

TFG

La Serpiente y el dolor vital

PINTURA ESCRITA

Presentado por Jorge Luis Bea Masero

Tutor: Guillermo Aymerich

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

Utilizando como medios expresivos el relato, la ilustración, y estudiando cómo se relacionan entre ellas, se pretenden poner de manifiesto las distintas tendencias a las que se ve arrastrado el ser humano y las consecuencias en las que deriva la reflexión sobre uno mismo o el lugar de uno en el mundo, partiendo de su autoconsciencia y las distintas dialécticas que establece consigo.

Palabras Clave

Relato, ilustración, écfrasis, vacío, estética.

Abstract

Using as expressive means the story, the illustration, and studying how are related, the intention is to reveal the different ways because the human is being dragged and the consequences in which the reflection on self or his place in the world, starting from his self-consciousness and the different dialectics that he establishes with himself.

Key words

Story, illustration, ecfrasis, empty, aesthetic.

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3. ÉCFRASIS, HIPOTIPOSIS	6
4. MARCO REFERENCIAL	10
4.1. MEDIOS: ESCRITURA, PINTURA Y SUS FORMAS DE RELACIÓN	10
4.1.1. Estilística, Estilo	10
4.1.2. La Einfühlung o teoría de la proyección sentimental.....	11
4.2. EL TEMA: EL VACÍO Y LA ANGUSTIA.....	13
4.2.1. La angustia y la soledad en Kierkegaard.....	13
4.2.2. El Tri-Laksana	15
5. PLANTEAMIENTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	17
5.1. LA FORMA DE LO ESCRITO	17
5.2. LA FORMA DE LO PINTADO	20
6. CONCLUSIÓN	24
7. BIBLIOGRAFÍA.....	25

1. INTRODUCCIÓN.

Este proyecto pretende acercarse a los aspectos más desconocidos de la naturaleza humana, poniendo de manifiesto las distintas tendencias que pueden conllevar nociones como la conciencia del yo, el auto concepto, etc. Para ello se utiliza la ficción en la literatura (el relato corto) con un soporte visual (la ilustración) desde un prisma simbólico que habla de las necesidades e inclinaciones del individuo como elementos incomprensibles si se los desvincula de sus respectivas naturalezas (autoconsciencia principalmente).

No se pretende trabajar la ilustración de un modo tradicional sino desarrollar el trabajo como una obra sinérgica en lo que respecta la interrelación entre lo escrito y lo pintado, partiendo del concepto écfrasis y analizando distintas posibilidades. Así como el desarrollo de unas ilustraciones que trasciendan la línea figurativa que caracteriza a la mayoría de los ilustradores de literatura contemporáneos y pretendiendo abordar horizontes que tocan más lo simbólico y lo abstracto. Realizaremos, para ello, un recorrido por distintos autores a los que les interesa la cuestión del Arte, la estética, las civilizaciones y la interpretación de su producción artística y de las influencias que la forma de vida de los pueblos tiene en el arte de los mismos y en la forma en la que este arte es percibido, deteniéndonos también en ciertas corrientes artísticas cuyas filosofías merecen un análisis referencial. George Bataille, Mircea Eliade y Ananda Coomaraswamy son algunos de estos teóricos y el arte oriental una de estas corrientes.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS.

Este trabajo pretende explorar formas de literatura que se acerquen más a la estructura perceptiva de la pintura así como presentar formas de arte que no solo sirvan de apoyo visual de la obra literaria sino que formen parte de la misma de un modo concordante y orgánico, que ayuden a la inmersión mediante estilos pictóricos que no priven al lector de los placeres imaginativos sino que los enriquezcan. Además de encontrar las herramientas adecuadas para plantear ciertos temas de interés personal, en este caso el vacío existencial, mediante estas nuevas formas de expresión escrito-pintadas.

Para ello se estudiarán ciertas tendencias que hablaban de la interrelación entre la imagen y la escritura, se investigarán distintos escritores que aportaron nuevas formas de escritura y también aquellos pintores que con su estilo fueron capaces de transmitir sensaciones muy poderosas. También se hará un recorrido por los autores y las filosofías que han tenido o tienen la temática del vacío como elemento ineludible en sus escritos, analizando distintos puntos de vista del concepto. Tras estos estudios se escribirá un relato y se realizará una producción pictórica de forma simultánea y sinérgica con la finalidad de presentar un medio de expresión que unifique pintura y escritura.

3. ÉCFRASIS, HIPOTIPOSIS.

A lo largo de la historia, las relaciones entre imagen y escritura han ido evolucionando en función de las distintas influencias de corrientes artísticas, las necesidades de aquellos a quienes iba destinado dicho arte o simplemente de las motivaciones de los artistas y escritores, es decir, las necesidades del artista. A continuación se hablará de las primeras formas de relación entre imágenes y escritura, analizando algunas, obviando otras muchas, con la finalidad de establecer las bases de la producción aquí presente.

Écfrasis

(Del lat. mod. *ecphrasis*, y este del gr. ἑκφρασις *ékphrasis*.)

1. *f.* RET Descripción precisa y detallada de un objeto artístico.
2. *f.* RET. Figura consistente en la descripción minuciosa de algo.

La figura de la écfrasis tiene precedentes en el mundo clásico, la más famosa de ellas es la descripción del escudo de Aquiles forjado por Hefestos, la cual aparece en la *Ilíada* (Homero, cap. XVIII: 478-606), pero el concepto nace con Hermógenes de Tarso en *Ecphrasis Progymnasmata*, y la define como la «descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos»¹.

La écfrasis es, pues, una *re-presentación o segunda presentación* en cuanto representa a otro objeto, la pintura, que es también representación primera del objeto. La representación verbal de una representación visual.

