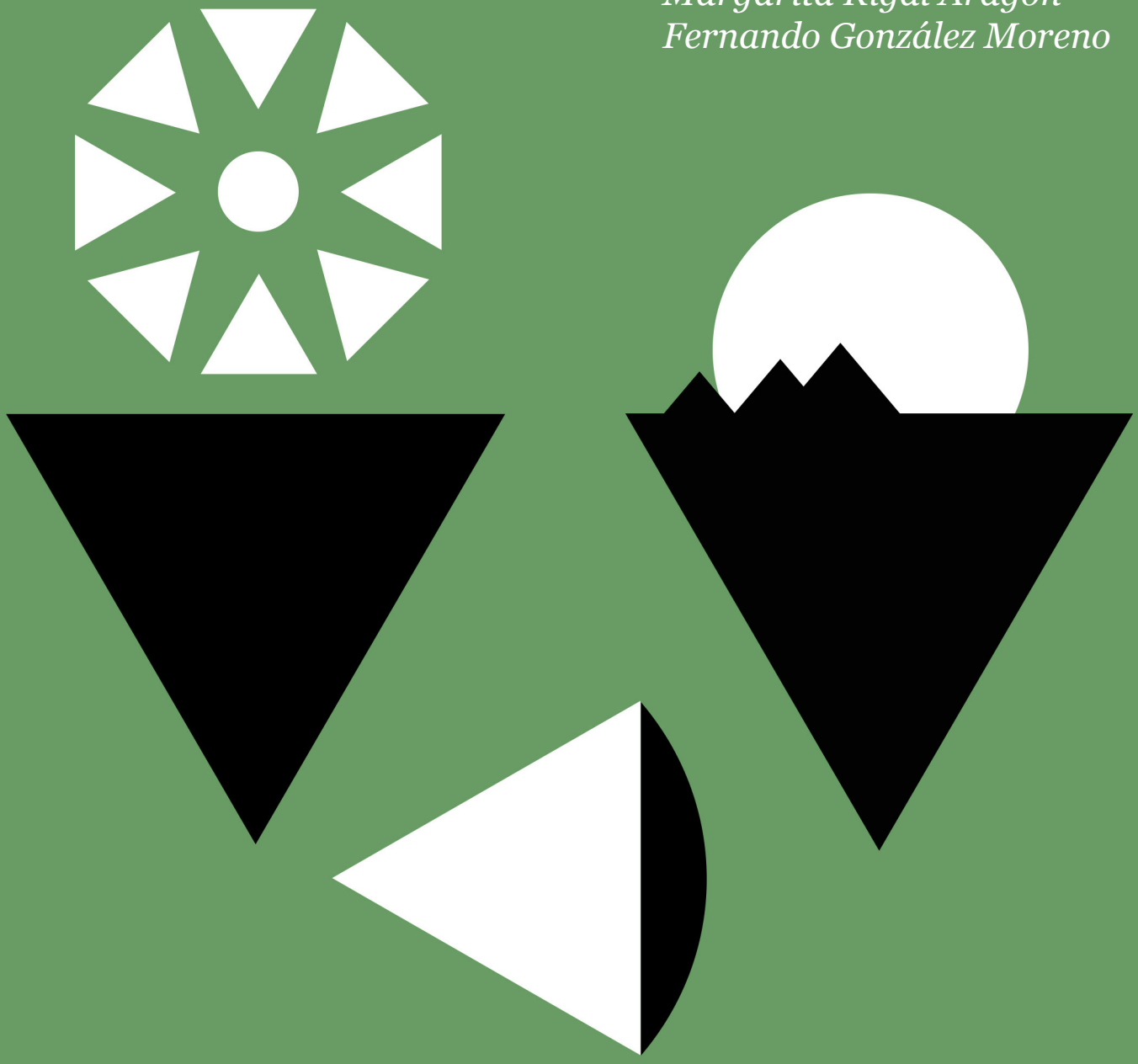
SELGYC
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES
Margarita Rigal Aragón
Fernando González Moreno



Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y Ecología, Literatura y Visualidad,
Voces de África: *978-84-09-34951-7*
Publicado en Marzo de 2022
© de la edición: SELGyC
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 3

LITERATURA Y ECOLOGÍA, LITERATURA Y VISUALIDAD, VOCES DE ÁFRICA

EDITORES GENERALES

Margarita Rigal Aragón

Fernando González Moreno

COORDINADORES

José Manuel Correoso Rodenas: "Literatura y Ecología"

Alejandro Jaquero Esparcia: "Literatura y Visualidad"

Aurelio Vargas Díaz-Toledo: "Voces de África"

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno
Introducción General

1: Literatura y Ecología 9

José Manuel Correoso Rodenas, coordinador
Introducción a la sección 1 11

Pilar Andrade
Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono 13

Fatemeh Hosseingholi Noori
La dialéctica del amor y la revelación del secreto tesoro del espíritu en La Celestina *y* La leyenda de Cosroes y Šīrīn 25

