

Sombra comienzo.
El título en la pintura de José Guerrero

Jesús Díaz Bucero y María Dolores Sánchez Pérez

1. COMO OBERTURA: LA IMPORTANCIA DEL NOMBRAR

Diario de Adán.

Jamás llego a tiempo de ponerle nombre a nada. La nueva criatura se lo pone a todo lo que se le cruza por el camino, antes de que pueda protestar siquiera. Y siempre con el mismo pretexto: parece esto o aquello. Por ejemplo el dodo. Dice que basta con mirarlo para saber al instante que 'se parece a un dodo'. Está claro que tendrá que quedarse con ese nombre. (...)

Diario de Eva.

En los últimos días le he relevado del trabajo de nombrar las cosas, lo que ha supuesto un gran alivio para él, pues no tiene ningún talento en ese sentido: es evidente que está agradecido. (...) En cuanto avisto un animal sé lo que es, no necesito reflexionar ni un momento. El nombre certero surge al instante, como respondiendo a una inspiración.

Mark Twain. *Diario de Adán y Eva.*

Sombra comienzo es un cuadro de José Guerrero. Es un título de un cuadro de José Guerrero. Es una unidad entre la imagen y la palabra que nos otorga un nuevo objeto de significación. Con *Sombra comienzo* hemos establecido un juego referencial que remite a colores, formas y emoción. Son dos palabras que nos vinculan a una imagen y nos anclan a ella, que poseen fuerza, poder de sugestión y causan atracción hacia el objeto designado. A continuación, intentaremos comprender cómo surgen, qué nos dicen y cuáles son sus funciones cuando se unen a aquello que nombran.

2. ¿QUÉ ES UN TÍTULO?

Nombrar algo lo configura. Con el título, una pintura se individualiza y se identifica dentro de la generalización de cuadro u obra de arte. El título insiste en su unicidad como expresión, en el carácter privado de la experiencia creativa y, a la vez, nos ayuda a situarlo en su aspecto público. Como dice John Dewey: «Un poema y una pintura (...) no tienen precedentes en la existencia o en el ser universal. Pero, sin embargo, su materia vino del mundo público y tiene así cualidades en común con la materia de otras experiencias, mientras el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común»¹.

El título saca al cuadro del anonimato pero la importancia del nombrar con afán de designación y especificidad no atañe únicamente a la obra sino que también se hace extensible al pintor. Con la importancia de la autoría y la originalidad cobra valor el nombre del artista: podemos pasar de referir *Sombra comienzo a un Guerrero*. José Guerrero es nombre de pintor. José García Guerrero, su nombre completo, no lo es. Además de nombrar y designar un objeto cuando un pintor titula su obra ofrece al espectador un sistema para acceder a ella, un intermediario para reconocerla y hallarse seguro en su experimentación estética. Traigamos a la memoria a María Zambrano cuando dice que: «no solo podía ver, sino que además tenía que hablar sobre lo que veía, para desvelar, el enigma que encierra la pintura»². Un desvelar la pintura que enlaza con las palabras de Román de la Calle cuando define al título como «mensajero de la *ekphrasis*», como «puerta literaria» por la que penetrar a la obra visual³.

El título se configura como una ejemplificación perfecta de lo que ha supuesto la palabra para el desarrollo del arte del siglo XX y se ha conformado como un elemento más complejo que la simple designación del objeto que guía a la interpretación desde el lenguaje. El título se convierte en parte de las obras. Con él se ha negado la mimesis: *Esto no es una pipa* de René Magritte ha cuestionado el hecho artístico como *Fuente* de Marcel Duchamp. Con los títulos se ha incrementado la crítica social presente en la imagen como en los de Honoré Daumier o en el uso que de ellos hace en los *Caprichos* Francisco

¹ Dewey, John, *Arte como experiencia* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1949), p. 74.

² Zambrano, María, *Algunos lugares de la pintura* (Madrid: Espasa Calpe, 1989), p. 11.

³ De la Calle, Román, «El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto», *Escritura e imagen, vol. 1* (2005), p. 75.

de Goya, su antecesor, quien se desvincula del nombrar antiguo meramente descriptivo y mero instrumento de catalogación⁴.

