

**Texto e imagen:
sabiduría y filosofía vital en “Navegación en la noche de luna”, de Shi Tao y “Nada
desea quien tiene lo que basta” de Otto Vaenius y Antonio Brum***

WU Rongqiao
LIN Jing
(Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong)

1. La batalla entre texto e imagen en la cultura visual contemporánea

La idea de que texto e imagen están hermanados no resultaba ya novedosa en el periodo clásico de la Antigua Roma. Cicerón (2) escribió lo que sigue: “Etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune uinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur.” Sin embargo, el orador latino no desarrolla en su texto cuál es concretamente este tipo de alianza. Unos años después, el poeta lírico y satírico Horacio formuló una famosa aserción, “ut pictura poesis” (Steiner, 31-32; Praz, 12),¹ pero no previó que a lo largo de la historia esta locución latina, junto con la sentencia de Simónides de Ceos (“la poesía muda” y “la pintura con voz”), se convertirían en uno de los tópicos temáticos más discutidos en los tratados de teoría del arte, estética y literatura tanto en el mundo occidental como en el mundo oriental (Su Shi, 2461).²

Aristóteles clasificó la pintura y la poesía en la categoría de conocimiento *poiesis*, sosteniendo que estas dos artes imitan la naturaleza, pero con diferentes medios para realizar tal propósito (*Poética de Aristóteles*, 1,1447b29-30), los cuales determinan que estas alcancen diferentes efectos estéticos en la mimesis. Esta reflexión presagia una controversia sobre la supremacía de las dos artes en los siglos posteriores. A pesar de que los artistas del Renacimiento y del Barroco tendían a afirmar de un modo tajante

* Este trabajo es resultado de una ayuda de la Oficina de Investigaciones Científicas de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong. Además, se enmarca dentro del proyecto 21WZXB006 del *Chinese Fund For the Humanities and Social Sciences*, titulado “Investigación sobre el pensamiento del movimiento de persuasión moral en los períodos Ming tardío y Qing temprano”.

¹ Cabe señalar que Horacio simplemente apuntó al hecho de que la poesía y la pintura están sometidas a diferentes condiciones para alcanzar la recepción óptima. En *Arte poética*, el poeta se limita a revelar que ambas artes tienen la realidad existente como su tema principal y las dos se circunscriben en su adecuada mimesis a esta realidad. Dicho de otra manera, las interpretaciones de los siglos posteriores se han desviado de la versión original de esta fórmula y se inclinan más por la vertiente de la mutua comprensión y correspondencia entre imagen y texto.

² El antiguo libro oracular *I Ching* (299) dicta que la imagen y el libro (texto) provienen del río (el río amarillo y el río Luo); de acuerdo con ello, el sabio estipula las leyes de los hexagramas. En las prácticas artísticas, los poetas y los pintores de la antigüedad sostenían que la pintura y la poesía tenían características similares, así que compartían unos principios estéticos parecidos. Por ejemplo, el gran literato Su Shi (苏轼 1037-1101) comenta así las obras de Han Gan (韩干 706-783): “Las poesías y prosas de Shao Lin (杜甫 712-770) son unas pinturas sin forma, las pinturas de Han Gan son unos poemas mudos.” Uno de los líderes de los pintores literatos de la dinastía Yuan (1271-1368), Zhao Mengfu (赵孟頫 1254-1322), resumió de este modo la similitud entre las dos artes en lo concerniente a la técnica artística: “(Pintar) las rocas como (emplear la técnica de caligrafía) del blanco volante; como utilizar la escritura de sello a la plasmación de los árboles. En el momento de delinear los bambús hay que saber aplica los ocho métodos (de caligrafía). Si alguien pudiera comprender este principio de la pintura, reconocería que la caligrafía y la pintura comparten el mismo origen.” Consúltense el colofón de *Rocas y bosque ralo* de Zhao Mengfu, 27.5*62.8cm, rollo de mano, colección del Museo de Palacio Imperial de Beijing.

la primacía de una sobre otra según fuera el campo en que lidiara cada uno (Egido, 180), los literatos disponían de más poder discursivo con respecto a la apreciación de las artes. Deslucían o silenciaban consciente o inconscientemente las pinturas artesanales e incluso la propia profesión del pintor (Rensselaer W. et al., 238),³ por eso en estos siglos la pintura se situaba en general en un puesto inferior a la poesía.

Con el advenimiento de la “época de la imagen del mundo” parece haberse invertido esta posición (Heidegger, 63-78). Las técnicas de la informática y la comunicación multiplican en gran medida los canales de difusión de los mensajes, especialmente facilitan la fabricación y la transmisión de las imágenes. El fuerte poder expresivo de la imagen está invadiendo el terreno del texto. Los nuevos medios de comunicación remodelan la morfología de la literatura, reestructurando directamente sus elementos estéticos (Jin Huimin, 168). Al inicio del siglo XXI, en el sector académico chino de literatura tuvo lugar una discusión acalorada sobre la existencia de la literatura, culminada con una sentencia asombrosa, “la muerte de la literatura”, dictada por el teórico norteamericano Hillis Miller (1).

Con una mirada retrospectiva, hoy posiblemente nos reiríamos de tales disputas académicas. Sin embargo, si nos detenemos en su contexto original, descubrimos que este debate refleja ni más ni menos la ansiedad y la frustración de los críticos por la marginalidad de la literatura en la era digital. Es un hecho innegable que, frente a la hegemonía de la imagen, las letras se transforman en signos de comunicación débiles, pero están lejos de desvanecerse. En cambio, es necesario reconocer de nuevo la importancia de la literatura en la época de la imagen, de modo que un estudio crítico sobre las características de la hermandad entre texto e imagen renueva y hace visible un campo prometedor para la investigación de la literatura comparada y la cultura visual contemporánea.

El presente artículo propone indagar las funciones expresivas de los signos verbales y los signos visuales para la construcción de la identidad del sabio abstinento mediante el análisis de dos obras del siglo XVII: “Navegación en la noche de luna” (c. 1680-1689), de Shi Tao, y “Nada desea quien tiene lo que basta” (1672), de Otto Vaenius y Antonio Brum.