Isabel González Gil
Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez 45

Paula Granda Menéndez
Racismo medioambiental en Quedan los huesos *de Jesmyn Ward: lo «humano» y lo «natural» en el huracán Katrina* 59

Rut Fartos Ballesteros
Claves ecologistas en la saga Crepúsculo 67

2. Literatura y visualidad 77

Alejandro Jaquero Esparcia, coordinador
Introducción a la sección 2 79

Shi Shi
Las tres dimensiones de iconicidad de «La pintura de los letrados» de China 81

David Taranco
Écfrasis y alteridad: la mujer japonesa bajo la mirada de Blasco Ibáñez 91

Ana Belén Doménech García
Un paseo por la Barcelona de Barrantes o la adaptación de los espacios literarios en «The Murders in the Rue Morgue» 99

Gema Martínez Ruiz
«El corazón delator» a través de sus ilustraciones: representación del cuento en las ediciones españolas 107

Jesús Bartolomé
*La transformación de la écfrasis del escudo de Eneas (*Eneida *VIII 636-731) en* Lavinia*, de Ursula Le Guin* 119

Guillermo Aguirre Martínez
Narración gráfica como escenario prototípico del proyecto arquitectónico 135

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez
Dialogue between Literature and Early Silent Cinema: An Approach to J. S. Dawley's Frankenstein 143

Shiang Tian
The Remains of the Day-*Novels into Films* 157

José Manuel Correoso Rodenas
La producción de Michael Nicoll Yahgulanaas: el 'haida manga' como conversación entre texto imagen 165

Carmen García Blanco
El lenguaje narrativo visual en los libros de artista de Warja Lavater: hacia una poética de la abstracción 177

Cristina Fernández Lacueva
El desafío a la hegemonía de la visualidad en Catedral *de Raymond Carver* 187

Mónica Sánchez Tierraseca
El personaje entre la ficción y la acritud de su realidad en la adaptación cinematográfica de «Espuelas» por Tod Browning 197

Zahra Nazemi
Shahrzad*: From Classical Literature to Iranian Television* 211

3. Voces de África 221

Aurelio Vargas Díaz-Toledo, coordinador
Introducción a la sección 3 223

Leonor Merino
En el escalofrío de la Luna, Resiliencia: Maïssa Bey 225

Rafael Fernando Bermúdez Llanos
En esta casa todas las paredes tienen mi boca: teoría general do Esquecimento de J. E. Agualusa 241

María Álvarez de la Cruz
Yo, el otro yo y los demás otros. El «viaje» de un inmigrante congoleño a París en Tais-toi et meurs *de Alain Mabanckou* 253

Las tres dimensiones de iconicidad de «La pintura de los letrados» de China

The Three Modes of Iconicity of Chinese «Literati Painting»

Shi Shi
Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Doctorado de Estudios Literarios
sshi@ucm.es

Resumen

En las pinturas tradicionales de los letrados, las imágenes, los iconos verbales de los poemas y la imagen de la escritura transmitida por la caligrafía se integran manteniendo su triple origen diverso. El movimiento de las líneas representa la «forma viva». La mezcla de agua y tinta, es decir, la cooperación de tinta y pincel, produce un rico efecto visual y también establece una estrecha conexión entre palabra e imagen, emoción y forma. Desde el punto de vista del arte occidental y de la reflexión estética, en estas páginas se seleccionan pinturas de tinta representativas para analizar las relaciones entre los tres. A la vez, se mencionarán algunas teorías y principios teóricos occidentales que permitirán profundizar en la comprensión del arte tradicional chino.

Palabras clave: pintura literaria; palabra e imagen; caligrafía; Susanne K. Langer; Roland Barthes, M. Wertheimer

Abstract

In traditional literati paintings, the images, the verbal icons of the poems and the image of the writing transmitted by the calligraphy are integrated maintaining their triple diverse origin. The movement of the lines represents the «living form». The mixing of water and ink, that is, the cooperation of ink and brush, produces a rich visual effect, and also establishes a close connection between word and image, emotion and form. From the point of view of Western art and aesthetic reflection, representative ink paintings are selected in these pages to analyze the relationships between the three. At the same time, some Western theories and theoretical principles will be mentioned that will allow a deeper understanding of traditional Chinese art.