De esta manera, el nombrar de la obra de arte se ha convertido en uno de los elementos más fuertes de las relaciones entre escritura e imagen. En este sentido, Áron Kibédi Varga ofrece una clasificación que puede servirnos para situar el grado de unión del título con su obra. Únicamente, destacaríamos de ella la interreferencia, es decir, la relación entre imagen y palabra que acaece de forma simultánea e individual en una disposición separada pero referida recíprocamente⁵. De esta manera, el título de una obra de arte se refiere a la obra pero, una vez que este se hace inseparable de ella, la obra referencia a su título. Así, se configura una unión que altera las lecturas de ambos y los hace dependientes. Por tanto, la lectura de una obra y de su título requiere un ejercicio interpretativo complejo por parte del espectador: debe leer dos lenguajes y aunarlos en un solo significativo. Se establece una relación activa, de influencia que modifica a ambas en un sistema de alternancia de lenguajes en el cual la actuación del espectador es fundamental para que la relación cobre valor: «relación en su uso idiomático denota algo directo y activo, algo dinámico y energético. (...) Una relación social es un asunto de afectos y obligaciones, de trato, de generación, influencia y modificación mutua»⁶.

El título, según Geles Mit, ha llegado a convertirse en «instrumento de la ideología artística»⁷. Estamos de acuerdo con esta expresión, pero pensamos que, más que una «colaboración hacia el objetivo ideológico»⁸, es una muestra de él. El título se hace uno con la obra y la obra es la expresión de emociones, pensamientos, creencias estéticas o circunstancias, una respuesta a las mismas que nace como transformación de ellas. Al mostrarse se posiciona y al hacerlo alcanza su objetivo ideológico. Objetivo que en su propia presencia se alza como un objeto que reivindica una opción por encima de las demás: «La perogrullada de que sobre gustos no se puede discutir es desmentida por la obra autónoma. Su recepción muestra que justo allí es donde se puede discutir tanto sobre lo estético como sobre lo moral»⁹.

⁴ Cfr. Mit, Geles, *El título en las artes plásticas. La imagen develada por el nombre* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002).

⁵ Kibédi Varga, Áron, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en Antonio Monegal (coord.), *Literatura y pintura* (Madrid: Arco/libros, 2000) pp. 109-138.

⁶ Dewey, *Arte como experiencia*, p. 120.

⁷ Mit, *El título en las artes plásticas*, p. 77.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Jauss, Hans Robert, *Caminos de la comprensión* (Madrid: La balsa de la medusa, 2012), p. 41.

Por tanto, el título designa la obra en su unicidad, a la vez que desvela y guía la mirada del espectador para conformarse como un todo imagen-nombre, que muestra en su ser su objetivo ideológico.

3. EL NOMBRAR DE GUERRERO

3.1. Los títulos descriptivos

Sin título (campana de la torre de la catedral de Granada 1931-35), *Sin título* (camino del Sacromonte 1943-1944), *Gitanos granadinos* (1943), *Casas de Almuñécar* (1944), *Catedral de Salamanca* (1945), *Paisaje* (1945), *Paisaje* (1945), *Desnudo* (1945), *Retrato de mi madre* (1955), *El Sena* (1946), *París* (1946), *Paisaje de la Alberca* (1946), *Los tejados y la torre de la iglesia* (1946), *El baile* (1946), *El ofertorio den la fiesta de la asunción* (1946), *Ramón Hoyos* (1946), *La aparición* (1946), *Ventana sobre el lago Thun* (1947), *Barco* (1947), *Fiesta nacional suiza* (1947), *El cardenal* (1948), *Panorámica de Roma* (1948), *Hilandera* (1948), *Palomas* (1949), *Autorretrato* (1950).

Todos estos títulos son solo ejemplos, extraídos al azar, de las obras de José Guerrero en su etapa de formación antes de marchar a Nueva York. *Autorretrato* fue su última obra figurativa y, también, el último título que calificaremos como descriptivo dentro de su trabajo: «Es casi como si el pintor nos estuviese dedicando una última mirada, un último mirar atrás, antes de girar sobre sí mismo y echar a andar por un camino nuevo, en el que Europa y el hacer académico se quedarían a la espalda y cuyo futuro sería la libertad del encuentro con la pintura americana»¹⁰.