Suele haber dos metodologías dominantes en la historia del arte (especialmente en el estudio de la pintura china): 1. Examinar la transformación formal de la apariencia visual de las figuras con el estilismo de Heinrich Wölfflin, o inquirir el significado representativo de los íconos con la iconología de Erwin Panofsky; 2. Determinar la autoría, la autenticidad y el valor estético, analizar el tema, el trasfondo, la intertextualidad y las connotaciones de una obra con documentos históricos y auxiliares. No obstante, estas dos vías seleccionadas tienden a omitir el sentido de la estructura

³ En *Tratado de la pintura*, el eminente pintor Leonardo Da Vinci señaló a los pintores la relevancia de una preparación cultural para imitar mejor la naturaleza. Los artistas de estas épocas eran “pintores eruditos”, dado que además de dominar las técnicas de su profesión debían estar familiarizados con otros ámbitos, como la música, la mitología, etc. No obstante, el concepto “pintores eruditos” es primariamente una invención literaria que sirve para fines literarios, dicho de otra manera, para degradar la fama del pintor. Curiosamente, los pintores profesionales chinos tampoco gozaban de buena fama en las críticas estéticas tradicionales. El poeta Su Shi criticó que los pintores artesanos solamente se concentraran en plasmar los detalles secundarios de la naturaleza, no eran capaces de representar su verdadera manera de ser. El calígrafo y crítico Mi Fu (米芾 1051-1107) despreció la refinada técnica de Huang Quan (黄荃 903? - 965, pintor de la Academia Imperial), en cambio, ensalzó el inalcanzable estilo silvestre y soberbio de Xu Xi (徐熙 pintor contemporáneo de Huang).

interna de las obras articuladas por la parte literaria y la parte pictórica. En este tipo de arte el texto y la imagen se anotan, se complementan y se embellecen mutuamente, constituyendo una gran entidad indivisible. Por consiguiente, el presente trabajo se decanta por un nuevo camino: desplegar una interpretación de los dos corpus a partir de la vinculación entre texto e imagen; de este modo logramos proceder conforme a la propuesta de Wellek y Warren (155): el retorno al análisis de la obra misma. El teórico checo Mukařovský (40, 87) sostiene que toda obra de arte está constituida por “signos autónomos” y “signos comunicativos”, y que el fenómeno artístico es portador de mensajes culturales y sociales, así que nuestra interpretación se basa en la semiótica, una de las herramientas más potentes y eficaces para el estudio de la cultura visual (Duan Lian 2018, iv). En términos concretos, recurrimos al sistema semiótico de Peirce (50-60) y su discípulo Morris (17). Asimismo, nos servimos de la semiología visual del grupo μ para explicar el sentido de la dimensión, la posición y el volumen de los íconos. Este artículo también pretende recurrir al contexto religioso, histórico y sociocultural para complementar la interpretación. Por último, aplicamos el análisis de los marcos de Gamson y Lasch (399-400) para obtener una comprensión más enriquecedora y profunda de los dos corpus y las funciones expresivas de los íconos y las letras.

2. Análisis semiótico de “Navegación en la noche de luna” y “Nada desea quien tiene lo que basta”

2.1 “Navegación en la noche de luna”



Fig. 1. “Navegación en la noche de luna (月夜泛舟图)”. 82.2x34.8cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Museo de Shanghai.

Inscripción: “¿De dónde viene este barco flotando como una hoja? Acompañado con la luna, el hombre se sienta en la proa. En plena noche la belleza de las montañas se desvanece, no se necesita divisar a lo lejos para apreciarla. Me gusta especialmente el brillo de la luz ondeando en el agua. Qingxiang, el

Arhat ciego, también conocido como Ji”.

La inscripción no registra la fecha de creación de este cuadro. No obstante, conforme al estilo de escritura, el sello de letra roja “Lao Tao (老涛, el anciano Tao)” y el estilo, podemos deducir que esta obra se llevó a cabo durante su estancia en Jinling.

Si aplicamos el esquema de denotación / connotación de Barthes (15) a la presente pintura, descubrimos que el plano de denotación de la imagen representa a un barco flotando en un pequeño río rodeado por el bosque. En esta escena no hay ninguna figura en movimiento excepto los dos personajes en la nave, ni tampoco aparece ninguna ave en el cielo ni ningún otro tipo de animal. Podemos suponer que el tono de este cuadro es tranquilo y solitario. El barco ocupa el centro del plano pictórico, los demás íconos, como árboles, montañas, casa, etc., constituyen sinsignos complementarios de esta obra. Un viajero, sentado en la proa, dirige su mirada hacia la parte blanca. ¿Qué está divisando: la montaña de la lejanía o las ondas de la cercanía? ¿La otra figura es su amigo, o es un barquero? No logramos rellenar esta laguna de informaciones a través de los signos icónicos. Parece que el barco navega desde el edificio ubicado en la parte inferior izquierda hacia el curso superior. La casa se encuentra aislada, ya que a su alrededor no se ve ni un edificio. El edificio es un claro ejemplar de un modelo arquetípico pastoril: una casa modesta protegida por la valla, en cuyo patio se cultivan bambúes, flores, pinos, etc. La casa y dos pinos torcidos forman parte del primer plano. Varios árboles inidentificables ocupan el plano medio del dibujo. Shi Tao utiliza la tinta ligera (淡墨) para construir el tronco y las hojas frondosas, y unos puntos espesos y oscuros para destacar la textura y los musgos del árbol. Un puente representado por pinceladas bastante rápidas comunica estos dos planos pictóricos. En lontananza se aprecia la cima de un monte, cuya falda queda completamente escondida por la densidad de la niebla. Obviamente el pintor no dedica mucha energía a plasmar la topografía de esta montaña. En contraste con este monte se encuentra un acantilado ubicado en la cercanía. Aunque su contextura sigue siendo representada por las mismas arrugas, esta vez el autor emplea líneas más gruesas y tintas más oscuras para destacar la diferencia entre los dos. Además, notamos que dos ramas de plantas frondosas, plasmadas principalmente por varios puntos de color ligero, salen de forma asombrosa de esta escarpa vertical. Las franjas de color anaranjado posiblemente indican la bruma esparcida por las montañas y el río. En resumidas cuentas, el artista utiliza la alternancia de tintas densas y ligeras para distinguir distintos planos pictóricos. La aplicación de colorante ligero y pinceladas mojadas crea un paisaje brumoso, una escena tranquila y armónica. En este cuadro el sinsigno “barco” no denota simplemente un viaje para apreciar la belleza de la naturaleza: es muy posible que connote la idea de que la vida es un viaje solitario, ya que el ejercicio espiritual siempre requiere la tranquilidad absoluta. Aquí podemos decir también que el sinsigno “barco” es un símbolo que sustituye el concepto de “vida solitaria”.