Luz Aurora Pimentel distingue tres clases de écfrasis: una en la que el objeto plástico existe en la realidad autónoma, a la que llama “referencial”, una en la cual el objeto visual solo existe en el lenguaje, la “nacional”, el escudo de Aquiles relatado por Homero en la *Ilíada* entra en esta categoría, y la tercera es la que llama “referencial genérica” y es aquella que únicamente remite al estilo de un artista sin designar objetos precisos².

¹ HERMÓGENES DE TARSO, *Ecphrasis Progymnasmata*,

² LUZ AURORA PIMENTEL, *Écfrasis y lecturas iconotextuales*, Poligrafías: Revista de literatura comparada. Núm 4 (2003).

Manfred Pfister en cambio, propone, más que una división entre obras ecfrásticas, seis indicaciones que evidencian la presencia de una descripción en otra³:

1. Comunicatividad: mención o pistas de un pre-texto.
2. Referencialidad: la intertextualidad es mayor “en la medida en que un texto tematice otro en mayor grado y, al hacerlo, revele la naturaleza de ese pre-texto”. El texto verbal utiliza el texto pictórico.
3. Estructuralidad: similitud la obra pictórica no únicamente temática, sino también estructural.
4. Selectividad: el poeta selecciona ciertos elementos de la obra visual y entre más preciso sea, más se relacionará con el contexto general del texto original.
5. Dialogicidad: interrelación semántica e ideológica entre las dos obras.
6. Autorreflexibilidad: el autor reflexiona sobre el proceso de écfrasis.



Fig 1, *La bacanal de los Andrios*, Tiziano.

Las reflexiones sobre la écfrasis se enmarcan en la teorización sobre la relación de las artes entre sí y más concretamente de la pintura y la literatura, análogas y complementarias: las artes plásticas se inscriben en el espacio estáticamente y las artes verbales se desarrollan en el tiempo. En la écfrasis, la expresión literaria, que es capaz de expresar el movimiento y el tiempo, imita la quietud de la pintura; la pintura por su parte en muchas ocasiones aspira, siendo estática, a expresar el movimiento y el tiempo. Las palabras pueden hacer ver, excitando la imaginación y utilizando las metáforas. A su vez se puede dar voz a la imagen. En este sentido y en relación con la mimesis, la écfrasis es representación, pero también interpretación y recreación (*lo bello y la mimesis o imitación, Platón*⁴), porque el escritor nos ofrece su visión propia de la obra visual, siendo incluso, en algunos casos, creador del objeto visual descrito, inexistente antes de su descripción, como ocurre con la descripción del *escudo de Aquiles*. Se atribuye a *Simónides de Ceos* (c. 556 a.C.- c. 468 a.C.) el haber planteado esta relación entre arte y literatura de acuerdo con la frase “*la pintura es poesía muda y la poesía pintura verbal*”⁵. Puede hablarse de la écfrasis literaria como de una estrategia de aproximación a la imagen, al servicio de los fines propiamente literarios que subyacen a la estetización de la práctica argumentativa, una relación entre diferentes clases de signo, a la que caracteriza el

³ MANFRED PFISTER. *Konzepte der Intertextualität (Concepciones de la intertextualidad)*.

⁴ PLATON. *Obras Completas*.

⁵ JUAN MANUEL RODRIGUEZ TOBAL: *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*.



Fig 2, *Centauresas*, Antonie Caron.

hecho de que la imagen existe antes que la palabra, una relación que se opondría a la que ofrecen las distintas formas de la ilustración, donde el texto antecede a la imagen.

Un ejemplo de écfrasis es el que realiza el poeta cristiano Prudencio de Calahorra (348 d. C. - c. 410), utilizando la figura en varios de sus poemas *IX sobre Casiano* y *XI sobre Hipólito*⁶ en los que canta, en ambos casos, narrando el suplicio describiendo las pinturas que ilustran sus propias tumbas. Otro el de Filóstrato el Viejo, quien en su obra “*Imágenes. Descripciones*”⁷, realiza una forma de literatura pintada. Algunos de los cuadros de Tiziano están basados en *Las Imágenes* de Filóstrato. También, Antoine Caron, recibió el encargo de reconstruir los cuadros descritos por Filóstrato para la edición francesa de la obra.

La hipotiposis, en cambio, se define así:

Hipotiposis

(Del gr. *hypotyposis* < *hypotypoo*, modelar.)

1. s. f. **RETÓRICA** Descripción viva, dinámica, clara y eficaz de una persona o cosa.

Hipotiposis

2. f. **RET.** Descripción viva y colorida de una persona o cosa por medio de l lenguaje.⁸

Se trata de una figura retórica perteneciente a la categoría de mimesis, como la écfrasis, que presenta por medio de rasgos sensoriales y de forma muy próxima realidades de naturaleza cercana a la abstracción, una descripción plástica, la imagen de las cosas, tan bien representada por la palabra que el oyente cree estar viéndola. Permite la composición de cuadros escritos que muestran una escena trascendiendo los límites de la palabra.

Hablamos de una figura fundada sobre la imagen, el procedimiento para presentar las descripciones atrapando la imaginación del interlocutor, y es frecuentemente usada en la novela

⁶ AURELIO CLEMENTE PRUDENCIO, *Peristéphanon (Libro de las coronas de los mártires)*.

⁷ FILOSTRATO EL VIEJO, FILOSTRATO EL JOVEN Y CALISTRATO, *Imágenes. Descripciones*.

⁸ Hipotiposis. En Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KUvLX8i>

realista y naturalista, *L'Assommoir* de Émile Zola⁹ es un ejemplo de esto, así como en el surrealismo. *La Chartreuse de Parma* de Stendhal¹⁰, como los poemas de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, son otros ejemplos de hipotiposis.