Con títulos descriptivos nos referimos a nombres que narran el tema del cuadro. Se encuadran como herederos de la tradición de titulación por temas específicos que Geles Mit define como antigua, donde el título no aporta, no modifica, no se convierte en un todo con la obra sino que es meramente descriptivo. Pongamos por caso *Los tejados y la torre de la Iglesia*: muestra una panorámica de un pueblo, desde arriba, donde todo el espacio es ocupado por tejados, la torre de la iglesia y un pequeño paisaje al fondo. El título insiste en la imagen, no desvela nada. Tampoco se conforma como un todo de significación y en cuanto a su función como objetivación de una ideología artística es indiferente: solo cumple funciones de designación y catalogación. A partir de 1950, la pintura de Guerrero cambia, se radicaliza y se libera y con ella, también, su nombrar: «El Guerrero que admiramos hoy nace en

¹⁰ Vallejo, Ines, «José Guerrero. El camino del aprendizaje» en *José Guerrero. Catalogo razonado, volumen 1 1931-1969* (Granada: Centro José Guerrero-Fundación Telefónica, 2007), p. 47.

1950, (...). Efectivamente, todo lo anterior no es obra realmente hecha, son simples prolegómenos que nos interesan principalmente desde el punto de vista histórico, en tanto que peldaños necesarios»¹¹. A partir de aquí, Guerrero alternará sus formas de titulación que englobamos en tres bloques: los títulos interiores, los sin título y los títulos metafóricos.

3.2. Los títulos interiores

Negros y ocre (1950), *Composition number 2* (1951), *Negro y amarillo* (1953), *Signos* (1953), *Variaciones azules* (1957), *Presencia del negro con ocre y azul* (1957), *Presence of black (number 1)* (1958), *Yellow and brown* (1959), *Black and yellows* (1960), *Black and yellows* (1961) *Blue and black* (1962), *Gris y rojo* (1963), *Rojo y negro* (1964), *Dos azules* (1965), *Negro rojo* (1969), *Diagonal* (1974), *Ocre y naranja* (1975), *Bandas verticales* (1976), *Cadmion red* (1977), *Dos azules* (1978), *Rojo intenso* (1979), *Rojo oscuro* (1980), *Rojo azul* (1981), *Amarillo con rosa* (1982), *Rojinegro* (1983), *Rojo con negro* (1985), *Negro con bandas rojas* (1986), *Rojizo* (1987), *Verde permanente* (1988), *Amarillo y rojo* (1989), *Centro negro* (1990).

Los títulos interiores de José Guerrero nos llevan dentro de la pintura, dentro del espacio del cuadro. Atrapan en una sola dirección: unas veces los negros, otros los rojos y otras las diagonales pero, casi siempre el color, porque su pintura es vivencia del color. Es una «confirmación de lo visual»¹². A nuestro juicio, estos títulos marcan una postura clara de la pintura por la pintura, como valor en sí misma y como sujeto de su propia representación. Guerrero considera suficiente el *Rojo oscuro* para poder experimentar y comprender la obra. Es la comprensión de la obra desde la pintura, en su mostración donde esta actúa y conmueve cuando el espectador lee la obra desde sí misma porque: «lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hacen algo que no es conducir a una experiencia. Constituyen una experiencia»¹³.

En un principio, este modo de titular puede tener semejanzas con los títulos descriptivos: se puede considerar que Guerrero nombra por el tema de la pintura y que el tema en estos casos es la propia pintura, los colores o las formas:

¹¹ Bonet, Juan Manuel, «Guerrero. La pintura necesaria», en *Guerrero* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1994), p. 29.

¹² Mit, *El título en las artes plásticas*, p. 102.

¹³ Dewey, *Arte como experiencia*, p. 76.

Si por 'representativo' se entiende la reproducción literal, entonces la obra de arte no es de esa naturaleza, porque tal punto de vista ignora la singularidad de la obra debida al medio personal por el que han pasado las escenas y los acontecimientos. Matisse dijo que la cámara era un gran presente a los pintores, ya que los releva de cualquier necesidad aparente de copiar los objetos. Pero la representación puede también significar que la obra de arte dice algo a los que gozan de ella sobre la naturaleza de su propia experiencia del mundo: que presenta al mundo en una nueva experiencia que ellos padecen¹⁴.

