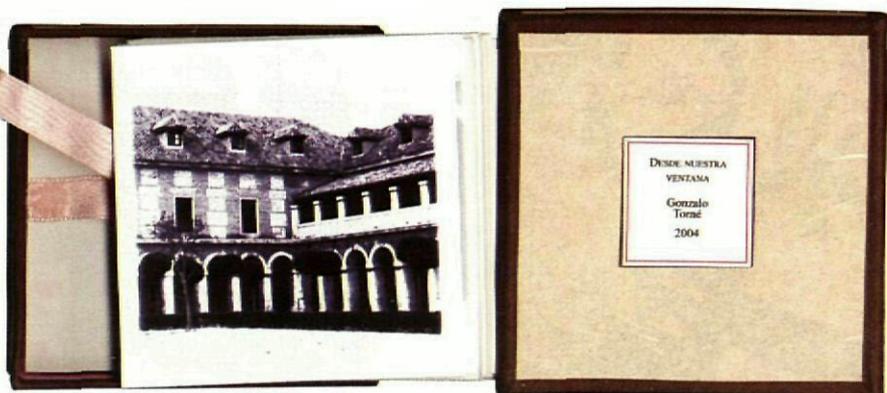
*de las noches*



*de los besos*



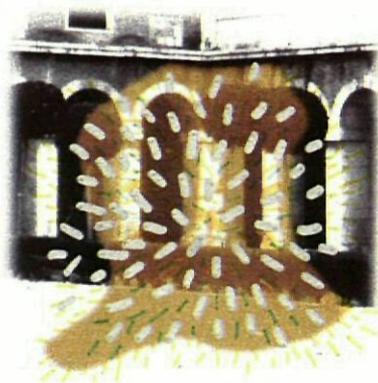
LIBRO XII, *Las tardes y los juegos*  
Cuatro láminas, técnica mixta, papel, en caja de madera,  
20,5 x 14 cm, Aranjuez, febrero 2003.



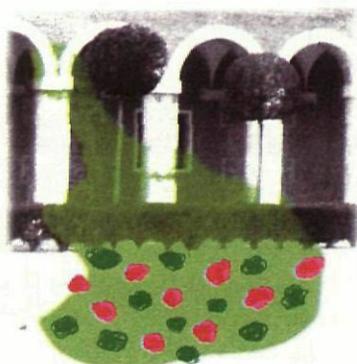
Los cálidos sonidos



El nácar y las luces



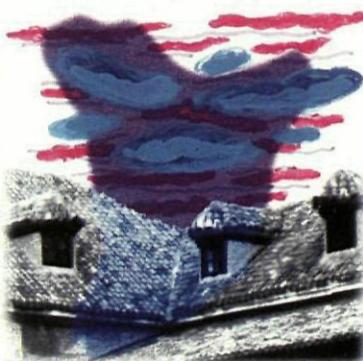
La fiesta de las rosas



El silencio de las piedras



Las tardes y las noches



LIBRO XIII, *Desde nuestra ventana*  
Seis láminas, técnica mixta, papel,  
10 x 10 cm, ejemplar único, Aranjuez, 25 febrero 2004.

recuerdo del cuadro, hace desaparecer lo anecdótico, se centra en el nudo de las historias contadas por Goya y resalta el lado dramático de las mismas. Además, la intervención en color de Torné se muestra más intensa y conmovedora, y la lectura del libro se decanta decididamente hacia el conjunto de la procesión, por encima de los detalles.

Goya también está presente en *Historia de un país. Juego* (LIBRO X), uno de los libros de más honda inspiración poética. Homenaje al toro como animal sagrado y poderoso, y al hombre que burla la embestida con desprendida gracia. Unos versos de Mario Hernández reflejan el gesto («lo que se juega / solo es la vida»), y el espíritu («vida y sentido»). De nuevo, las imágenes en blanco y negro proclaman su esencia y habilitan el trabajo de Gonzalo Torné, que alcanza una cúspide de rotunda y emotiva expresión. Los pliegos están abrazados por un fino cordel lacrado por sus extremos, signo acaso del precinto que custodia la noble pureza de los sentimientos contenidos.