Keywords: literati painting; word & image; calligraphy; Susanne K. Langer; Roland Barthes, M. Wertheimer

La pintura de los letrados[1]

La pintura de los letrados de China, *wenrenhua*, cuyo origen, generalmente, se atribuye a Wang Wei (d. C. 699-759), poeta de la Dinastía Tang, la describió por primera vez Dong Qichang (d. C. 1555-1636), funcionario y pintor de la Dinastía Ming (d. C. 1368-1644), es la pintura representativa de las dinastías Song (d. C. 960-1279) y Yuan (d. C. 1279-1368). El cultivo de esta pintura se prolongó hasta las dos últimas dinastías de China Antigua: Ming y Qing (d. C. 1368-1912). El nombre muestra que lo así descrito es un género artístico creado

1 Los caracteres y vocablos chinos que aparezcan en el texto se transcribirán en pinyin mandarín. Si en la cita apareciera el pinyin cantonés, se incluirá el pinyin mandarín entre paréntesis. Todas las traducciones no acreditadas en los libros de los que provienen son de la autora de este trabajo.

por letrados, vale decir, por escritores. En la antigua China, los letrados, normalmente, eran funcionarios. Los literatos eran, pues, letrados, es decir, eran funcionarios, parte activa y relevante en la jerarquía social de la antigua china; por tanto, ellos mismos y sus obras tenían una significación social específica, cuando no política. Aunque, en algunas ocasiones, los autores de las pinturas fueron pintores profesionales o monjes. Este género artístico combinaba dibujo, poema y caligrafía; contenía, pues, gran cantidad de materiales visuales y también abría para el lector las puertas de la imaginación. Aparte de lo puramente descriptivo o de lo puramente formal, poco más puede decirse de esta pintura que afecte a su sentido o a su significación. «La pintura de los letrados de China es una definición en el sentido histórico y no se refiere a un estilo específico». (Wan 1996, 140). Así pues, el género pictórico o subgénero alude a unas obras que se caracterizan por un contenido: la interpretación del paisaje y de la naturaleza. Y se caracterizan, asimismo, por el autor. Si se hace la equivalencia a las categorías de la historia del arte occidental, por una parte, la pintura de los letrados se refiere a un género pictórico, como el bodegón o la marina, que, a su vez, viniera definido por la clasificación profesional del autor: bodegones pintados por comerciantes, marinas pintadas por navegantes. Esta doble dependencia de la pintura de los letrados hace difícil describirla de forma homogénea. El autor puede desviarse de las técnicas o contenido más convencionales, mientras que los contenidos pueden no restrigirse de forma exclusiva a la interpretación del paisaje o de la naturaleza.

Sin embargo, lo anterior apenas traza una genealogía que no explica el sentido de este género de pintura en China. Para entender mejor el origen de este género, habría que hacer una breve comparación con un episodio no muy conocido de la historia de la pintura española. La cuestión es, era, la de la condición del pintor en el seno de la sociedad. El pintor podría considerarse un artesano, una persona dedicada a la mecánica de la producción sometida a tributos y alejada del arte. Pero podría considerarse también un artista, alguien que, aunque tuviera taller y trabajara con las manos, sería miembro de una profesión liberal.

> En esta cuestión, que pudiera parecer mezquina comparada con la sublimidad que parece rodear a las actividades de la obra artística, especialmente desde el Romanticismo, se basa algo directamente relacionado con esa sublimidad: la propia consideración social del pintor, que pasa, en esos breves años del siglo XVII, de ser un «oficial» o artesano cultivador de un oficio servil o mecánico a ser un «profesor» liberal, independiente, de tan alta consideración como el poeta o el jurista. (Gállego 1976, 8).

Analícese, por ejemplo, esta descripción de la evolución de la apreciación del arte en la China antigua:

> Digamos simplemente, y empleando nociones que nos son familiares, que el dominio reconocido propiamente como artístico es, en la China clásica, mucho más restringido que en el Occidente contemporáneo. Los chinos distinguen claramente entre la artesanía, el arte decorativo y lo que llamaremos el arte de los letrados. Este último no pretende crear belleza, placer, o una sensación inmediata y superficial de bienestar. Todo esto es contrario a la artesanía y a las artes decorativas, que, sin embargo, son muy apreciadas e incluso pueden venderse a precios muy elevados. Pero lo que se refiere al arte, o más bien al arte, tal y como lo practican y aprecian los letrados, el arte que podemos llamar de los letrados, por una parte, no puede negociarse, pues no es un bien comercial, por otra parte, obedece a las reglas de la filosofía más que a las reglas de la decoración (aunque ambas puedan unirse…). Una vez más, encontramos aquí lo que estaríamos tentados de

> denominar confusión de géneros, y que para los chinos no es sino una fusión intelectual y espiritual. (Kamenarović 1999b, 193)[2].