Si atendemos a las palabras de Dewey y comprendemos *representativo* en sus dos designaciones podemos pensar que ambos modos de nombrar son idénticos. Pero, estos títulos, además de ser una designación del objeto, se establecen como puertas de entrada a la pintura y a su comprensión desde ella misma, se aúnan con ella para ese propósito y en esa unión se muestran. ¿En qué punto un título como *Bandas verticales* se hace inseparable de la obra? El título es reiterativo y, en estos casos, cobra un valor retórico, tautológico, en el sentido de la reiteración de lo ya expresado en el propio sujeto pictórico o en la repetición expresada de distintas maneras si palabra e imagen son entendidos como lenguajes diversos. Hasta aquí la coincidencia con los títulos descriptivos: el título interior obliga al espectador a anclar su emoción en la pintura y a no buscar emociones externas, ayuda al posicionamiento del espectador ante la obra como objetivación ideológica. Estos títulos cierran la pintura sobre sí misma en una necesidad de reivindicarse como expresión pero Guerrero utiliza el color como expresión de su pintura y nombra por ese color en el que encuentran su valor los momentos vitales:

El azul... tiene mucho de mi infancia. Era el color con el que pintaba los zócalos de mi casa... era el añil. Con el añil las mujeres, mi madre, hacían unas muñequillas para blanquear la ropa... El rojo tiene... no es que sea una cosa de tragedia ni mucho menos... el rojo... la almagra que usábamos en los pueblos de Andalucía... un rojo sacado de la tierra... no es un bermellón ni mucho menos pero tiene su belleza... y casi son los dos colores más importantes par mí, el rojo y el azul.

Naturalmente, el negro. Es muy posible que alguna vez vuelva a meterme con los negros... debía... no sé (...). El negro es un color de tragedia, pero para mi tiene algo de familiar... ya te dije que hemos estado vestidos de negro toda la vida (...). El amarillo es el campo, los trigales (...). El blanco es Andalucía sin más. El deslumbramiento de una pared

¹⁴ Dewey, *op. cit.*, pp. 74-75.

encalada. Los malvas y violetas son frutas... El higo chumbo, la breva de morado-negro.

El ocre es la tierra con la que he jugado. El gris, los montes andaluces... por lo menos lo de Granada... allí los montes son grises¹⁵.

¿Podemos decir ahora que un cuadro cuyo título es *Dos azules* hace solo hincapié en leer la pintura desde sí misma y que no posee cualidades metafóricas en su formulación?

3.3. Los Sin títulos

Sin título (1951), *Sin título* (1952-53), *Sin título* (1953-54), *Sin título* (1955), *Sin título* (1956-58), *Sin título* (1957), *Sin título* (1958), *Sin título* (1959-60), *Sin título* (1961), *Sin título* (1962-63), *Sin título* (1964), *Sin título* (1965), *Sin título* (1967), *Sin título* (1968), *Sin título* (1969), *Sin título* (1979), *Sin título* (1971), *Sin título* (1972), *Sin título* (1973), *Sin título* (1974), *Sin título* (1975), *Sin título* (1976), *Sin título* (1977), *Sin título* (1978), *Sin título* (1979), *Sin título* (1980), *Sin título* (1981), *Sin título* (1982), *Sin título* (1983), *Sin título* (1984), *Sin título* 1985), *Sin título* (1986), *Sin título* (1987), *Sin título* (1988), *Sin título* (1989), *Sin título* (1990).

José Guerrero utilizó la fórmula del *Sin título* para nombrar a lo largo de toda su carrera. En su primera etapa, los cuadros sin título pueden comprenderse desde la no necesidad del nombrar ya que el tema desvela la obra. Sin embargo, ¿podemos comprender así la falta de nombre a partir del 1950? En parte sí. Los límites nunca están marcados, pero así como los títulos descriptivos se separan de los interiores en su nombrar como sujeto de la pintura, los *Sin títulos* a partir del 50 adquieren un nuevo matiz. Deben entenderse como una radicalización de los títulos interiores, como la expresión más pura de la exigencia de una pintura auto-referencial que implica mirar la pintura desde la pintura, sin búsqueda de temas externos, sin relación a significados, como sujeto de su propia representación: pintura como tema de la pintura. Desde esta perspectiva, un *Sin título* simboliza la negación de ese desvelar desde la escritura, la separación de lenguajes y la afirmación de la pintura en su autonomía. Es un matar al título como «mensajero de la *ekphrasis*»¹⁶.