En cualquier caso, ambas figuras tienen en común una interrelación entre dos artes y sirven de enlace entre lo verbal y lo visual, desarrollando textos más vivos y sensoriales, con estructuras más pictóricas que literarias, uno de los puntos de Manfred Pfister¹¹ que nos ayudaba a identificar una obra ecléctica, la influencia que lo visual tiene en lo verbal y viceversa. La profesora Elisabetta Longari habla de la relación que la obra de Zola tiene con la pintura más allá de sus referencias argumentales, centrándose en el estilo de la misma, y llamándola “escritura impresionista”¹².

Y es esta inevitable influencia lo que nos lleva a nuevas formas de literatura que van más allá de la descripción ordenada y sistemática de distintos elementos, ofreciéndonos así, no solo a nivel estético, sino también estructural, desde la propia base de la organización literaria, una literatura más caótica y visual.

⁹ ÉMILE ZOLA, *L'Assommoir*, 1876.

¹⁰ STENDHAL, *La Chartreuse de Parma*, Marzo de 1839.

¹¹ MANFRED PFISTER, Op. Cit.

¹² ELISABETTA LONGARI, *Arte comparado*, Inedito.

4. MARCO REFERENCIAL.

4.1. Medios: escritura, pintura y sus formas de relación.

4.1.1. *Estilística, Estilo.*

Es aquí donde entramos en el terreno de la estilística, campo de la lingüística que estudia el efecto que el escritor desea transmitir al lector y las estructuras que hacen más o menos eficaces esos efectos.

La lengua literaria es producto de creaciones y modificaciones individuales de la lengua corriente con el fin de acomodar la lengua a una forma de pensamiento esencialmente personal, afectiva y estética, modificando el sentido de las palabras y su combinación. Por lo que podríamos decir que la estilística es el estudio de la forma en que el lenguaje expresa la parte afectiva o sentimental del pensamiento, y esa forma se llama estilo.

El estilo se fundamenta en la sinonimia, en la posibilidad de elección entre sinónimos para expresar una noción, dado que hay muchas formas de expresar una misma idea. Es una estilística descriptiva que se relaciona con el estudio de las significaciones, mientras que un género literario puede entenderse como un conjunto de rasgos que construyen un estilo propio que lo diferencia del resto, la colocación de las oraciones y su extensión, las figuras de dicción y las figuras de pensamiento, el predominio de una categoría morfológica o clase de palabra, el uso de los símiles o comparaciones, la abundancia de unos determinados tropos, metáforas o imágenes. Guiraud define el estilo como “el aspecto de lo enunciado que resulta de una elección de los medios de expresión determinada por la naturaleza y las intenciones del sujeto que habla o escribe”¹³.

Todos estos conceptos serán de vital importancia a la hora de argumentar la obra realizada.

¹³ PIERRE GUIRAD, *Estilística*, 1970.

4.1.2. La *Einfühlung* o teoría de la proyección sentimental.

Una vez definidos algunos conceptos básicos a la hora de presentar este trabajo, como lo es la écfrasis, o la definición de estilo en el ámbito literario, es menester abordar ahora el apartado artístico. Empezaremos para ello hablando de la estética como concepto filosófico, aquel que teoriza sobre la sensorialidad y los “juicios estéticos” o “del gusto” que realiza el ser humano en base a la percepción de dichos estímulos. Concepto que se encarga también de analizar los estilos artísticos que definen distintos pueblos en distintas épocas y las capacidades perceptivas y motivaciones de los mismos^{14 15}.

Para Coomaraswamy¹⁶ era crucial comprender en qué momento y por qué cultura fueron realizadas ciertas obras así como la función que en ese contexto tenían las mismas. La pretensión de analizar una vasija griega o una pintura rupestre con los estándares contemporáneos es una equivocación, y creer que esas formas y colores eran fruto del desconocimiento del funcionamiento de la perspectiva o la anatomía humana también lo es. La producción artística por tanto, tiene una razón de ser, tiene un propósito.

Worringer hablaba de las motivaciones del artista en su teoría de la proyección sentimental o teoría de la *Einfühlung*, donde el estudio y análisis de la obra en cuestión se centraba en las preferencias subjetivas hacia las formas. Según esta psicología de estilo, Worringer entiende el arte como una herramienta de expresión y la empatía como única posibilidad de acercamiento al mismo. También incluye el concepto de sentimiento, concebido como acción espiritual libre, que trasciende el pensamiento lógico, por lo que la teoría de la proyección sentimental precisa de la intervención afectiva del espectador. Según esta teoría, existiría una teoría del arte como expresión de los sentimientos y percepciones de la humanidad¹⁷.

Lipps, teórico de la *Einfühlung*, analiza distintos tipos de empatía sobre la percepción de las formas, llegando a desarrollar en pintura estudios sobre las distintas reacciones según el uso de la luz¹⁸.

¹⁴ MAURICE NÉDONCELLE, *Introducción a la estética*, 1953.

¹⁵ LUIGI PAREYSON, *Estética. Teoría de la formatividad*, 1954.

¹⁶ ANANDA K. COOMARASWAMY, *Filosofía cristiana y oriental del arte*.

¹⁷ WILHEM WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*.

¹⁸ THEODOR LIPPS, *Estética*.

Según la *Einfühlung* o teoría de la proyección sentimental el arte se interpreta como una expresión emocional. La llamada psicología del estilo entiende la empatía como la base de toda configuración y percepción estilística. Medio que nos permite acceder a la voluntad artística o las motivaciones históricas que subyacen a esta producción, entendiendo los formalismos de la obra como una expresión de los valores internos. Enlazando con la idea del arte como expresión que necesita la participación afectiva del espectador, para Worringer lo importante no es el tema de la obra sino la expresión del artista mediante la proyección de las formas, la manifestación de su espíritu.