La lectura de la imagen plantea muchas dudas que podemos tratar de resolver prestando atención a los elementos literarios. Sabemos que la inscripción está constituida por un cuarteto de estilo siete-sílabas. El cotejo de los sonidos con la secuencia estipulada para esta clase de composición confirma que se trata de un cuarteto de siete-sílabas regular. Cabe apuntar que la rima de referencia causa una sensación de ternura y suavidad.

Al inicio del poema el artista lanza una pregunta retórica. La procedencia de esta nave no es una cuestión importante en este cuadro. En realidad, una barca flotando en

un lago o río suele representar la vida solitaria y errante en las obras clásicas (Du, 254). La vida es indefinida e inconstante como un barco flotando en el río o como hojas caídas. Los sucesos prósperos y adversos son imprevisibles, tampoco se sabe qué sucederá mañana. Por consiguiente, no tiene sentido preguntar el origen y el destino de este barco solitario. El segundo hemistiquio indica que esta nave no está vacía. El carácter chino “人” no presenta género ni número: podría referirse a uno, a dos o a una multitud. Tampoco obtenemos una información exacta sobre esta referencia a través de los códigos verbales: si el hombre sentado en el camarote es un barquero, debemos escoger la primera opción; si las dos figuritas son amigos íntimos, acudiremos a la segunda posibilidad. A la luz del contenido general de la inscripción, nos inclinamos por interpretar la referencia con el primer sentido.

La sustancia de contenido más importante recae en el último verso. Esta navegación se desarrolla en plena noche, por eso logramos suplir una carencia de la imagen: los elementos visuales no nos transmiten el momento del viaje. Los colores anaranjados dispersos en el espacio se pueden interpretar como reflejos de luz de luna. La oscuridad de la noche profunda hace difícil percibir el paisaje distante. La penumbra también hace que el contorno de los objetos lejanos se diluya y se confunda, pero no es necesario recurrir a los elementos más lejanos de la composición para apreciar la belleza de la imagen.

En realidad, la doctrina budista aboga por la idea de que “todos los fenómenos llevan la marca de vacuidad (诸法空相)”. La sabiduría budista como *el Sutra del corazón* (心经) nos enseña que la diferencia entre el cuerpo (色) y el vacío (空) es mera ilusión. La vida de por sí es llena y completa. En este sentido, no hace falta buscar los dogmas budistas fuera del corazón, ya que todos los fenómenos, siendo “meras apariciones” irreales, pueden denominarse cuerpos, o vacíos. La clave estriba en depurar el espíritu y encontrar la verdad en la idiosincrasia interior: el mismo dharma surge de nuestro corazón. Desde este punto de vista, el brillo de la luna reflejado en el agua del último hemistiquio se puede interpretar como la verdad y pureza en el corazón. Así que el viaje en el barco solitario connotará el sentido de búsqueda de la armonía interior y la vía de meditación para lograr la depuración del alma.

Otro detalle puede consolidar esta interpretación. Al final de la inscripción, Shi Tao pone el nombre de dharma “el Arhat ciego” y sabemos que durante su estancia en la ciudad de Jinling el artista todavía practicaba las doctrinas budistas. Sin lugar a dudas, el monje pintor recita de memoria y entiende los conceptos de estos textos religiosos. En el tomo XVI de *Collected works of Qiu Feng*, Li Lin (李麟 1634-1710) cuenta que en este período el pintor Shi vivió en soledad de forma voluntaria. Antes de llegar a la ciudad de Jinling había gozado de prestigio local por sus técnicas pictóricas y por su linaje (descendiente de la familia imperial de la dinastía anterior), y es probable que no le faltara compañía. No obstante, optó por recibir solamente las visitas de sus amigos del alma. Otro detalle a tener en cuenta es que su residencia en el templo Changgan no es más que una capilleta muy estrecha. Cuando llegó Nancun (ermitaño y seguidor de la dinastía Ming), el monje tuvo que salir a recibirlo, dado que los dos no cabían en esta pequeña residencia. Se puede imaginar, pues, que los ejercicios espirituales de Shi Tao para obtener la liberación espiritual y librarse del sufrimiento en un espacio tan restringido del templo Changgan debieron de ser bastante arduos y solitarios. Con esta información adicional del contexto social, también podemos interpretar la navegación nocturna como símbolo del deseo esotérico del artista de ampliar sus horizontes y

conocer un espacio más extenso, representado por la naturaleza. En este viaje solitario el protagonista comprende la extensión inmensa del mundo exterior, así como la libertad de la vida humana. El barco flota en el agua como si las hojas cayeran de los árboles, en esta inmensidad infinita el origen y el destino de la figura no tienen ninguna importancia. Con tal de conseguir la iluminación en el corazón, cualquier sitio podría convertirse en un albergue, cualquier montaña o río podría ser nuestro amigo.

Sin el auxilio de los códigos verbales, no es posible imaginar que esta navegación se efectúa en plena noche: de hecho, los elementos pictóricos nos orientan hacia una comprensión totalmente opuesta. Con la ayuda de la inscripción, logramos rellenar la laguna de información sobre el tiempo de la acción. Asimismo, también es posible conjeturar el deseo esotérico del artista a partir de los signos pictóricos si conocemos la vida real de Shi Tao en esta época. Gracias a la imagen, también sabemos que la figura está mirando la superficie del río. No obstante, los códigos visuales no deparan suficientes datos para representar el contenido de los dos últimos versos, la quintaesencia de la parte literaria. Aunque el monte en lontananza está circundado por la niebla densa, en el plano cercano los sinsignos de los árboles, la casa, la valla, las flores, el puente, la ribera, el acantilado, etc., no están ocultos por la oscuridad de la noche profunda. Además, Shi Tao no emplea pinceladas para destacar las ondas ni los resplandores en el río, lo que imposibilita deducir que las luces reflejadas en el agua representan el “amor preferido”. En este sentido, los códigos visuales no transmiten los conceptos de “vacío” y “cuerpo”. La disposición de los signos pictóricos crea una escena concreta y armónica, pero deja poco margen para la interpretación de las connotaciones imaginativas de la navegación nocturna. En contraste con los códigos literarios, los códigos visuales fracasan en la transmisión de algunas posibles intenciones e ideas adicionales del creador, un elemento verdaderamente esencial en la pintura de los literatos.