Un cuadro sin título afirma que en la obra se encuentra todo aquello que la pintura tiene que decir. *Sin título*, también es «la posibilidad de no estipular ninguna lectura concreta, con objeto de no mediatizar la mirada

¹⁵ Ortuño, Pancho, «Conversación con José Guerrero», en *José Guerrero* (Madrid: Ministerio de cultura, dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980), p. 147.

¹⁶ De la Calle, «El espejo de la *ekphrasis*», p. 75.

del espectador»¹⁷. No titular se convierte en un medio para dotar de libertad al espectador en sus capacidades de re-creación y dejar volar a la pintura en su transformación. No titular abre la obra a los posibles de la mirada y potencia el valor de identificación del espectador en lo otro: «La exigencia de que la obra autónoma pueda entenderse por sí misma no excluye, sino que incluye, la posibilidad de abrir la experiencia estética a ver el mundo real de una manera diferente y, con ello, comprenderse uno mismo en el otro de una manera nueva»¹⁸.

Desde otro punto de vista, nos es necesario acudir a la fórmula: Título: *Sin título*. Aquí, el *sin título* se instaura como una forma determinada de nombrar, la reivindicación radicalizada sobre la lectura de la obra sin recurrir a palabras acaba acudiendo a las mismas para realizarse: los *sin títulos* se convierten en una paradoja del nombrar, en un nombrar sin nombre.

3.4. Los títulos metafóricos

Entendemos por títulos metafóricos a aquellos que nos llevan hacia emociones externas a la obra, tensionándose con ella y creando un nuevo producto. En esa tensión se produce una igualación de elementos, *a priori* dispares, que no deja de ser metafórica en su formulación y que nos desvela una verdad dentro de ella. En la obra de Guerrero que comprende el periodo desde 1950 a 1962 encontramos algunos de estos nombres, pero es en este último año cuando se acentúan. Esta forma de titular nos traslada a la comprensión de la experiencia estética como una cadena donde la obra de arte se convierte en respuesta de una emoción transformadora que se continúa en el espectador. Esta cadena aúna la vivencia original, el acto creador y la experiencia del espectador en un solo acontecer. Con estos nombres Guerrero nos lleva a dos tipos de emociones muy marcadas: una en el origen de la emoción estética que origina la obra de arte y la otra en la emoción que le produce la vivencia de la propia obra en su proceso y resultado. En ocasiones, las diferencias entre ellas son mínimas y podrían situarse en un bloque o en el otro indistintamente.

3.4.1. *Metáforas al origen de la emoción*

El telar (1951), *Black Cries* (1953), *Homenaje a Kline* (1962), *Albaicín* (1962), *La chía* (1962), *Sacromonte* (1963-64), *Alpujarra* (1963), *Andalucía aparición* (1964), *Calvario* (1964), *Andalucía sombría* (1964-65), *Saeta* (1965),

¹⁷ Mit, *El título en las artes plásticas*, p. 99.

¹⁸ Jauss, *Caminos de la comprensión*, p. 41.

La Brecha de Víznar (1966), *Homenaje a Okada* (1967), *La chía II* (1968), *Cuenca* (1969), *Zoco* (1969), *Fosforescencia* (1971), *Alcazaba* (1973), *Homenaje a Salvador Allende* (1977), *Homenaje a Joseph Cornell* (1978), *La Brecha II* (1979-80), *Homenaje a Bergamín* (1983), *Frigiliana* (1985), *Cuenca* (1986), *Andalucía la baja* (1987), *La brecha III* (1987).

El título en estos casos pasa a ser el impulso creativo que genera la obra. Lugares, personas o vivencias pasan a ser motor generador de imágenes que son transformaciones de un sentir. Podríamos decir que estos títulos nombran el tema de la pintura y, por tanto, podríamos clasificarlos como títulos descriptivos, pero caeríamos en un error. No lo son pues el tema no es el esperado, no hacen referencia a un contenido pictórico sino a una emoción estética que es la que origina la pintura como pintura en sí misma. La obra puede experimentarse sin conocer esa emoción original a la que alude el título. En este sentido, la obra de Guerrero es pintura para ser vivida desde sí misma pero entendemos que el título metafórico aporta significados que se suman a la experiencia que supone su encuentro. Es lo que Gadamer definió como el *carácter ocasional* de la obra¹⁹.