De este modo Worringer hace una distinción entre lo abstracto y lo figurativo, dándole la vuelta a las teorías del gusto basadas en la imitación del modelo natural, pero más allá de la importancia que la inclusión de estos conceptos tuvo en la historia del arte, esta afirmación de Worringer nos conduce a una línea de pensamiento muy similar a la de Coomaraswamy cuando afirma que civilizaciones más espiritualistas como la hindú o la Europa medieval tienden a un arte más abstracto mientras que las comunidades más científicas se inclinan por formas de expresión más naturalista.

Partiendo de esta dicotomía, Worringer sostiene que la historia del arte puede ser dividida en dos grandes etapas según la voluntad que impulsó al artista a transformar la materia en obra de arte, estas dos etapas se distinguen por un afán de abstracción inicial del hombre que teme la vastedad del mundo (voluntad sometida según él a la ley de sujeción geométrica), que poco a poco va diluyéndose por el entendimiento que el ser humano adquiere de las cosas externas a él. Al cobrar conciencia del mundo y pensar que puede guiarse en él, lo que lo impulsa a transformar la materia es el afán de proyección sentimental (ley de sujeción orgánica), ya no el afán de abstracción.

Queriendo trasladar la psicología del estilo que Worringer extraía de la obra pintada a la literatura, se tiene al estilo como único puente de acceso de un medio al otro. Si esta teoría entendía los formalismos de la obra pintada como una expresión de los valores internos, el estilo será su equivalente en el relato expuesto, siendo un mecanismo de expresión sensorial empática.

4.2. El vacío y la angustia.

El vacío y la angustia existenciales son elementos centrales de la producción que se presenta y se trata de cuestiones que han preocupado al ser humano desde siempre y así se ha visto plasmado en todo lo que éste ha creado. Las religiones, la filosofía, la literatura y el arte son algunos de los ámbitos en los que estas preocupaciones se han visto reflejadas y a continuación se tratarán solo algunas de ellas.

4.2.1. La angustia y la soledad en Kierkegaard.

Una vez analizados ciertos conceptos fundamentales a la hora de abordar el estudio aquí presente, ya es hora de hablar del tema central de la obra: el vacío existencial. Y para ello es ineludible hablar de lo que Kierkegaard escribió en *El Concepto de la Angustia*, bajo el pseudónimo Vigilius Haufniensis. Es menester decir que en esta obra no se habla de la angustia sino del pecado, concepto del cual, según él, no se puede hablar ni en la Metafísica, ni en la Estética, ni en la Ética, sino únicamente mediante la predicación, es decir, el diálogo¹⁹.

Para Kierkegaard la voz, aquel que habla, es tema central de su trayectoria filosófica, razón por la cual utilizaba un pseudónimo distinto para cada publicación. Para él, la voz discursiva nunca es desinteresada, siempre tiene una motivación, y especialmente aquellos textos que tienen pretensiones de transparencia son aquellos que hablan desde una postura más relativa y engañosa, desconociéndose a sí mismos como discursos. Es por este motivo que Kierkegaard se toma muy en serio las capacidades comunicativas de cada discurso, sus límites, la opacidad de toda comunicación, y consecuencia de ello es que se plantee si la teorización, si la escritura, es un medio adecuado para hablar de, en este caso, el pecado. Y su conclusión como ya se ha dicho es que no, que la metafísica teoriza de forma indiferente, y puesto que para él, el pecado es un tema de seriedad, un adecuado elemento para tratarlo sería uno que hablara seriamente del tema a tratar: la predicación. Cuando se habla teóricamente, uno habla de un objeto exterior, habla del objeto, y lo hace con indiferencia, no está involucrado. En la predicación o en el diálogo se produce esta seriedad de la apropiación interior de la palabra que se dice²⁰.

¹⁹ KIERKEGAARD, *El Concepto de la Angustia*, 1844.

²⁰ *Ibíd.*

Según Kierkegaard, *El Concepto de la Angustia* es un libro psicológico que pretende hablar del pecado, pero el propio Kierkegaard advierte: no se puede hablar en psicología del pecado original. Por ello Kierkegaard decide hablar de la angustia, porque para él la angustia es un fenómeno concomitante con el pecado, es una disposición anímica, una atmósfera que acompaña y rodea, que precede y postcede al pecado²¹.

Para él, la angustia no tiene una razón de ser, un objeto, la angustia no aparece en función de una situación o peligro, la angustia para Kierkegaard no aparece por un mal, sino única y exclusivamente frente a una posibilidad. La angustia para él no es un factor externo o provocado por algo externo, la angustia proviene del interior de uno mismo. El ser humano se angustia cuando se experimenta a sí mismo como lo que él es. El ser humano es posibilidad. A pesar de que hasta entonces ha predominado una tendencia a pensar al ser humano como un ser de límites predeterminados, este ser humano de Kierkegaard es un ser posible, un ser sin límites. O mejor dicho: el hombre es una síntesis de lo finito (lo limitado) y de lo infinito (lo ilimitado)²².

Cuando el ser humano se describe a sí mismo como lo que es se define y delimita en lo finito por una identidad, por un género, por un nombre, por una nacionalidad, por una profesión. Se define en última instancia por cosas ajenas a él, renuncia a sí mismo. En cambio, cuando se experimenta a sí mismo como un ser posible, alguien cuyo ser no se acaba en lo que él es, sino lo que puede ser, se está aceptando a sí mismo y a su propia naturaleza. No somos cosas en el espacio sino posibilidades en el futuro. Somos infinitud. Y esa infinitud es angustiante²³.