En *Plaza Partida* (LIBRO VIII) las imágenes goyescas vuelven a servir de inspiración. En las láminas que reproducimos podemos intuir el germen de las angulosas líneas granates en las picas de los hombres que rodean y atacan al toro; también el origen de la lacería que envuelve a la maja: ella misma un sinuoso lazo en el exuberante giro de su cuerpo.

En otras ocasiones no es el pasado, sino el presente, a través de alguna vivencia cercana, el que motiva la creación de estos libros. *Cuatro paisajes para Rosa* (LIBRO II) es un desplegable que alterna paisajes de Torné con láminas científicas de botánica. Este tipo de láminas ya fueron usadas por las vanguardias: con analogías gráficas, por el constructivismo; con irreverente humor, por el dadaísmo. Torné no parece hallarse en ninguno de estos dos territorios; más bien efectúa una apuesta por la construcción de un conocimiento sensitivo. El artista vive en Aranjuez y suele pasear a menudo, con su mujer, por los bellísimos jardines reales; a veces con obras de botánica entre las manos. Este libro refleja el anhelo de disfrutar y conocer, de ver y sentir a un tiempo. En este desplegable el lector va y viene de la reproducción de un roble a los colores del otoño o a la contundencia de la imagen de un tronco. Otra vez el compromiso de la razón y la emoción.

*El espíritu del Trysil-Elva* (LIBRO VII) recuerda los días pasados pescando en el lago del mismo nombre, en Noruega: un lugar inaccesible y puro. El libro se presenta cerrado con dos abrazaderas, mensaje contundente de lo impenetrable de este lugar y esta sociedad. Si alguien se decide a abrirlo se topa con el blanco inacabable de las cuatrocientas páginas inmaculadas: el frío infinito del invierno. La trucha de río, en función de marcapáginas, tan

solo sirve para pasar de blanco en blanco. Todo muy limpio, muy frío, muy solitario. Esta pieza, otra vez no exenta de sentido del humor, es sin duda la más conceptual de las aquí presentadas.

Pero este libro tan blanco es desde luego una excepción, porque, como hemos observado abundantemente hasta aquí, lo que construye y eleva, lo que da unidad a estos libros es el gesto y el color. Un color valiente que vivifica lo que toca; más aún, que tiene vida propia. Torné continúa así la revelación del maestro Cezanne:

La naturaleza, quise copiarla; no lo lograba. Por mucho que buscara, girara, la tomara en todos los sentidos: irreductible. Desde todos los ángulos, pero me sentí contento de mí cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo con otra cosa... con el color... Sólo hay un camino para representarlo todo, para traducirlo todo, el color. El color es biológico, por así decirlo. El color es vivo, sólo él torna vivas las cosas<sup>36</sup>.

Especialmente notorio es en *Aura del alba* (LIBRO I), donde (más allá del despliegue tipográfico ya comentado) sobresale el color puro de las anilinas aplicado en brochazos limpios que dibujan paisajes soñados de tersa belleza. La poética del color en su semblante más lírico. Apenas unas leves y nunca obvias sugerencias del poema alexandrino («jirones», «fugas», «esquilas [...] hiriendo», «azules ecos»...) acaso guíen la mano del pintor.

También el gesto y el color destacan en *Florar de un buen año* (LIBRO XI), otro «libro de paseo» por los jardines de Aranjuez, algo así como una versión íntima y mínima de los libros de viaje. A partir del jardín real (en el doble sentido), el jardín personal inventado por Torné. Un viaje al interior, a lo esencial, en un acto de celebración anunciado ya en el título. Las flores pintadas son de fantasía: recreaciones festivas a partir de lo sentido antes que de lo visto.