2.2 “Nada desea quien tiene lo que basta”



Fig. 2. “Nada desea quien tiene lo que basta”. Emblema XXXI (Brum y Vaenius 1672, 63).

Suscriptio: “La poca agua de esta fuente, / para mi sed es bastante, / que aquel que en río creciente, / la busca más abundante; / pereció con la corriente”.

En el grabado vemos dos figuras segregadas por la línea diagonal. Su peculiar distribución determina que el anciano del primer término es el protagonista. Notamos que este hombre se ubica en el centro; el “poder del centro” es más “fuerte” y “estable”. En el nivel del formema “dimensión”, el anciano ocupa casi la mitad de la altura del espacio pictórico. Recordemos que el eje semántico de este formema es la “dominancia”, por eso el anciano es la forma dominante. Inclinado su cuerpo, está recogiendo agua de la fuente. La orientación de su acción es principalmente horizontal; por este formema entendemos que se encuentra en un estado de equilibrio. Pero lo curioso es que, para recoger el agua, usa el vaso en lugar del botijo que lleva en la mano izquierda. Percibimos que su expresión facial es serena y atenta y parece que está muy satisfecho al llenar el vaso de agua. El hombre dominado, a su vez, se encuentra ahogado en el río. Como se sitúa en segundo término, su dimensión es relativamente pequeña. Debido a que su posición está apartada del centro, en contraste con el protagonista, él es “inestable” y “débil”. La orientación de su movimiento va hacia el río que está abajo; según la configuración del grabado, este plano del formema está determinado por la verticalidad, motivo por el cual este sinsigno tiene un mínimo equilibrio. En su mano izquierda lleva un botijo; eso indica que va a llenarlo con el agua del río. Como está a punto de ahogarse, su expresión facial resulta distorsionada y dolorosa. Vaenius coloca a estos dos hombres en una ladera pintoresca; los otros elementos, o sea, los “characterizing signs”, como los árboles, las rocas, el palacio del fondo y la aldea lejana, sirven simplemente para adornar la belleza del mundo pictórico. Si comparamos las acciones de los dos hombres, podemos decir que el joven corre el riesgo de morir (ahogado) por la búsqueda de la abundancia de los recursos naturales (agua del río); el anciano, en cambio, se queda satisfecho con lo mínimo que tiene (agua de la fuente) y no busca aumentar sus recursos. Por lo tanto, estos dos sinsignos se convierten en realidad en “símbolos” (significante) que sustituyen el concepto de “hombre avaricioso” y de “sabio modesto” (significado). La correlación entre el significante y el significado se establece a través de la comparación y la metáfora.

Vamos a examinar ahora la parte literaria. El título de la pieza es una máxima estoica. En el libro de las *Meditaciones*, Marco Aurelio sostiene lo que sigue:

Si ejecutas cada acción como si se tratara de la última de tu vida, desprovista de toda irreflexión, de toda aversión apasionada que te alejara del dominio de la razón, de toda hipocresía, egoísmo y despecho en lo relacionado con el destino. Estás viendo cómo son pocos los principios que hay que dominar para vivir una vida de curso favorable y de respeto a los dioses (*Meditaciones*, II, 5).

Con la guía de la razón, el sabio estoico lleva una vida plena y serena con lo poco que tiene, ya que a sus ojos la riqueza, la fama y la salud son “cosas indiferentes” (*Discurso de Epicteto*, II, 9, 15). En cierto sentido, la filosofía estoica aboga por una vida ascética, es decir, mediante el control de sus deseos el proficiente alcanza la máxima felicidad de la vida, que es la virtud.

En el plano de la expresión, la estrofa de Brum tiene dos rimas consonantes: “-ente” y “-ante”. En el primer verso y en el tercero existen sinalefas, aunque para computar sus sílabas debemos restarles una. Después de haber examinado esta estrofa, descubrimos que todos los versos son octosilábicos y su secuencia de rimas es la siguiente: *ababa* (Baehr 264), lo cual nos permite afirmar que esta estrofa es una quintilla limpia y canónica. En cuanto al contenido, este epigrama es una exposición sumaria del grabado: el exiguo caudal de la fuente es suficiente para quitar la sed; aquel

hombre avaricioso al final pereció en el río por acumular más agua de la que necesitaba. El epigrama de Barreda desarrolla esta idea: el sabio es “bienaventurado” debido a que está “contento con lo justo” y desprecia el afán de otros por la acumulación (en este caso, por hacer acopio del agua del río); el joven, desgraciado “por mucho nadar, no nada nada” (Brum y Vaenius, 62). Conforme a la doctrina estoica, la virtud se aleja de cualquier extremo.

La prosa inicial concreta más el sentido de las figuras: el anciano representa la abstinencia; el joven, la avaricia y la ambición. Los textos consolidan nuestra interpretación inicial. Esta información sirve como interpretante en palabras de Peirce: garantiza la validez de descodificar estos dos sinsignos como dos símbolos. Aparte de eso, el texto expone que el sabio llena su botijo vaso a vaso; después de haber acumulado suficiente agua, limpia los recipientes para satisfacer su moderado apetito. Este mensaje resuelve nuestra curiosidad respecto a lo que habíamos planteado anteriormente. Al final, Brum lamenta que en la Corte haya infinitos codiciosos que desprecian la “doméstica fortuna”.