Como tal, la angustia vive en la interioridad más íntima del ser humano conformándolo en una individualidad consciente y solitaria. La relación de estos conceptos es ineludible, ambos forman parte intrínseca del ser humano y son factores pertenecientes al espíritu de éste. El ser humano no se entiende sin la unión de estos conceptos. Para Kierkegaard, la existencia de ambas supone libertad: la soledad en cuanto situación existencial; la angustia, en lo que respecta a ese vértigo ante la posibilidad indeterminada que acaba, no sin temor, concretándose en una decisión-acción.²⁴

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ JOSÉ GARCÍA MARTÍN, *La Mirada Kierkegaardiana Nº 1, Kierkegaard: la soledad y la angustia del individuo singular.*

4.2.2. El Tri-Laksana.

Las Tres Marcas, Los Tres sellos, Las Tres Realidades. Las Tres Características de la Existencia son una de las enseñanzas fundamentales de Buda que pretenden explicar la naturaleza del mundo percibido y de todos los fenómenos que lo componen, sujetos, según este pensamiento, a tres características definitorias: la Impermanencia, el No-Yo y la Insatisfactoriedad²⁵.

La primera de ellas, concibe la Impermanencia²⁶ (Anitya, Anicca en pali), la transitoriedad, y el cambio permanente como realidad única definitoria tanto interior como del mundo externo. La estabilidad es una ilusión aún en nosotros mismos. Cada situación, pensamiento y estado de ánimo nace, gana fuerza, se deteriora y desaparece. Para el budismo, somos seres cambiantes en un mundo cambiante. Por eso no nos es posible encontrar seguridad permanente ni certidumbre absoluta, incluso en el más próximo futuro.

No-yo²⁷ (Anatman, Anatta en pali), la ausencia de un alma, la insustancialidad, la carencia de un yo perdurable o una existencia intrínseca, es el elemento más importante y más característico de estas enseñanzas y va unida indisolublemente con Anitya, la Impermanencia, ya que si todo cambia no puede haber una entidad permanente.

Insatisfactoriedad²⁸ (Duhkha, Dukkha en pali), es un término de difícil traducción. No existe un término equivalente exacto en las lenguas europeas ya que tiene un significado muy amplio y abierto en el idioma original, que engloba diversos significados, estos son algunos: desilusión, insatisfacción, imperfección, incomodidad, sufrimiento, dolor, malestar, pesar, frustración, presión, ir contra corriente, agonía, vacío. Angustia existencial.

En la doctrina budista se hace indispensable aceptar la existencia de esa insatisfacción intermitente en la vida de cada individuo, y por tanto, que el sufrimiento es una realidad inherente a existir y universal. Para la misma, Duhkha es el resultado de tener una actitud que admite la posibilidad de una satisfacción duradera o de la existencia de un ser, un “yo”, al que proteger o beneficiar, Duhkha es la consecuencia de no aceptar Anitya, la impermanencia, de experimentar momentos de inseguridad, decepción, frustración o

²⁵ Tri-Laksana (25 feb 2017). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tri-Laksana>

²⁶ Transitoriedad (23 jun 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Transitoriedad>

²⁷ Anatman (7 mar 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/An%C4%81tman>

²⁸ Duhkha (29 oct 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Du%E1%B8%A5kha>

dolor cuando la transitoriedad o cambio se manifiesta en el transcurso de la vida, y de no aceptar Anatman, la insustancialidad, la ilusión del “yo”, haciéndonos resistir o luchar internamente contra todo lo que interpretamos o creemos ver como un ataque o una injusticia de la vida hacia este “yo”.

El sufrimiento y la angustia vuelven a verse aquí íntimamente ligados a la autoconsciencia, en este caso, según el El Tri-Laksana, concepto falso. En el relato presentado, la angustia y la soledad son elementos inherentes a los protagonistas, la filosofía budista entiende que a causa de su afán de autodefinición y trascendencia, Kierkegaard, a causa de las posibilidades que supondrían dicha definición y trascendencia.

5. PLANTEAMIENTO Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

5.1. La forma de lo escrito.

Habiendo hecho un recorrido por las distintas formas de relación entre escritura y pintura, así como hablado de conceptos que cambiaron nuestra percepción del arte a inicios del siglo XX, como lo fueron las teorías de Worringer, estamos listos para hablar de alternativas a las relaciones ilustración-literatura tradicionales.

Nuestro objetivo, como se ha dicho, es presentar nuevas formas de interacción entre ambos medios, y para ello hemos de pararnos a analizar el tratado que se le ha dado a cada recurso y como se influyen.

Como se ha tratado de analizar cuando se habló de la écfrasis, el relato ecfrástico trata la literatura con el objetivo claro de representar con la palabra aquello que fue pintado por lo que se trata de textos en los que prima la sensorialidad y las descripciones vivas y “pintadas” de tanto entornos como personajes. Un ejemplo de esto último sería uno de esos personajes de ficción que, de tanto en tanto, aparecen en una obra y cuyas dimensiones trascienden totalmente la historia que los confina. Se trata del juez Holden, antagonista de *Meridiano de sangre*²⁹, de Cormac McCarthy. Un personaje magnético, inquietante y sugerente, que poco a poco va apoderándose de la novela sobrepasándola de alguna manera. Harold Bloom decía de él que es “la figura más terrorífica de toda la literatura estadounidense”³⁰. Y no le faltaba razón, especialmente porque sus atractivos discursos, ingeniosos y desesperanzadores, nos sumen en un terror existencial verdaderamente intenso. Tan terrible, por sus acciones, por sus palabras, por lo que podemos sospechar de él y por lo que no somos capaces de comprender del todo. Leo Daugherty, por su parte, observó en *Gravers False and True: Blood Meridian as Gnostic Tragedy*³¹ las similitudes entre el juez Holden y los arcontes gnósticos. Cada vez que actúa o habla, resulta más atractivo, más revelador en cuanto a su visión de las cosas, pero más enigmático en cuanto a su naturaleza. Tanto sus descripciones físicas como psicológicas son una amalgama de sensaciones turbias e inquietantes impensables en una descripción literaria más tradicional.