La tradición china y la tradición occidental, coinciden en un punto: el pintor no tenía garantizada su condición de artista de forma incontestable. En verdad, tanto el pintor chino como el occidental vieron degradada su condición a la de artesanos mecánicos. Para que un pintor fuera reconocido como artista cuyo trabajo pudiera igualarse a otros artistas, a los escritores, concretamente, tuvo que darse un cambio completo de las condiciones sociales que hacían del arte un bien intelectual superior. Este es el cambio que desconcierta a los estudiosos occidentales. La pintura y la poesía pueden fundirse en las intenciones del creador. «Su Shi escribió sobre Wang Wei una frase que se ha vuelto proverbial: "Cuando disfruto de un poema de Wang Wei, veo una pintura; cuando contemplo una pintura de Wang Wei, encuentro un poema"». (Kamenarović 1999a, 113)[3]. Como se ve, la unión de los diferentes medios expresivos figuraba en un credo estético más amplio que buscaba dignificar la pintura elevándola al más alto nivel de exigencia estética. La pintura de los letrados expresa pensamientos que transcienden y se oponen a lo decorativo.

La historia de China es una historia del conflicto continuo entre la etnia han y los pueblos nómadas del norte del continente. El destino histórico del pueblo han ha ocasionado que la forma de expresión de la literatura y del arte pictórico se haya modificado constantemente. En las Dinastías Qin (a. C. 221 - a. C. 206) y Han (a. C. 202 - d. C. 220) las pinturas fueron en su mayoría complementos e interpretaciones de obras literarias, que representaban mitos, o se utilizaban como herramienta para la propaganda moral. Con la introducción del budismo, desde las Seis Dinastías (d. C. 420-581) hasta la Dinastía Tang (d. C. 618-907), la pintura china dio más importancia a los asuntos y temas de esta religión. Aunque la Dinastía Tang se encaminó bruscamente hacia su disolución en el momento de su apogeo, el destino de su sucesora, la Dinastía Song, fue aún más tortuoso. Bajo la permanente amenaza del norte, los letrados chinos interiorizaron el conflicto, y para huir de una realidad que les disgustaba buscaron refugio en el mundo del arte. En estas circunstancias, las artes florecieron como nunca antes. Y la pintura de los letrados fue el instrumento de su autoexpresión. Y esta tendencia evolutiva duró hasta las dinastías Yuan y Ming. En las obras de Song y Yuan, a partir de la función original de la interpretación del texto, la pintura había ido ganando, paso a paso, un mayor protagonismo, logrando una relación, prácticamente, de «igualdad» entre palabra e imagen. Posteriormente, se nota que en algunos poemas que aparecen en las obras de Ming y Qing, el texto mostraba una actitud cada vez más destacada a favor de la separación de la imagen y la palabra, y esta tuvo poca relación con lo que se presentaba en la pintura. El equilibrio entre las dos se rompió otra vez. El arte de la caligrafía china, como forma de escribir sobre el tradicional papel chino *xuan*, no es solo una decoración, sino también una manifestación externa del mundo espiritual del escritor. La pincelada de la caligrafía estaba influyendo en las habilidades pictóricas continuamente, y maduró en la Dinastía Yuan. Quizá reforzó esta vinculación entre la caligrafía y la

2 «Disons simplement, et pour employer des notions qui nous sont familières, que le domaine proprement reconnu comme artistique est, en Chine classique, beaucoup plus restreint que dans l'Occident contemporain. Les Chinois distinguent nettement l'artisanat, l'art décoratif et ce que nous appelleront l'art des lettrés. Ce dernier n'a pas pour objet de créer de la beauté, de l'agrément, une sensation immédiate et superficielle de bien-être. Tout ceci est contraire dévolu à l'artisanat et à l'art décoratif, lesquels sont cependant fort apprécies et peuvent même se marchander à des prix très élevés. Mais ce qui concerne l'art, ou plutôt l'art tel que le pratiquent et l'apprécient les lettrés et que l'on peut aussi bien appeler l'art des lettrés, d'une part ne se marchande pas et ne fait pas l'objet d'un commerce, et d'autre part obéit plutôt aux règles de la philosophie qu'à celles de la décoration (encore qu'elles puissent se rejoindre…). Une fois encore, nous trouvons là ce que nous serions tenter d'appeler una confusión des genres, et qui pour les Chinois est plutôt une fusion intellectuelle et spirituelle».

3 «C'est Su Shi toujours qui, à propos de Wang Wei, a lancé une phrase devenue proverbiale : "Quand je savoure un poème de Wang Wei, j'y trouve une peinture ; quand je contemple une peinture de Wang Wei, j'y trouve un poème"» (Kamenarović 1999, 113).

imagen una de las tendencias revolucionarias durante la Dinastía Yuan: la tendencia a restringir el uso de los colores: «En la China del siglo XIII la escuela de pintura de orientación *chan* anuncia la reaparición del uso refinado de la monocromía negra y el más libre uso de la línea, una práctica que reforzó el estilo de los letrados (*wenrenhua*) en el futuro, como oposición a lo que representaban lo académico y la profesionalización »[4]. (Watson 2000, 62).