Descubrimos también que la ilustración es en realidad un texto visual si inquirimos el motivo de creación de esta pieza. En una estrofa con el tema de la codicia, el poeta Horacio dice:

Ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna, / vel cyatho, et dicas, “Magno de
flumine malle / quam ex hoc fonticulo tantundem sumere”. Eo fit, / plenior ut
si quos delectet copia iusto, / cum ripa simul avolsos ferat Aufidus acer; / at qui
tantuli eget quanto est opus, is neque limo / turbatam haurit aquam, nec vitam
amittit in undis (*Sátiras*, I, 1, 54-60).

La poesía horaciana especifica el nombre del torrentoso río situado en la esquina superior derecha; esta información complementaria convierte el “characterizing sign” en un “ícono”. En esta misma estrofa el poeta latino critica que los avarientos nunca están satisfechos con su fortuna, riqueza o salud. En cambio, tienen envidia del prójimo y siempre quieren superar a los demás. Por eso, al final de la estrofa Horacio sostiene que raramente hallamos a un avariento que haya vivido feliz.

El propósito del epigrama de Brum es transmitir una doctrina mediante el resumen de la ilustración. Las palabras empleadas en esta descripción no son meramente conceptuales; con los “characterizing signs” verbales, como “poca agua”, “fuente”, “río creciente” y “pereció con la corriente”, podemos entretejer una imagen mental borrosa. Los signos visuales dan una forma definitiva a esta enseñanza estoica y enriquecen los detalles de la escena con el suplemento de los sinsignos decorativos. Además, el contraste entre el anciano sereno y contento y el joven sufriente facilita nuestra comprensión y aprendizaje de la doctrina estoica. La prosa inicial, en cambio, concreta la identidad del sabio anciano explicando que está recogiendo el agua de la fuente vaso a vaso para llenar y limpiar su botijo. Los signos pictóricos, por ser fijos y momentáneos, no son capaces de representar estas acciones consecutivas, ni tampoco logran transmitir el lamento del autor por la situación de la Corte expresado en las últimas frases del texto. Podemos decir que en la presente pieza emblemática la imagen y el texto demuestran respectivamente sus ventajas e incapacidades en la transmisión de mensajes.

2. Análisis comparativo de las estrategias expresivas para la plasmación del sabio abstinentes en las dos obras

En su célebre tratado *Laocoonte*, Lessing identifica dos tipos de signos: “signos espaciales” y “signos temporales”. Con base en la propuesta de que la poesía y la pintura son artes heterogéneas, el escritor alemán sostiene que cada una tiene sus propios campos legítimos de representación. En su opinión, la pintura es una mimesis de la hermosura de la naturaleza, pero el espacio pictórico es fijo y estático. En comparación con el clímax, los “momentos fértiles” pueden generar una suprema belleza porque en dichos momentos la imaginación no está sujeta a la culminación de la escena representada. En cambio, las letras tienen más recursos y posibilidades para realizar la imitación. Los signos verbales no necesitan enmarcar su mimesis en un momento estático. Esta heterogeneidad, según Lessing (193), determina que la combinación de las dos artes no vaya a producir una entidad armónica, o sea, un efecto estético sinérgico, sino un ensamblaje forzado y desequilibrado, motivo por el cual solamente analiza la mutua imitación entre ambas, excluyendo la discusión sobre las obras articuladas por signos verbales y signos visuales.

Sin embargo, no todas las obras pertenecen a las artes miméticas, hay que reconsiderar las afirmaciones de Lessing en cuanto nos enfrentamos con artes cuyo objetivo principal no reside en la imitación del mundo exterior, siendo “Navegación en la noche de luna” y “Nada desea quien tiene lo que basta” sus constataciones más palpables. Nuestro análisis semiótico ha demostrado que en ambos corpus la parte literaria no se limita a ser “una herramienta explicativa” de la parte pictórica, pues en ellas la pintura y la poesía se combinan alcanzando una belleza única y plena.

Aparte de las diferencias con respecto a los materiales de expresión, las técnicas artísticas o los procesos de creación (Volkman 81), hay una divergencia infranqueable entre ambas obras: la obra de Shi Tao incumbe a “la pintura de los literatos” (Bush 1971); el grabado de Vaenius y Brum pertenece a la “literatura emblemática barroca” española (Bregman 1-14). No obstante, de conformidad con nuestro análisis anterior, descubrimos un gran punto de convergencia: ambos corpus transmiten ideas apoyadas en valores filosóficos parecidos: Shi Tao retrata a un viajero solitario y satisfecho con el brillo de la luz del río según los dogmas budistas; Vaenius plasma a un anciano moderado y contento con el pequeño chorro de la fuente según las doctrinas estoicas. Es decir, en realidad ambas obras apuntan a un mismo *motiv*: la abstinencia. Y lo más curioso consiste en que, a pesar de tantas y tan enormes disimilitudes, los signos verbales y los signos visuales todavía mantienen unas funciones relativamente estables y Shi Tao y Vaenius adoptaron estrategias similares para la construcción de la imagen del sabio abstinentes.

La pintura de los literatos es una salida para la autoexpresión y un ejercicio para la canalización espiritual y emocional (Huang Gongwang 762).⁴ El rollo colgante de Shi Tao, siendo un artículo cultural de elegante gusto en el mercado artístico de la dinastía temprana de Qing (1644-1735), destaca por ser única, personal y exclusiva. La escena se exhibe conforme a un eje diagonal: en la esquina inferior izquierda se ubica una villa rodeada de flores y árboles; un bote solitario flota en la inmensidad del plano medio; en lejanía se alza una majestuosa montaña. Otras huellas de hombres y animales están

⁴ El pintor más representativo de la dinastía Yuan (1271-1368), Huang Gongwang (黄公望 1269-1354), dice: “La pintura no es otra cosa sino una expresión de ideas y emociones”.

completamente excluidas de la imagen. La inscripción desvela el horario de la navegación y la intención esotérica del viajero: aprecia el resplandor de la luna en el agua en vez de la hermosura de la montaña lejana. Con estos mensajes comprendemos que esta disposición no solo apunta a la ubicación recóndita y cerrada del mundo pictórico, sino que también significa una comparación entre la cercanía (abstinencia) y la lejanía (deseo).