²⁹ CORMAC MCCARTHY, *Meridiano de sangre*.

³⁰ HAROLD BLOOM, *Cómo leer y porqué*.

³¹ LEO DAUGHERTY, *Gravers False and True: Blood Meridian as Gnostic Tragedy*

Sin embargo, como se ha dicho, nuestras pretensiones no son simplemente emular la literatura efrástica sino experimentar a partir de este y otros conceptos, por lo que en lo que respecta a nuestro relato hay claras diferenciaciones con lo que entraría en el marco del relato efrástico.

El tema que se pretende tratar en el trabajo es una búsqueda personal cuya superación parece postergarse cuanto más tiempo se invierte en ella, la inadaptación o no-identificación con el grupo, la pérdida de objetivos y el vacío de la existencia humana, por lo que se optó por que la forma mediante la cual son tratados los personajes se aproximara más a la sugerencia que a la descripción de los mismos, por darles un tratado ambiguo. No se habla de qué piensan o sienten e incluso la forma con la que se relacionan es hermética e impenetrable. También sus propias descripciones físicas apuestan más por una enumeración de los objetos que llevan y de cómo los manipulan, por sus acciones. Se trata de personajes enmarcados por sus objetos y por sus actos y no por una descripción directa de su carácter o pensamientos, generando una distancia entre estos y el lector, distancia que en efecto define a dichos personajes. No tienen nombre, no sabemos de dónde vienen ni cuáles son sus motivaciones u objetivos, dónde van. Estas decisiones se adecúan a la temática. Tratar o abordar una filosofía o temática en la forma y no únicamente en el contenido.

Algunos ejemplos de este tratado de personajes más evocador que representativo podemos encontrarlos en *Las cosas*³², de Georges Perec, novela en la que hace una descripción de los personajes tan solo describiendo los objetos que poseen. Perec experimentó con nuevas vías de escritura, y formó parte del colectivo de innovación y creatividad literaria llamado Oulipo³³, cuyos objetivos eran la búsqueda de nuevas estructuras formales normalmente basadas en restricciones matemáticas o semánticas, la búsqueda de las posibilidades de la literatura. En este círculo Perec produjo gran parte de su obra literaria: en *La desaparición*³⁴ no aparece ni una sola vez la letra “e” (la más común en francés y que, en su traducción española, fue sustituida por la “a”); en *Les revenentes*³⁵, sólo utiliza dicha vocal. En *Alphabet*³⁶, no repite ninguna consonante sin haber usado antes todas las restantes del alfabeto, y en su novela más conocida, *La vida: instrucciones de uso*³⁷,

³² GEORGES PEREC, *Las cosas*.

³³ Oulipo. Recuperado de: <http://oulipo.net/>

³⁴ GEORGES PEREC, *El secuestro*.

³⁵ GEORGES PEREC, *Les revenentes*.

³⁶ GEORGES PEREC, *Alphabet*.

³⁷ GEORGES PEREC, *La vida: instrucciones de uso*.

novela en la que figuran más de 1500 personajes, articula la trama mediante el movimiento del caballo en el ajedrez.

Pero en *Las cosas*³⁸, pese no haber tenido aún las influencias mencionadas, ya apostaba por nuevas propuestas estéticas. En este relato habla de una pareja de jóvenes soñadores en el París del 65, y los frecuentes inventarios de objetos a los que recurre se convierten en la clave definitoria de cada personaje, son las cosas que se poseen, en contraposición con las que se desean, aquello que describe el acontecer de la pareja. Se conoce el presente de los jóvenes, su pasado y su proyección de futuro a partir de lo que tienen o a lo que aspiran. Perec pretendía poner de manifiesto una realidad en la que tus posesiones determinan tu valor, en la que los objetos definen quién eres, y este mensaje es reflejado no solo conceptualmente sino también formalmente mediante la ya mencionada descripción de los personajes a partir de objetos. Aunque Perec utilizaba esta filosofía como medio de experimentación formal, esta apuesta por la forma sobre el concepto, o mejor dicho, por la forma como medio de expresión coherente al servicio del concepto, enlaza perfectamente con la psicología de estilo de Worringer que hablaba de los formalismos de la obra artística como medio expresivo, trasladándola a la literatura.

Volviendo al relato presentado y siguiendo esta línea en la que lo que se pretende transmitir se manifiesta no tanto en los acontecimientos ficticios que viven estos personajes sino más bien en la forma en la que estos son presentados, la situación vivida por los protagonistas parece no llevar a ninguna parte: nos habla del encuentro de un personaje del cual no sabemos dónde va o de dónde viene con otro del cual tampoco sabemos dónde va o de dónde viene. Pero lo cierto es que es precisamente esta sensación de incertidumbre que nos transmite la forma de lo escrito lo que pretende transmitirse: incertidumbre que define a unos personajes que desconocen sus propias metas y que jamás se sintieron identificados con su lugar de origen.

En efecto se acude a ciertas tendencias filosóficas y estéticas de origen oriental como los Haiku³⁹ japoneses, que proponen un planteamiento muy escueto, evocando, una vez acaban, el siguiente paso, dejando que el lector "complete" lo narrado.

³⁸ GEORGES PEREC, *Las cosas*.

³⁹ Haiku (11 jul 2017). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Haiku>

Este estilo poético sugiere, entre líneas, mucho más de lo que expresa. Nos evoca imágenes que captamos de forma intuitiva e invita a la participación. Su intención es trascender la palabra aunque parte de ella. Utiliza un instante concreto de tiempo y narra los ciclos de la naturaleza, sus procesos y manifestaciones, su causa, su ser. El Haiku encierra en sí mismo una sensación, un estado de ánimo, una imagen, un despertar de la conciencia y una vivencia, va más allá de lo intelectual y de las definiciones.