Como en toda formulación metafórica la verdad se haya en su unidad y tensión desde la diferencia. No debemos buscar una verdad objetiva por la que sustituir la imagen o su nombre. En los cuadros en los que Guerrero utiliza este tipo de titulación es imprescindible la actuación del espectador que debe ser abierta al arte desde el cambio y abierta al cambio de él mismo. Un espectador activo unirá lo que Guerrero expresa con lo que conoce y saldrá transformado en su emoción, vivencia y experiencia de la pintura, de aquello que referencia y de sí mismo: «Traducir una vivencia es traducirnos a nosotros mismos después de lo que éramos antes de la vivencia, es decir, a nosotros mismos después del aumento del ser que supone la integración de nuevos elementos»²⁰.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este conjunto de títulos es *La Brecha de Víznar*. Con este título Guerrero nos hace partícipes de la ruptura, del desgarrar, de una herida, del drama, la pérdida y el dolor. Las emociones se suman a la lectura de la pintura y la palabra modifica la imagen y su sentido. La realización de este cuadro fue tortuosa y la vivencia del proceso se añadió a la emoción originaria de la supuesta ubicación del cadáver de Federico García Lorca originando dos pinturas más: *La brecha I* y *La brecha II*. En estas obras las referencias metafóricas del título se van ampliando,

¹⁹ Gadamer, Hans George, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 2000), p. 194.

²⁰ Maillard, Chantal, «Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira», *Revista interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), p. 178.

las diferentes ocasiones a las que alude se suman a la vivencia de la pintura, que ya no solo nos lleva hacia un lugar y lo que allí ocurrió, sino al cuadro anterior y su proceso creativo: «ese cuadro... se murió porque se tenía que morir, como la brecha de Federico..., se murió porque lo trabajé demasiado y lo ahogué»²¹.

Lo mismo de compleja en cuanto a suma de referencias en el título es la lectura de la obra *Llanto a la Muerte por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). Alude a un poema de Lorca con el mismo nombre. Solamente con el título se pone en marcha toda la carga simbólica que produce la unión de la pintura con la poesía. Si el espectador conoce el poema, la lectura de ambos se enriquecerá. Con un solo título, Guerrero crea un mundo referencial en el espectador que enlaza palabras, poemas y otros cuadros. Recordemos al respecto las elegías y *A las cinco de la tarde* de Robert Motherwell. Lleva razón Félix de Azúa cuando nos dice: «Cada metáfora es un universo que abre campos y montes, meteoros y galaxias. Entrar en uno de ellos es siempre peligroso»²².

Mostremos un último ejemplo del nombrar desde la emoción original: *Fosforescencias*. Con este título, Guerrero nombra una obra pero, también, toda la serie nacida del juego con las cerillas. Al utilizar Stanley Kunitz el mismo título para su poema *Fosforescencias* (1967), escrito para acompañar una carpeta de litografías de Guerrero editada por la galería Juana Mordó, el juego se multiplica:

Formas del verbo 'ser'/dormidas/desde tiempos adánicos,/salen de sueños malos,/fosfóricos/del mineral deseo./Heridas/del frote de la tierra/dejan sus intrincadas/huellas de espina/en lechos de piedra. Y por largos caminos de la historia/bajan/borrachas de banderas/y de pequeñas lunas./A aquel/cuyo nombre es 'YO SOY'—tras él marchan— lo marcan/con sus brotes de llamas/para que —tolvanera/de nubes— él las guíe/hasta el exilio blanco/donde habita la idea²³.

Como vemos, el poema desvela la pintura y nos ofrece un nuevo horizonte de interpretación, alzándose como una transformación de la experiencia, como un nuevo mundo que experimentar desde la palabra. La cadena de la experimentación estética y emocional se ha multiplicado y el mundo referencial oculto en un título nos lleva de cerillas a la pintura y de la pintura a la poesía.

²¹ Ortuño, «Conversación con José Guerrero», p. 135.

²² De Azúa, Félix, *Diccionario de las artes* (Barcelona: Anagrama editorial, 2002), p. 205.