Según varios testimonios históricos, Shi Tao (1641-1707) fue príncipe de la corte imperial de la dinastía Ming (1368-1644). Con motivo de la invasión de los manchús y la lucha interna de la familia imperial, perdió todas sus pertenencias a los tres años (Yan 12), y hasta una edad avanzada siguió echando mucho de menos a su familia y su patria perdida.⁵ Para el pintor monje, la conversión al budismo fue una estrategia forzosa para esconder su noble linaje y rehuir la persecución política de la nueva dinastía. Desde esta perspectiva, la configuración esmeradamente diseñada del cuadro implica una segregación espacial: la montaña remota representa la fama, la riqueza y el poder, pero su borrosa belleza es inalcanzable e inasible; la villa cercana simboliza una vida armónica, relajada y acompañada de la familia, pero este sitio es irreal y queda ocultado por el gigantesco acantilado y los pinos torcidos; al final el bote sin destino no va a llegar a ninguno de los dos extremos. Así que no es difícil notar que en esta obra Shi Tao compuso el paquete cultural del “sabio abstinentes”. No obstante, debido a los distintos poderes expresivos de estas artes, descubrimos que la imagen y la inscripción contienen diferentes mensajes estéticos. Con base en nuestros análisis, podemos bosquejar la siguiente tabla del paquete cultural del sabio abstinentes:

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Hombre moderado y sosegado	Los hombres moderados están satisfechos con lo que tienen, y se apartan de la búsqueda insaciable de fama y riqueza mundana	Pureza, moderación	Viajero en la proa contemplando el agua (texto/imagen)	“Todos los métodos causados por la cadena de causas son como el sueño, la ilusión, las sombras de las burbujas, el rocío, un destello del relámpago” (<i>Sutra del diamante</i>)

⁵ En una obra acabada aproximadamente en 1695, Shi Tao escribió: “El bosque ralo, las hierbas desoladas, todo se tiñe de un color borroso y frío. Contemplar esta escena me suscita varias veces la añoranza de la antigua patria”. Véase “Navegación en un lago sereno”. 84x37.5cm. Tinta en papel. Rollo colgante. Subasta en Sungari, 18/7/2010.

Mundo aislado y segregado	Los monjes viven en sitios alejados del bullicio mundano	Lugar esotérico e idílico	Una villa escondida (imagen) Una montaña rodeada de espesa niebla (imagen)	Los templos budistas suelen ubicarse en sitios recónditos y tranquilos
Soledad	Los practicantes budistas disfrutan de la soledad para alcanzar la purificación espiritual	Liberación espiritual	Un barco solitario (imagen / texto) Un escenario sin señales de vida (imagen)	La doctrina budista dicta que los monjes deben llegar al estado de desapego, un estado espiritual de desapego de todos los vínculos sociales
Viaje	La meditación para alcanzar la iluminación es un solitario viaje espiritual	Vida	Barco sin destino (texto / imagen) Navegación en la plena noche (texto)	En la literatura clásica, el viaje sin destino simboliza la vida
Virtud	A través de ejercicios espirituales, los monjes rompen la ligadura con las apariencias ilusorias del mundo alcanzando el pleno bien.	Pulcritud, abstinencia	Amar solamente el brillo del río en vez de la vista de la montaña lejana (texto)	Los objetos del mundo exterior son ilusiones sugeridas por el engaño de los cinco sentidos. Los dharmas están en el mismo corazón, no hace falta buscarlos en el exterior

Tabla 3.1. Paquete cultural del sabio abstinentes en la “Navegación en la noche de luna”

En contraste con el cuadro del pintor monje, el grabado se caracteriza por ser impersonal, público y reproducible. Siendo la cumbre de la literatura emblemática barroca (García 261), los potenciales lectores de este libro serían la mayoría de los pueblos. En esta pieza la función didáctica y moral se superpone a la función lúdica y decorativa, de modo que no presenciamos ninguna manifestación de la individualidad del pintor ni del poeta. El escenario también se desarrolla según un eje diagonal: en el primer plano un anciano está recogiendo el agua tranquilamente, en la lejanía un joven se encuentra ahogado en el río gritando. No obstante, el indiferente anciano no reacciona a la urgente llamada de socorro del joven doliente, eso implica que los dos planos están segregados y desconectados. Esta configuración también pone de relieve la comparación entre la cercanía (seguridad) y la lejanía (peligro); en la poesía, este contraste se evidencia con dos pronombres demostrativos: *esta* y *aquel*. Esta segregación espacial binaria en las dos partes significa los binomios como abstinencia /

deseo, anciano / joven, moderación / avariento.

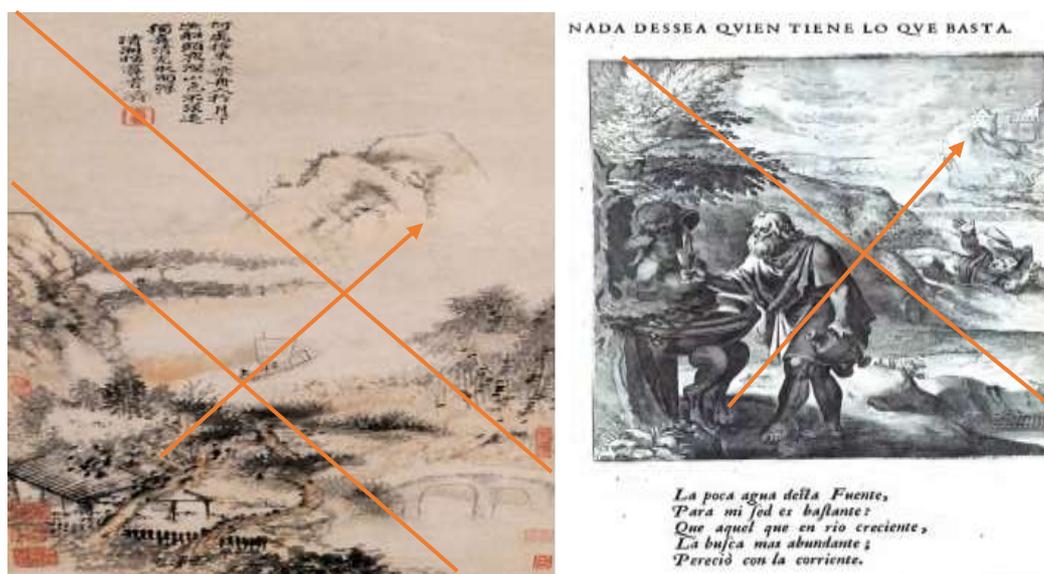


Fig. 3. La configuración de los dos corpus

A tenor de nuestras interpretaciones, podemos delinear de esta manera la tabla del paquete cultural del sabio abstinentes:

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Hombre moderado y sosegado	Los hombres mesurados saben controlar su propio deseo, de este modo evitan los peligros innecesarios	Tranquilidad, armonía interna	El anciano absorto en recoger el agua de la fuente (texto/imagen)	Conforme a la filosofía estoica, la pobreza es aquello que tiene infinitas ambiciones en lugar de aquello que tiene poco
Mundo aislado y segregado	En la soledad los estoicos practican y aprehenden los dogmas, ya que los vínculos sociales son cosas indiferentes	División, peligro	El anciano sin salvar al joven ahogado en el río (imagen) Escena sin otros rastros de vida humana o animal (imagen)	Las cosas indiferentes perturbaban la tranquilidad de los sabios estoicos y producen imprevisibles peligros

Justo medio	Con la guía del justo medio, los sabios estoicos se apartan de la pobreza y la abundancia, están contentos con lo justo que tienen	Moderación, discreción	El sabio solamente recoge lo justo que necesita (texto)	“Virtus est medium vitiorum et utrimque reductum.” Horacio (<i>Epístolas</i> , I, 18, 9-10)
Cosas indiferentes	Los estoicos solamente se preocupan de las cosas del bien y del mal	Fama, riqueza, poder	El río torrencioso (imagen) Sed insaciable del avariento joven (texto)	La ética estoica clasifica tres grupos de cosas: el bien, el mal y las cosas indiferentes
Virtud	Mediante el control de los deseos, los filósofos estoicos consiguen la libertad espiritual y la plena felicidad	Abstinencia, Pulcritud	El anciano recogiendo el pequeño chorro de la fuente (texto/imagen) Limpiar los utensilios (texto)	Conforme al sistema moral estoico, la virtud es el sinónimo de la felicidad y la paz

Tabla 3.2. Paquete cultural del sabio abstinentes en la “Nada desea quien tiene lo que basta”

Mediante un examen comparativo entre las dos tablas, notamos que entre la parte literaria y la parte pictórica no se establece una relación subordinada, como lo imaginaba Lessing. Las dos artes demuestran correlaciones y al mismo tiempo independencia expresiva. Los signos visuales y los signos verbales convergen en la representación de los paquetes como “hombre moderado y sosegado”, “viaje”, “soledad”, “cosas indiferentes” y “virtud”. No obstante, el paquete “Mundo aislado y segregado” está plasmado solamente por los íconos; las letras, a su vez, transmiten conceptos amorfos como “virtud” y “justo medio”. Curiosamente, en ambos casos tanto la imagen como el texto adoptan la simbolización y la comparación para marcar el contraste entre la abstinencia y el deseo, pero con diferentes preferencias expresivas: las letras dan prioridad a la plasmación de las actividades psíquicas de las figuras; los íconos ponen de relieve las características físicas de los protagonistas y sus relaciones con otros objetos representados.

Aparte de eso, describimos muchas similitudes y diferencias en la construcción de la imagen del sabio abstinentes. Los dos corpus comparten tres paquetes: “hombre moderado y sosegado”, “mundo aislado y segregado” y “virtud”. Ambas figuras tienen distintas identidades (la primera figura es un viajero solitario; la otra es un anciano recolector de agua) y se sitúan en dos ambientes distintos; las dos se encuentran

igualmente serenas y satisfechas. Ellos son sabios que saben reprimir sus deseos mundanos y pretenden perfeccionarse espiritual y moralmente. Los dos pintores utilizan la estrategia de segregación espacial para referirse a los conceptos binarios y de lógica representativa similar: a lo largo de un eje diagonal se despliegan los elementos opuestos, la cercanía o el plano medio implica la seguridad y la abstinencia, y la lejanía supone el peligro y la abstracción mundana. Estos planos están desconectados; el viajero solitario no va a llegar a la villa idílica ni a la montaña majestuosa; el anciano sabio tampoco va a ayudar a aquel joven moribundo; en la soledad y en el ejercicio espiritual encuentran la armonía interna y la depuración moral.

Conclusiones

Este trabajo ha examinado dos piezas artísticas de fuentes distintas y de géneros heterogéneos a partir de un análisis semiológico, comparativo y sociocultural. Descubrimos que los signos visuales y los signos verbales pueden rebasar los límites de sus medios artísticos y demostrar funciones expresivas universales. En los dos corpus la imagen no está sometida al texto y viceversa, sino que se establece una coordinación, una intertextualidad, una complementariedad. Nuestros análisis indican que una inquisición sobre las relaciones interartísticas es una vía válida y eficaz para comprender e interpretar los géneros de arte como la pintura de los literatos y la literatura emblemática barroca.

La imagen plasma un espacio autónomo y fijo, precisando la forma, la dimensión y el movimiento de los sinsignos, así como la relación espacial entre ellos; el texto describe las actividades internas de los protagonistas y las acciones consecutivas, desvelando de forma clara las sensaciones, las ideas o las doctrinas morales. De estos distintos poderes expresivos se infiere que los dos signos no conllevan los mismos mensajes. Como hemos visto en las dos tablas, el texto y la imagen demuestran preferencias expresivas en el proceso de representar el mismo tema. Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* (19), enfatiza que la literatura y la pintura son “artes irreductibles”, porque la una no puede transmitir la sutil belleza de la otra. De conformidad con nuestros análisis, esta irreductibilidad reside más bien en las distintas funciones comunicativas generadas por determinados mecanismos expresivos de las dos artes.