Las teorías de Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso,* pueden ser un buen punto de partida para analizar la relación entre imágenes y textos. Por otra parte, las ideas de Susanne K. Langer podrían arrojar luz sobre la clase de iconicidad del arte caligráfico chino. Estos dos autores proporcionarán el punto de vista occidental para analizar este género histórico. A través de los tres ejemplos elegidos de obras de las dinastías Song, Yuan y Ming se conocerán, adecuadamente, las relaciones entre las tres dimensiones de iconicidad de la pintura de los letrados. Estas palabras tienen una función representativa, pues no pretenden probar la evolución de una técnica ni explican exhaustivamente las relaciones de las tres dimensiones mediante unos pocos ejemplos.

La flor del ciruelo

Los pintores chinos fueron tanto expertos en la botánica como poetas románticos, su afán era observar la naturaleza, pero, al mismo tiempo, recibían una formación literaria sistemática. En la cultura china tradicional, «la flor del ciruelo», «la orquídea», «el bambú» y «el crisantemo» representaban conceptos morales como nobleza y pureza. Según Barthes: «En definitiva, todas esas artes "imitativas" conllevan dos mensajes: un mensaje denotado, que es el propio *analogon*, un mensaje connotado, que es en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel». (Barthes 1982, 13). Entonces, en esta obra de Wang Mian (d. C. 1287-1366), «Nieve fragante en el puente roto», el mensaje connotado orienta al lector a apreciar el árbol como un hombre ideal con dignidad, porque la flor de la ciruela, que florece en invierno, siempre resiste el frío severo.

Figura 1: Wang Mian (1287-1359). *Nieve fragante en el puente roto.* Tinta sobre papel, 113 x 50,2 cm, Museo Metropolitano. Fuente: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40080

El poema está dividido en dos partes. Las primeras dos frases describen la imagen, las otras dos frases destacan la función cultural de la planta. El autor tiñó el papel xuan con poca tinta para resaltar la blancura nívea de las flores de los ciruelos, y los puntos blancos del papel se convirtieron en pétalos revoloteando. Coincide con el segundo verso: «Una brisa suave esparce las flores entre copos de nieve»[5]. (Fong 1973, 132). En el verso, la dimensión del tiempo ha ayudado a describir el movimiento de las flores y los copos de nieve. En la pintura china, el espacio en blanco es indispensable. En las pinturas de paisajes, el espacio en blanco son nubes o agua. La nube y el agua, las dos, además, se transforman físicamente la una en la otra. No todo pide un pincel para expresarse. Es su filosofía. *Feibai* («Flying White») es una pincelada común en la caligrafía china, como ha mostrado el ejemplo anterior. La explicación es que el pincel no se carga demasiado, y las palabras escritas dejan apenas perceptibles espacios en blanco en la tinta negra del papel. La nieve sobre los troncos de los árbo-

4 «In thirteenth-century China the Chan-orientated movement in painting signals the readmission into sophisticated use of black monochrome and linearity of the freest vein, a legacy which constantly thereafter reinforced the practice of scholars' style (*wenrenhua*) in unremitting opposition to all that academy and professionalism stood for». La orientación *chan* se relaciona con la escuela de budismo china inspirada en la escuela budista *dhayana* de la India.
5 «A warm breeze scatters the flowers with snow flakes».

les se representa, sucintamente, mediante la pincelada caligráfica. Los modos de significación, semántico y visual, se complementan y se refuerzan mutuamente.

Y las flores de ciruelo pintadas por los pintores de Song tienden a ser escasas, pero las flores de ciruelo de Wang Mian producen un efecto exuberante. Entonces, las flores de ciruelo y los troncos de los árboles cubiertos de nieve hacen que el conjunto parezca un jade blanco, como lo que ha escrito en la primera frase: «Un ciruelo invernal con ramas como jade blanco»[6]. (Fong 1973, 132). El jade es cristalino. En la cultura china, como la flor del ciruelo, el jade también simboliza el carácter noble y puro.

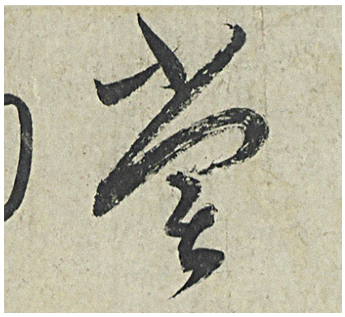


Figura 2: Cai Xiang (960-1279). Detalle de *Tao Sheng Tie*. Tinta sobre papel, 29,8 x 50,8 cm, Museo Nacional del Palacio de Taipéi. Fuente: https://theme.npm.edu.tw/opendata/index.aspx