En lo que respecta a la descripción de paisajes y entornos se apuesta por una escritura mucho más sensorial. Como hablaremos a continuación, el paisaje es un elemento que en pintura siempre ha invitado a la abstracción más que otros géneros, y con la escritura no ocurre lo contrario, sobre todo si se están pretendiendo abordar propuestas de escritura más expresivas en su forma y estructura. Así pues, los paisajes en el relato son más pintados que escritos, más intuitivos que narrados, conformando una estética onírica y un ambiente de significados, colores y metáforas constante.

5.2. La forma de lo pintado.



Fig 3, *Sunset*, Degas.

En lo que respecta a la obra pintada, esta sigue la línea de significación de la escritura y pretende abordar los mismos temas. Los Haiku vuelven a ser en este medio un referente ineludible puesto que la idea de evocación y abstracción también en la pintura acentúan lo que los personajes sienten y transmiten esa ambigüedad que define al texto. Por ello además se ha apostado también por descartar la aparición de los personajes en las obras pintadas, como recurso para reforzar esta idea.



Fig 4, *Bords de rivière*, Degas.

Los paisajes de Degas han sido influencia directa en la producción que se presenta. Ciertamente, el pintor francés no estaba interesado en los paisajes y los exteriores y el cuerpo de su obra tiene otras tendencias, sin embargo las aportaciones que hizo al género tienen una personalidad que trasciende los elementos compositivos tradicionales dejándose dominar por la instantaneidad. La influencia de los recién descubiertos grabados japoneses es evidente en la totalidad de su producción, pero se hace aún más palpable en los paisajes de los que se habla⁴⁰.

⁴⁰ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE *Museo Thyssen-Bornemisza*. [consulta: 2017-07-20]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/degas-edgar>

También los dibujos a tinta de Victor Hugo, imágenes que sugieren recuerdos. Ruinas y paisajes lejanos, de otro tiempo. En su primera etapa dibujística, Hugo realiza sus dibujos en base a lo que ve en sus viajes, hambriendo de ideas, de imágenes, que enriquezcan su escritura. Con la pérdida de su hija Leopoldine en 1843, cesan sus viajes y también esta primera etapa de su dibujo, dando paso a un espacio de meditación que trasciende la realidad física hacia cuestiones más existenciales. Su dibujo se desliga del natural, transformándose y progresando bajo un impulso de necesidad de expresar esas imágenes mentales que son metáfora de temas primordiales para él en ese momento de su vida. Así, el dibujo va convirtiéndose en un campo personal de exploración, en un lenguaje íntimo que parece permitirle llegar donde no llega la palabra, con un tratamiento más austero y evocador, y descartando de éste todo lo que pudiera ser artificial o accesorio, para así alcanzar lo esencial de las cosas.



Fig 5, *Sin título*, Hugo.

En cuanto a soportes se ha apostado por partir de una filosofía y estética cercanas al Wabi-Sabi. El Wabi-Sabi es un concepto de origen oriental que entiende la imperfección como su máxima de belleza, y deriva del Tri-Laksana, las Tres Características de la Existencia budistas de las que se ha hablado con anterioridad. Parte del prisma, también oriental, de lo imperecedero y efímero y combina la composición del minimalismo, con la calidez de los objetos provenientes de la naturaleza, de aspecto natural o rústico y ocupa la misma posición en la estética japonesa que los ideales griegos de belleza y perfección en occidente.

El significado etimológico de las palabras Wabi y Sabi es ambiguo y ha ido evolucionando. Wabi inicialmente refería la soledad de vivir en la naturaleza, lejos de la sociedad, ahora significa simpleza rústica y quietud, también peculiaridades o anomalías que surgen durante el proceso de construcción y hacen del objeto algo único. Sabi significaba frío y marchitado, hoy es la belleza



Fig 6, *The Patients and the Doctors*, Schnabel.



Fig 7, *Sans Titre*, Combas.



Fig 8, soporte sin imprimir.



Fig 9, soporte imprimado.

y serenidad que aparecen con la edad, cuando la vida del objeto se evidencia en su desgaste o en algún remiendo⁴¹.

También el Assemblage y distintos artistas que se vieron influenciados por este movimiento han influido en la elección de dichos soportes. El Assamblage⁴² es una técnica artística que tiene como base el uso de materiales no-artísticos o que no han sido diseñados con una finalidad estética, para expresar las emociones del artista. Esta idea de reutilizar objetos cuya vida útil ha finiquitado enlaza directamente con el Wabi-Sabi, y algunos de los artistas que las usaron fueron Julian Schnabel⁴³, cuyos Plate paintings fueron elaborados sobre platos de cerámica rotos, y Robert Combas⁴⁴, pintando sobre lonas de camiones o de rings de boxeo.

Partiendo de este concepto, los soportes se fabricaron con maderas recicladas encontradas a la intemperie. En estas podían verse telarañas y podredumbre, así como clavos oxidados, muchos de los cuales siguen retorciéndose en la madera siguiendo la línea. La imprimación se aplicó directamente sobre la madera para mantener la textura del material viejo en el resultado final, de forma algo irregular en los límites de la superficie para resaltar las zonas más desgastadas.

En lo que respecta al número de cuadros se recurrió a la simbología como factor de elección. Se realizaron seis pinturas en total: cuatro de la noche y dos del día simbolizando cuarenta y dos. Este número está considerado de mal augurio en Japón por el gran parecido que tiene la pronunciación de la palabra cuatro con la de la palabra muerte (shi, 死), es por este motivo que dicha pronunciación es especial en este número: yon, ocurriendo lo mismo con el siete y el nueve. El número cuarenta y dos se pronuncia como shi-ni, expresión que podría significar “prepararse para morir”.