En *Las tardes y los juegos* (LIBRO XII) nos encontramos ante un libro digital con intervenciones posteriores a mano en acrílico y tinta plateada. Esta obra pertenece a la última etapa del pintor, en la que investiga en la aplicación artística de las tecnologías digitales. No estaría de más comentar que las fronteras entre lo «digital» y lo «manual» están poco claras. El hombre dibuja y pinta, desde el Neolítico, con algún instrumento sostenido por su mano. Tan «a mano» resultan, pues, las obras que Torné pinta con lápiz óptico sobre tableta gráfica. Una nueva herramienta más, como tantas

<sup>36</sup> Declaración de Paul Cezanne recogida por Christian Zervos, «Problèmes de la jeune peinture», *Cahiers d'Art*, 4 (1931), apud Vasili Kandinsky, *Cursos de la Bauhaus...*, p. 30.

otras a lo largo de la historia. En el lápiz tradicional, lo que mancha el papel sale directamente de su punta, cuando se mueve la mano. Con el lápiz digital ocurre exactamente lo mismo, aunque el proceso es un poco más complejo hasta obtener la mancha definitiva sobre el papel. Al fin y al cabo, pintan la cabeza y la mano; en lo sustancial, los utensilios varían (e importan) poco.

*Las tardes y los juegos* es un libro de dulce erotismo (como cantan sus epígrafes: «de las caricias...», «de los besos...», «de los rincones...», «de las noches...»), en el que la sensualidad está expresada, en la intimidad de una cajita de madera, con enredos de líneas sinuosas y un opulento uso del color.

Resulta curioso observar cómo en los últimos libros se aprecia una creciente dulcificación y una acentuación de la veta lírica (frente al mayor dramatismo de las obras relacionadas con la historia). Esto acaso entronca con las obras de los primeros años ochenta. En *Desde nuestra ventana* (LIBRO XIII) nos invade esta nueva serenidad y el disfrute de los detalles cotidianos. He querido culminar esta antología con este libro porque expresa cabalmente la capacidad de Torné de manifestarnos con el arte una realidad renovada y no evidente. La fotografía corresponde al Patio de Caballeros (anexo al Palacio Real de Aranjuez), donde vive el artista, y está tomada desde su propia ventana. Hay un movimiento de acercamiento en las distintas tomas del patio que nos permiten hacernos una idea cierta del conjunto y de los detalles que más interesan al pintor. A partir de aquí es la observación de la propia vida del patio a lo largo del año la que guía la mano del artista, como podemos reconstruir a partir de una conversación con él.

«Los cálidos sonidos» se refiere a los colores granates, rojos, anaranjados, violáceos, característicos del árbol que hay debajo de la ventana, un Júpiter. Los pájaros se reúnen o anidan en él: se les oye a primera hora. Los sonidos salen cálidos por los colores del árbol.

«El nácar y las luces» nos cuenta cómo se refleja en el patio la distinta luz del día. En Aranjuez casi todos los edificios históricos están contruidos con piedra de Colmenar (de un color y una textura muy característicos), que produce esa reverberación rosácea y anacarada. Las aceras de Aranjuez también eran de esta hermosa piedra blanda que confería un color especialísimo a la ciudad<sup>37</sup>.

«La fiesta de las rosas» exhibe el espectáculo que se despliega cuando flo-

37 Desgraciadamente, casi toda esta piedra de las aceras ha sido arrancada y sustituida por espantos modernos. Las canteras de Colmenar hace años que están agotadas. La piedra removida de Aranjuez ha servido para ennoblecer edificios *emblemáticos* recientes.

recen las rosas, de un rojo profundo casi irreal. Brotan manojos de flores sabiamente agrupadas. Sobre un fondo de verdes intensos, los rojos se saturan y vibran de manera tal que parecen brincar de un lugar a otro.

«El silencio de las piedras» remite al momento del ocaso, cuando los pájaros se van a dormir y todo se calla. El sonido se propaga de diferente modo dependiendo de la densidad y dureza de las superficies. La piedra blanda del palacio amortigua y absorbe el poco sonido, mientras las arcadas impiden los rebotes. Las piedras también se callan.