La caligrafía ha tenido una influencia significativa en la técnica de pintura de la Dinastía Yuan. El pintor y calígrafo Zhao Mengfu (d. C. 1254-1322), de la Dinastía Yuan, como predecesor de Wang Mian, fue pionero en la pintura caligráfica. Heredó el estilo de los pintores de la Dinastía Song del Norte: Dong Yuan y Ju Ran (aunque el propio Zhao tiene trabajos en otros estilos de pinceladas): «el estilo idiosincrásico de Tung / Chü (Dong / Ju) muestra vegetación que es como círculos, piedras "otoñales", pinceladas como textura de hebras de "cáñamo", círculos de "musgo" —la pincelada se da con la punta del pincel en el centro— y un trabajo de caligrafía más abstracto»[7]. (Fong 1973, 95). Zhao Mengfu llevó estas pinceladas un paso más hacia la caligrafía. Estas técnicas luego aparecieron en muchas obras de los pintores de la dinastía Yuan. La frontera entre la pintura y la escritura se borró.

En los dos últimos versos del poema «El ermitaño de la Colina Solitaria [Lin P'u (Lin Fu), d. C. 967-1028] es fiel a sí mismo. Ahora, ¿quién lleva la música del caramillo al otro lado del puente roto? »[8]. (Fong 1973: 108). En el poema, Lin Fu, un ermitaño que trató la flor del ciruelo como su esposa; la grulla blanca, como su hijo, lejos de la sociedad secular, es un modelo moral para los literatos chinos. «La imagen no aparece para iluminar o realizar la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen; antes, el texto ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación». (Barthes 1986, 22). Esta frase explica perfectamente lo que sucede en la pintura china. En los siguientes dos ejemplos, se nota también esta función de los poemas.

Esta pintura trata el mismo tema. Y pertenece al mismo autor. Lo interesante es que el artista eligió diferentes métodos de expresión del color para reproducirlo. Es precisamente debido a los cambios en las dos pinturas por lo que los dos poemas son diferentes. Mediante la comparación de estas dos obras, puede tenerse una comprensión más profunda de la relación visual entre imagen y palabra. En esta imagen

Figura 3: Wang Mian (1287-1359). *Flor de ciruela en color tinta*. Tinta sobre papel, 30 x 52,8, Museo Nacional de Palacio de Beijing. Fuente: https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228508.html

6 «A wintry plum tree with branches like white jade».
7 «whereas the Tung / Chü (Dong / Ju) idiom shows round-dotted foliage, "atum-head" rocks, "hemp-fiber" texture strokes, round "moss dots" and a generally round —the brushstroke is executed with the tip of the brush held in the centre of the stroke—and more abstract calligraphic brushwork».
8 «The Hermit of the Lonely Hill [Lin P'u (Lin Fu), d. C. 967-1028] has remained true to himself. Now who carries the sound of reedpipe music across the broken bridge?».

de flor de ciruela en color tinta, con un color muy diferente de la flor del mundo real, como su negativo fotográfico, el autor ha reproducido la naturaleza vívidamente mediante su refinada técnica y observación. «Las obras de arte se hacen con elementos sensibles, pero no todo material sensible sirve; porque solo pueden utilizarse en la composición aquellos datos que ofrecen posiciones en un continuo ideal, p. ej., los colores en una escala de matices, donde cada intervalo entre dos colores dados puede ocuparse con otros elementos dados por implicación…»[9]. (Langer 1953, 56). El tono de la tinta cambia como un espectro de color gris-negro. Tinta, agua y pincel, los tres juntos crearon una expresión artística llena de diferencias. Pero las flores de ciruelo blancas en la primera imagen, que se resaltan con tinta, son obviamente más realistas que las flores de ciruelo en tinta negra. Wang Mian escribió: «En el agua los pinceles y el tintero lavo, / Los árboles de arriba flores oscuramente pálidas llevan»[10]. (Wang, 2019). Él ha aprovechado la autoridad de las palabras para hacer que la gente piense en las imágenes como en el mundo real. Con los iconos del verso, él ha modificado la impresión de los lectores del mundo real, y ha confirmado el poder de la reproducción de la pintura. El texto y las imágenes tienen el mismo origen. Puede decirse que el principio de creación de los primeros ideogramas y pinturas rupestres primitivas se basa en la «similitud». Según la teoría lingüística de Saussure, el lenguaje se basa en la «arbitrariedad», y el significante del lenguaje fue elegido al azar al principio (en la mayoría de los casos). La palabra escrita está estrechamente relacionada con la imagen sonora y se corresponde directamente con el concepto abstracto. Por tanto, en comparación con las imágenes, la palabra tiene un espacio de expresión más amplio, fortalece la credibilidad de su propia representación del mundo real y, al mismo tiempo, adquiere una condición de autoridad en el mundo de los signos.