El número cuarenta y dos también es mencionado en el Apocalipsis 13: “la bestia surgirá del mar, recibirá la adoración de los incrédulos, y reinará sin ser desafiada durante los últimos 42 meses de la tribulación (13:1-5). Blasfemaré contra Dios y lucharé contra su pueblo (13:5-7)⁴⁵.

⁴¹ LEONARD KOREN, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*

⁴² WILLIAM SEITZ, *The Art of Assemblage*

⁴³ Julian Schnabel (4 mar 2016). En Wikipedia. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Julian_Schnabel#Obra_art.C3.ADstica

⁴⁴ Robert Combas (7 dec 2016). En Wikipedia. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Combas

⁴⁵ Apocalipsis de San Juan.

Así pues, la obra pictórica que pretende presentarse constará de seis paisajes abstraídos y deformados de escenarios narrados efrásticamente en el relato, sobre soportes de material reutilizado, cuatro de ellos de noche, los dos restantes de día.



Fig 10, *sin título*, Jorge Luis Bea.



Fig 11, *sin título*, Jorge Luis Bea.



Fig 12, *sin título*, Jorge Luis Bea.



Fig 13, *sin título*, Jorge Luis Bea.



Fig 14, *sin título*, Jorge Luis Bea.



Fig 15, *sin título*, Jorge Luis Bea.

6. CONCLUSIÓN.

Las conclusiones que se han extraído de esta producción parten de que la investigación sobre algunas de las relaciones que la pintura y la escritura han tenido a lo largo de la historia son vitales para llegar a la consecuencia de que sí es posible crear nuevas formas de experimentación con la relación entre escritura y pintura. Como también es posible la producción de una escritura que se aleje de los cánones y estructuras convencionales, ya sea con tendencias más lógicas o matemáticas (como era el caso de Perec), o por el contrario con tendencias más caóticas y sensoriales, como se pretende en el relato escrito, basándonos en la teoría de Einfühlung de Worringer y aplicándolas a la escritura.

Para finalizar se quiere apuntar también que la forma de lo escrito, la forma de lo pintado y como se relacionan entre ellas están íntimamente relacionadas con la temática que pretenda tratarse en dicha producción. Forma y contenido han de estar presentadas en una cohesión sinérgica y concordante, que la forma de lo pintado se corresponda con la forma de lo escrito partiendo de una temática o sentimiento que desea expresarse.

7. BIBLIOGRAFÍA.

Anatman (7 mar 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/An%C4%81tman>

Apocalipsis de San Juan.

BLOOM, H., *Cómo leer y porqué*, anagrama 2005

COOMARASWAMY, A. K., *Filosofía cristiana y oriental del arte*, 2009

DAUGHERTY, L., *Gravers False and True: Blood Meridian as Gnostic Tragedy*

Duhkha (29 oct 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Du%E1%B8%A5kha>

FILOSTRATO EL VIEJO, FILOSTRATO EL JOVEN Y CALISTRATO, *Imágenes. Descripciones*. SIRUELA, 1993

GUIRAD, P., *Estilística*, NOVA, 1967

Haiku (11 jul 2017) En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Haiku>

HERMÓGENES DE TARSO, *Ecphrasis Progymnasmata*

Hipotiposis. En Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KUvLX8i>

Julian Schnabel (4 mar 2016). En Wikipedia. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Julian_Schnabel#Obra_art.C3.ADstica

KIERKEGAARD, S., *El Concepto de la Angustia*, ALIANZA EDITORIAL, 2013

KOREN, L., *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, renart, 2008

LIPPS, T., *Estética*, Verlag der Wissenschaften, 2015

MARTÍN, J. G., La Mirada Kierkegaardiana Nº 1, Kierkegaard: la soledad y la angustia del individuo singular.

MCCARTHY, C., *Meridiano de sangre*, debolsillo, 2014

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE Museo Thyssen-Bornemisza. [consulta: 2017-07-20]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/degas-edgar>

NÉDONCELLE, M., *Introducción a la estética*, TROQUEL, 1953.

Oulipo. Recuperado de: <http://oulipo.net/>

PAREYSON, L., *Estética. Teoría de la formatividad*, Bompiani, 1988

PEREC, G., *Alphabet*, Galilée, 1985

—, *Las cosas*, ANAGRAMA, 1992

—, *La vida: instrucciones de uso*, ANAGRAMA, 1992

—, *Las cosas*. ANAGRAMA, 1992

—, *Les revenentes*, JULLIARD, 1994

—, *El secuestro*, ANAGRAMA, 1997

PFISTER, M., Konzepte der Intertextulität “Concepciones de la intertextualidad” en *Criterios*. Núm. 31. La Habana, 1994

PIMENTEL, L.A., *Écfrasis y lecturas iconotextuales*, Poligrafías: Revista de literatura comparada. Núm 4 (2003).

URL: <http://hdl.handle.net/10391/868> p. 208

PLATON. *Obras Completas*. AGUILAR, 1993

PRUDENCIO, A. C., *Peristéphanon (:Libro de las coronas de los mártires)*. Madrid, edit. Hernando, 1943

Robert Combas (7 dec 2016). En Wikipedia. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Combas

RODRIGUEZ TOBAL, J. M., *El ala y la cigarra. (: Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica)*. HIPERION 2005

SEITZ, W., *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, 1961

STHENDAL, *La Chartreuse de Parma*, LE LIVRE DE POCHE, 2000

Tri-Laksana (25 feb 2017). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Tri-Laksana>

Transitoriedad (23 jun 2016). En Wikipedia. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Transitoriedad>

WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*. FONDO DE CULTURA ECONOMICA (MEXICO) 2017

ZOLA, E., *L'Assommoir*, GALLIMARD, 1876.