²³ Reproducido en *José Guerrero. Obra gráfica. Catálogo razonado 1950-1991* (Granada: Centro José Guerrero, 2017), p. 85.

3.4.2. *Metáforas a la emoción de la pintura*

Ascendentes (1954), *Aurora ascendente* (1955), *Sign and Portents* (1956), *Black Penetration* (1960), *Extensión* (1961), *Grey whisper* (1962), *Ascendente* (1963), *Aurora gris* (1964), *Tanto monta, monta tanto* (1966), *Cueva* (1968-69), *Señal* (1969), *Crecientes* (1979), *Crecientes con rojo* (1971), *Penitentes rojos* (1972), *Señales amarillas* (1973), *Doble imagen* (1974), *Enlace* (1975), *Convergencia* (1976), *Partición* (1977), *Rojo Sevilla* (1978), *Surco* (1979), *Litoral* (1980), *Serie Sur (Con verde)* (1981), *Comienzo azul* (1982), *Serie comienzo (con rosa y verde)* (1983), *Comienzo* (1984), *Verdor* (1985), *Litoral rojo* (1987), *Oferta con rojo* (1988), *Encuentro* (1989), *Canciones del color* (1990), *Reconciliación* (1991).

Con estos títulos Guerrero nos lleva a la emoción que provoca la experiencia de la pintura tanto al propio Guerrero en su creación como al espectador ante el cuadro. Nos sitúa en su propia vivencia de la obra y nos invita a seguirle por ese universo. En cierta medida, la metáfora que proponen nos lleva al origen de la emoción, pero esa pulsión no es externa a la pintura, se encuentra en ella misma. En cualquier caso, el título no cierra las lecturas o las configura como unidireccionales: al igual que un cuadro sin título no es cerrado no lo es tampoco por poseer un título metafórico. La variedad de interpretaciones que encierra este nombrar, y la dificultad de diferenciar entre una y otra forma de titulación metafórica, se ejemplifica con las interpretaciones realizadas por Soledad Sevilla y Eduardo Quesada ante *Oferta con Rojo* dentro del ciclo *40 pinturas en busca de voz*, organizado por el centro José Guerrero. Soledad Sevilla imaginaba el nacimiento de la pintura con José Guerrero ante un escaparate con una camisa roja o un letrero rojo en el que apareciera la palabra *oferta*. Esa lectura extrañó a Quesada que entendía *oferta* en sentido de ofrenda manifestada en los elementos formales de la pintura. Ambas lecturas son válidas, individuales y parten del mismo objeto en unión con su título. Una lectura, la de Soledad Sevilla, busca esa relación, esa emoción en una experiencia anterior y la otra encuentra la unión de la imagen y el título en el interior del cuadro en su proceso y en su carga simbólica. Ante la multiplicidad de lecturas, nos quedamos con las palabras de Soledad Sevilla: «Ni una explicación ni la otra le quita ni un milímetro de valor y categoría a la obra, esa es la grandeza del arte, sea lo que sea lo que la genera esto es maravilloso, es un cuadro indiscutible, maravilloso»²⁴.

²⁴ Véase el vídeo de la conferencia impartida por Soledad Sevilla y Carmen González Castro en el ciclo «40 pinturas en busca de voz» organizado con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del pintor disponible en el *Blog del Guerrero*.

4. A MODO DE CIERRE

A lo largo de estas líneas nos hemos acercado al titular de Guerrero, hemos descrito diferentes tipos de nombrar y los hemos mostrado en su unión formal y conceptual con la pintura. Ninguna de las tipologías descritas debe entenderse de forma cerrada en sí misma: la obra de Guerrero es abierta, dinámica y expansiva y así lo son también sus títulos. Hemos visto como los títulos interiores pueden comprenderse como descriptivos y como metafóricos, como los *sin títulos* se añanan en su función a los interiores y cómo los metafóricos poseen rasgos en común con los descriptivos.

Un título, como *Sombra comienzo*, designa, marca, desvela, configura y muestra, y todo esto en una, dos o tres palabras. Palabras que se acoplan a aquello que nombran y que ya no pueden comprenderse de otra forma. Con palabras nos hemos acercado a las palabras que nombran los cuadros de Guerrero y a través de sus nombres hemos accedido a su pintura. Quédemonos en ella.