En ambos poemas, el autor realzó la expresividad y la autenticidad de las imágenes a través de los iconos en las primeras dos frases: «Parece que no les interesa que alaben sus bellos colores. Pero dejan al vasto universo sus serenos aromas»[11]. (Wang, 2019). En las dos últimas frases pasó de escribir flores de ciruelo a escribir personas, subrayando el carácter espiritual noble y firme. La información que transmiten las imágenes generalmente es muy incierta. Roland Barthes en *Retórica de la imagen*, ha argumentado que las palabras tienen una función de «anclaje» (Barthes 1986, 35). Las mismas flores de ciruelo podrían haber expresado la belleza de la mujer o cierta atmósfera emocional de tristeza. Y debido a los poemas cercanos, el tema de la imagen se vuelve claro.

Figura 4: Xu Wei (1521-1593). Detalle de *La uva en color tinta.* Tinta sobre papel, 165,4 x 64,5cm, Museo Nacional del Palacio de Beijing. Fuente: https://digicol.dpm.org.cn/cultural/details?id=89749

La uva y la vid

Esta imagen es de Xu Wei, de la Dinastía Ming. También es una combinación de plantas y poemas junto con pinturas. En este trabajo, la función de «anclaje» de las palabras es más obvia. La vid, planta común, y su fruto, la uva, carecen de asociaciones simbólicas fuertes o elevadas. A través de los poemas de Xu Wei, se entiende, pues, que esta imagen retrata la frustración de su propia vida. Traducción del poema al inglés, en la nota, por Jane Zheng (Zheng 2010):

9 «Works of art are made of sensuous elements, but not all sensuous materials will do; for only those data are composable which hold stations in an ideal continuum—e. g. colors in a scale of hues, where every interval between two given colors can be filled in with further elements given by implication…».
10 «In the pond the brushes and inkstone I clean, / The trees above it all pale-dark blossoms bear»
11 «For praises of fair colors, they appear not to care. But leave to the vast universe their scents serene».

> Durante la mitad de mi vida he tenido mala suerte, y ya soy un anciano;
> estoy solo en el estudio, sopla el viento al caer la tarde.
> Nadie puede ver las perlas que ha creado mi pincel,
> de forma que puedo dejarlas caer al azar en la selva de plantas silvestres[12].

En ellos, el icono, «la vid», ha aparecido directamente en el texto. La perla en el poema expresa la forma y el brillo de la uva a través de la metáfora, que es conforme a la imagen, y crea un espacio entre palabra e imagen. Las dos, aparentemente, no están describiendo el mismo objeto, pero, en realidad, están estrechamente vinculadas. Es un diálogo libre y armónico entre las dos, que esencialmente representa la filosofía y la estética chinas: la ocultación y lo indirecto. Al usar directamente otro icono diferente de la uva misma, el poema ya no es solo un complemento de la imagen, ni la imagen es una explicación más clara de la palabra. Se observa la distancia entre los dos en el ejemplo anterior. La huella caprichosa de la pluma y las manchas de tinta muestran la enorme inestabilidad o confusión de sus emociones internas. Con el poema al lado, la imagen está envuelta en sentimientos pesimistas.

Debería señalarse, con mayor énfasis, nuevamente, que a través de las dos primeras obras se ha podido analizar la relación entre poesía y pintura, y también se ha presentado la influencia de la caligrafía en la pintura. A través del trabajo de Xu Wei, se logrará una comprensión más profunda de la relación entre la caligrafía y el contenido de la poesía. La caligrafía tiene más sentido práctico que la pintura. La escritura de cada carácter tiene su orden fijo y reglamentado. Y lo único controlable mediante la escritura es el ajuste de la forma. Pero esto no impide que la caligrafía, que refleja el movimiento de las líneas, muestre una rica variedad y desempeñe un papel artístico y decorativo. Los caracteres chinos han guardado muchos elementos pictóricos en comparación con el alfabeto, la riqueza de la línea ha dado más posibilidades a la creación artística.

«Una superficie visible. El efecto inmediato de la Buena decoración es el de hacer, en cierta forma, que la superficie sea más visible»[13]. (Langer 1953, 61). La caligrafía ha ayudado a que las palabras sean más destacadas. Aunque, en algunas ocasiones, cuando la caligrafía es demasiado llamativa, será esta el centro de atención, y las letras mismas perderán su función original. El conjunto se transformará en un tipo de dibujo decorativo. La caligrafía está siempre relacionada con la presentación del poema. Al mismo tiempo, en algún sentido, es independiente. En la obra de Xu Wei, se puede observar que estos gruesos bloques de tinta en los trazos de su escritura representan el estancamiento del ritmo al escribir, y también son la encarnación de sus fuertes emociones. Son la representación visual del propio estancamiento del autor. Las líneas creadas por él han reflejado un tipo de movimiento, de su mano, de su brazo, y de su mente.