La ventana está orientada al oeste, lo que permite disfrutar todo el año de las puestas de sol. «Las tardes y las noches», al fin, nos muestra cómo los tejados se van bañando poco a poco de colores violetas, y los azules profundos van sustituyendo a los dorados del sol.

Los colores, las imágenes y los textos de Gonzalo Torné no describen el patio, antes bien nos narran sensitivamente una nueva realidad trascendida, inasible por cualquier otro medio. Una poética comprensión artística de ese patio late en este mínimo libro de apenas seis láminas.

## 5 POÉTICA VISUAL

Los libros de Torné nacen de una idea interior que los genera. De las manos del artista surge una poética visual que los funda, les da vida propia y única. El gesto expresivo y el sentido natural del color levantan una nueva realidad artística en forma de libro. La pintura, como un lenguaje puro de sentimientos y sensaciones, retiene para nosotros la pureza de lo inefable. La emoción del mundo en las manos emocionadas de Torné.

Como sugirió Edmond Jabès, de la ruptura de los límites nace el nuevo libro<sup>38</sup>. Estos libros de artista, más allá de una acomodada contemplación placentera, originan una reordenación del cosmos. Mirar y leer, todo en uno. Pensar con el sentimiento y sentir con el pensamiento en un acto no secuencial, sino único. Pocas obras exhiben tal grado de unidad orgánica, donde la forma externa es encarnación de una idea interior, como los libros de artista de Gonzalo Torné. La poética visual como armonía de la contemplación y la lectura.

<sup>38</sup> Es esta una idea recurrente y fundacional en Edmond Jabès. Por ejemplo, «Confianza en lo que muere purificado para renacer del deseo de una muerte purificadora gracias a la cual el vocablo añade a su legibilidad, la legibilidad de un tiempo elevado a la lectura "diferida" de la que ya no ignoramos que es lectura de toda lectura; tiempo por siempre preservado en el tiempo abolido», «Carta a Jacques Derrida sobre la cuestión del libro», en *El libro en los márgenes, I. Eso sigue su curso*, Madrid: Arena libros, 2004, p. 44.

## RESUMEN

*Este artículo ofrece y estudia una amplia antología de los libros de artista del pintor Gonzalo Torné. Se comienza con una introducción histórica sobre este tipo de obras, se continúa con un análisis de la pintura de Torné y de su íntima relación con sus libros, para proseguir con un comentario sobre ellos, realizado a partir de sus elementos gráficos constitutivos. Se analiza, así, la función de los textos y escrituras; de las diversas estructuras del objeto libro; de las formas e imágenes; del gesto y el color, etcétera. Nos encontramos, al fin, ante los libros de un pintor puro, en los que la intervención de Torné genera una poética visual que unifica los diversos textos e imágenes de partida —elementos que Torné lee con atención y se convierten en instigadores interiores de la forma exterior—. Unos deslumbrantes libros de artista en los que sobresale la armonía de la contemplación y la lectura.*

## PALABRAS CLAVE

Gonzalo Torné, libros de artista, poesía visual, relación entre pintura y literatura, vanguardias

## ABSTRACT

*This article presents and studies a wide anthology of artist's books by Gonzalo Torné. Starting with a historical approach to this kind of works, it continues with an analysis of Torné's painting and his intimate relationship with his books, to finish with a comment on each of them from the perspective of their constituent graphical elements. Thus the author analyses the function of texts and writings, the different structures of the book as object, of shapes and images, of gesture and colour, etcetera. We are before the books of a pure painter in which Torné's intervention creates a visual poetic art which unifies all the source texts and images —elements read thoughtfully by Torné and transformed into inner instigators of the outer appearance. Some dazzling artist's books in which the harmony of contemplation and reading stands out.*

## KEYWORDS

Gonzalo Torné, artist's books, visual poetic art, relationship between painting and literature, avant-gardes