Shi Tao y Vaenius confeccionan el paquete cultural del sabio abstinentes. Los dos ingeniosos pintores emplean el método diagonal y la segregación espacial para representar la oposición de abstinencia y atracción, seguridad y peligro. No obstante, en el corpus oriental los peligros son invisibles; en el corpus occidental, el río torrencioso evidencia este concepto. Esta distinción representativa refleja justamente los propósitos de las dos obras: la pintura del maestro monje es un elegante deleite que sirve para el disfrute estético, la persuasión moral es secundaria; el grabado emblemático es una potente herramienta didáctica, la función decorativa y lúdica sirve simplemente para atraer a más lectores. Aun con estas distinciones, los dos sabios encuentran la serenidad interna y la satisfacción espiritual en espacios heterogéneos. Ellos son encarnaciones ideales: en su estancia de Jinling, Shi Tao no logró ampliar su estrecha capilla y alcanzar el varadero del desapego mental; en la sociedad barroca escaseaban los hombres abstinentes, pero eso no afecta al valor filosófico de estas piezas: en el barco sin rumbo, en la recolección del pequeño chorro, los dos sabios moderados y sosegados nos ilustran la sabiduría de la abstinencia, la virtud y la filosofía de la vida.

En la era de la información, rodeados diariamente de mensajes abigarrados

provenientes de periódicos, propaganda, anuncios, redes sociales, etc., de tanto bombardeo informativo, en suma, nuestro tiempo de reflexión, así como las habilidades asociadas al pensamiento crítico, se reduce gradualmente. Las técnicas de simulación desdibujan el confín entre lo visual y lo real y la gente queda inmersa en el placer sensorial ofrecido por los espectáculos, la televisión, el cine, Internet, etc.; todavía repercute el eco de la alerta “amusing ourselves to death” (Postman 2006). Posiblemente debemos aprender de los dos sabios abstinentes, pues mediante el control de nuestros deseos y la introspección no nos perderemos en las tentaciones materiales y volveremos a ser hombres racionales en la sociedad de consumo; esta es la fuerza espiritual que producen las dos piezas, obras clásicas que atraviesan centenares de años y resplandecen constantemente como estrellas en el universo artístico.

Obras citadas

- AA. VV, *Grupo μ : Tratado del signo visual para una teoría retórica de la imagen*, trad. Manuel Talens Carmona. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. trads. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1973), 264.
- Barthes, Roland. *Elementos de semiología*, trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- Bregman, Alvan. *Emblemata: The Emblems Books of Andrea Alciato*. Newtown: Bird & Bull Press, 2007.
- Brum, Antonio y Vaenius, Otto. *Teatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platonico*. Amberes: Impresión por la Viuda de Henrico y Cornelio Verdussen, 1672.
- Bush, Susan. *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Cicerón, Marco Tulio. *Discurso en defensa del poeta Arquías*, ed. Antonio Fontán Pérez. Madrid: Gredos, 1948.
- Du Fu, *Antología de poesía de Du Fu*. En Xia Hua ed. Shenyang: Wanjuan publishing company, 2016.
- Duan Lian, *Visual Culture: A Semiotic Approach to Art History and Contemporary Art*. Nanjing: Phoenix Fine Arts Publishing, 2018.
- Egido, Aurora. “La página y el lienzo.”, *Fronteras de la poesía en el barroco* (1990): 164-197.
- Epicteto, *Discursos de Epicteto*, trad. Wang, Wenhua. Beijing: The Commercial Press, 2009.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost, trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI Editores, 1968.
- Gamson, W. A. y Lasch, K. E. “The Political Culture of Social Welfare Policy.”, *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives*, ed. S. E. Spiro (1983): 397-415.
- García Yerba, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.
- Heidegger, Martín. “La época de la imagen del mundo.”, *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortes y Arturo Leyte (1995): 63-78.
- Horacio, *Sátiras, Selected Poems of Horace: A Latin-Chinese Edition with Commentary*. Beijing: China Youth Press, 2015.
- Huang Gongwang, *Mnemotecnia para pintar el paisajismo* (写山水诀), ed. Lu Fusheng, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中国书画全书). Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993. 2 vols.
- I Ching*, ed. Guo Yu. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.
- Jin, Huimin. “Simulacra and the End of Literature.” *Social Sciences in China* 5 (2004): 167-178.
- Lessing, G. Ephraim. *Laocoonte*, trad. Zhu Guangqian. Beijing: People’s Literature Publishing House, 1979.
- Li Lin, *Collected Works of Qiu Feng*, <http://www.guoxuedashi.net/guji/zx_5165952_oobu/> (accessed 6 may 2022).

- Marco Aurelio, *Meditaciones*, trad. Ramón Bach Pellicer. Madrid: Gredos, 1977.
- Mckeown, Adam. "Humanist Discourse and the Idea of the Learned Painter.", *Exemplaria* 18.2 (2006): 367-385.
- Mi Fu, *Historia de la pintura* (画史). En Lu Fusheng ed., *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993. 1 vol.
- Miller, J. Hillis. *On Literature*. London: Routledge, 2002.
- Moreno García, Abdón. "Una lección sapiencial y ética para nuestros días: Los Epigramas de Diego de Barreda en los Emblemata de Horacio (Amberes 1612).", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 20 (2012): 251-292.
- Morris, Charles W. "Foundations of the Theory of Signs.", *International Encyclopedia of Unified Science* 1.2 (1938).
- Mukařovský, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. London: Penguin Books, 2006.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007.
- Rensselaer W., Lee. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting.", *The Art Bulletin* 22.4 (1940): 197-269.
- Sanders Peirce, Charles. *On Signs*. Chengdu: Sichuan University Press, 2014.
- Steiner, Wendy. "La analogía entre la pintura y la literatura.", *Literatura y pintura*, ed. Antonio Monegal (2000): 25-50
- Su Shi, *Antología y notas sobre los poemas de Su Shi*, ed. Feng Yingliu. Shanghai: Shanghai Classic Publishing House, 2001.
- Su Shi. *Las Inscripciones de Dongpo* (东坡题跋). En Lu Fusheng ed., *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993. 1 vol.
- Sutra del corazón*, ed. Lai Yonghai. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.
- Volkman, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*, en Han Van Ruler ed, Vol. 281: *Brill's Studies in Intellectual History*. Leiden y Boston: Brill, 2018.
- Wang Li, *Rimas y métricas de la poesía* (诗歌格律). Beijing: Zhonghua Book Company, 2001.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*, trad. José M^a Gimeno. 4^a edición. Madrid: Gredos, 1985.
- Yan An, *La trayectoria de Shi Tao* (石涛画传). Beijing: China Radio & Television Publishing House, 2006.