> El movimiento, lógicamente, se relaciona con una función lineal; allí donde una línea no se interrumpe, y las funciones de ayuda tienden a señalar una dirección, la simple percepción se llena de la idea de movimiento, que brilla en nuestra impresión del sentido real del dato y se funde con él en la percepción más aguda. El resultado es una ilusión artística elemental (no es ilusorio, pues, a diferencia de lo ilusorio, sobrevive al análisis) que llamamos «forma viva»[14]. (Langer 1953, 65).

12 «I have been down in my luck for half of my life and have already become an old man; / I stand in my studio alone in the late afternoon wind. / Nowhere in the world can I sell the pearls created with my pen, / so I can only drop them freely and randomly in the jungle of wild plants».
13 «A visible surface. The immediate effect of good decoration is to make the surface, somehow, more visible».
14 «Motion, therefore, is logically related to linear form, and where a line is unbroken, and supporting forms tend to give it direction, the mere perception of it is charged with the idea of motion, which shines through our impression of the actual sense datum and fuses with it in apperception. The result is a very elementary artistic illusion (not delusion, for unlike delusion, it survives analysis), which we call "living form"».

Los iconos verbales son la forma de la imaginación poética, y la caligrafía ha hecho que su poema, su insatisfacción con la vida, sea más visual y notable. Aunque el lector no conozca la lengua china, puede percibir que la caligrafía transmite cierta emoción. Además, puede tenerse en cuenta el mismo objeto sobre el que reflexiona: la uva y la vid. Esta imagen, la planta y su fruto, ya no es una pura reproducción de la naturaleza, sino el poeta mismo. La imagen y la caligrafía son directamente visuales, provienen del mismo pincel. Con la pincelada rápida, ambas reflejan el aspecto caprichoso de la tinta sobre el papel: impreciso, confuso y quizá cambiante. Además, una vez hechos, el dibujo y lo escrito, no pueden modificarse. Son como el pasado de la vida misma, pues esta está siempre está creciendo y avanzando, y no se puede regresar al pasado, y este no ofrece sino un arrepentimiento de lo hecho, sin corrección posible.

Conclusiones

El análisis previo ha querido mostrar que hay ricos niveles de la imagen en la pintura china. Estas capas no se superponen, simplemente, sino que construyen una dialéctica, una comunicación artística completa e indivisible. Se reunieron con una intención artística única. Solo el análisis puede separar lo que es un todo. Y como ha propuesto la Escuela de Gestalt, el todo no es solo la suma de las partes: «Hay conjuntos a los que no determinan sus integrantes concretos, sino que las piezas del proceso las determina la naturaleza intrínseca del conjunto»[15]. (Wertheimer 1950, 2). Puede decirse que, en esta imagen, el poema, la caligrafía y la pintura, todos ellos, han reflejado fielmente la imaginación y las intenciones del autor, y no se observa contradicción entre ellos. Es particularmente importante señalar que la pintura china abandona la representación minuciosa de detalles específicos, y da importancia a la espiritualidad, en lugar de reproducir el mundo real. A la palabra le corresponde señalar más claramente lo que quería transmitir la imagen. Los letrados chinos, políticamente, experimentaron con frecuencia la humillación y el fracaso. Culturalmente, eran bastantes persistentes. Convirtieron la humillación y el fracaso en arte. Por su insistencia, el arte chino ha alcanzado una de sus cumbres más altas de la expresividad y del refinamiento artístico.

15 «There are wholes the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-processes are themselves determined by the intrinsic nature of the whole».

Bibliografía

BARTHES, Roland. *Empire of signs*. Nueva York: Hill and Wang, 1982.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos, voces)*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

FONG, Wen. *Sung and Yuan Paintings*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1973.

GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada – Departamento de Historia del Arte, 1976.

KAMENAROVIĆ, Ivan P. *Arts et letters dans la tradition Chinoise*. París: Les Éditions du Cerf, 1999a.

KAMENAROVIĆ, Ivan P. *La Chine Classique*. París : Les Belles Lettres, 1999b.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.

MURCK, Alfreda y FONG, Wen. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991.

WAN, Qingli. «La pintura de los letrados y su tradición», *Investigación de Literatura y Arte*, Número1, 1996.

WANG, Mian. «Chinese Poems. Pale-dark Plums», 2019. https://www.chinesemoment.com/chinese-literature/chinese-poems-gu-shi-ci-pale-dark-plums/ (acceso: 26/06/2021).

WATSON, William. The Arts of China 900-1620. New Haven / Londres: Yale University Press, 2000.

WERTHEIMER, Max. «Gestalt Theory». En ELLIS, Willis D. A. ed. *Source Book of Gestalt Psychology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1950.

ZHENG, Jane. «Transplanting Literati Painting into the Modern Art School System: Guohua Education at the Shanghai Fine Arts College, 1924-1937», 2010. https://www.researchgate.net/publication/324063491 (acceso: 14/06/2021).