



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

**De la literatura a la pintura:
Una visión personal de tres cuentos de Julio Cortázar**

Tesis

**Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales**

Presenta: Javier de Jesús Barragán Díaz

Director de Tesis: Maestro Luis René Alva Rosas

México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice de contenidos	Pág.
Introducción	4
Capítulo 1	
Antecedentes	5
Capítulo 2	
Correspondencia entre Literatura y Pintura	8
2.1 Transposición semiótica	10
2.1.1 Texto / intertexto	11
Capítulo 3	
Artistas referentes	14
3.1 Correspondencias intertextuales	
3.1.1 Fernando de Szyszlo y su <i>Piedra de sol</i> , a partir del poema de Octavio Paz	14
3.1.2 Dos artistas que han utilizado la obra de Julio Cortázar para sus creaciones plásticas: José Muñoz y Mariana Baizán	17
3.2 Influencias en el uso de la técnica y los materiales	27
3.2.1 Asger Jorn	27
3.2.2 Soutine	34
Capítulo 4	
Experiencia plástica en el proceso creativo	39
Capítulo 5	
Propuesta personal	50
5.1 Sobre Julio Cortázar	50
5.2 Sobre mis pinturas para esta tesis	53
5.2.1 Elementos plásticos y técnicas utilizadas en las pinturas resultantes	56
5.3 Propuesta personal, a partir de tres cuentos de Julio Cortázar: <i>Carta a una señorita en París, Manuscrito hallado junto a una mano y Peripecias del agua</i>	58

5.3.1 A partir de <i>Carta a una señorita en París</i>	58
5.3.2 A partir de <i>Manuscrito hallado junto a una mano</i>	64
5.3.3 A partir de <i>Peripecias del agua</i>	68
Conclusiones	74
Anexo	76
Sobre el tamaño de las pinturas presentadas en esta tesis.	
Bibliografía	77

Introducción

Este trabajo de investigación es un acercamiento a la obra literaria de Julio Cortázar a partir de mi interpretación, llevada a cabo en la pintura, de tres de sus cuentos: *Carta a una señorita en París*, *Peripecias del agua* y *Manuscrito hallado junto a una mano*, elegidos éstos mismos por gusto personal y por contener algunos conceptos con los que me interesa experimentar plásticamente (como el azar, lo improbable por no ser *realista*, la psicosis y el miedo).

El estudio sobre la obra de Julio Cortázar es muy extenso, así como la obra plástica a partir de textos literarios (de su obra y en general de la literatura). Sin embargo al tratarse de una interpretación personal, depende exclusivamente de lo que yo experimente, tanto con la *recepción* de la lectura y su posterior interpretación, como la obra plástica resultante de esta investigación y de las experiencias que ella conlleve.

La idea de realizar esta tesis surge a partir de mi interés literario, que se encuentra a la par de mi necesidad creativa como artista visual, ya que me dedico de igual manera tanto a la escritura como a la experimentación plástica.

Es por ello que he decidido trazar un puente entre estas dos actividades artísticas, siendo el *pretexto* perfecto para la complementación entre mi ejercicio como lector y escritor, y mi obra artística plástica.

Así, ello se verá reflejando al estudiar algunos conceptos, como *intertexto* o *transposición*, abordando también a algunos artistas que se han valido de esto para su creación plástica; así mismo mencionaré a un par de artistas que me han influenciado, desde un punto de vista estrictamente formal y técnico.

Capítulo 1

Antecedentes

La idea de esta tesis surge de mi interés personal en las *traducciones visuales* de obras literarias, ya sea a manera de ilustraciones o de interpretaciones no necesariamente figurativas por parte de algunos artistas, siendo esto desde mi perspectiva un claro ejemplo de derivaciones plásticas de obras literarias y de cómo la imagen apoyada en algunas narraciones literarias constituye una *nueva* forma de lectura, a partir no solo de palabras sino de imágenes - pinturas, en mi caso. Mi obra ha de ser un intento de un *juego intertextual* a partir de la lectura de los cuentos ya mencionados de Julio Cortázar.

Parecería que la imagen es imprescindible para la palabra y ésta lo es para la imagen, por lo tanto las dos disciplinas responden entre sí porque así lo requiere la naturaleza del pensamiento: se decodifican las palabras en imágenes y viceversa. La pintura puede llevar a la literatura y la literatura a la pintura. Estas experiencias estéticas estarán vinculadas una con la otra siempre, ya que sin duda, las palabras se piensan en imágenes y las imágenes *se cuentan* con palabras.

Es así que pretendo sustentarme en elementos y facultades que comparten la pintura y la literatura para mi *creación* plástica: lo imaginario, la imagen *visual* y mental y los recursos expresivos del lenguaje plástico y narrativo. No juzgando a la literatura y a la pintura como *entes* separados, sino destacando su equivalencia, su analogía y de esa forma hacerles corresponder.

Las artes verbales y visuales poseen un funcionamiento análogo y es posible la traslación desde el sistema de una al de la otra, pues en ellas tiene lugar una relación de intercambio y de diálogos: una *intertextualidad*. Así, el análisis de la lectura de un cuento derivará en un cuadro.

Como lo dice Horacio Zavala, en *El Arte en cuestión*¹:

(...) el agente transformador (...) es la interpretación estética. Para encuadrar mejor la experiencia del artista, se podrá afirmar que su obra es una interpretación del mundo, real y/o imaginario.

Nos dice Nicolás Bourriaud² lo siguiente:

La transferencia: una práctica de desplazamiento que realza como tal el paso de los signos de un formato a otro.³

Es decir, al estar el artista en constante contacto con lo que le rodea, es inevitable que ello afecte su posterior obra, ya sea que se trate de una interpretación del mundo natural o del mundo “artificial”, incluyendo a las palabras, es decir, la literatura.

Continuando con Horacio Zavala⁴:

(...) es necesario un sujeto que interpreta la palabra y lo que simplemente se presenta bajo su mirada sin palabras.

Esto es: debe existir, como consecuencia inevitable de la apreciación del medio –y por ende, la literatura- la creación artística, pero esta se llevaría a cabo en un medio distinto, un soporte distinto, como la pintura.

Zavala, una vez más, nos dice:

Descarto, por lo tanto, que interpretar sea dar un suplemento expresivo o significativo; en una palabra, que interpretar sea 'explicar'. Nada sustituye la experiencia directa con la obra de arte. Esta siempre es el punto de partida para

¹ Luis Felipe Noé, Horacio Zavala, *El Arte en cuestión. Conversaciones*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 71.

² Nicolás Bourriaud, *Radicante*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 162.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 72.

desplegar una *interpretación personal y libre* que lleve a alcanzar algo muy cercano a la verdad⁵.

Así, pretendo interpretar el texto escrito –hecho de palabras- para crear una imagen como consecuencia inmediata y directa de la lectura. No para explicar el texto, sino algo *nuevo* que bien proviene de una primera fuente –la literatura- pero no es lo mismo, es decir, transferir de un medio a otro, creando un puente, un *intertexto* sin perder la fuente original.

⁵ *Ibíd.*, p. 73

Capítulo 2

Correspondencia entre Literatura y Pintura

La base común de todas las artes se encuentra en la capacidad de imaginar -en la mente humana-, y por lo tanto es en la imagen donde puede existir una conexión entre diversas manifestaciones culturales, a veces dispares, como la pintura y la literatura (dispares en el sentido de los materiales utilizados para su creación y el resultado final). Es por ello que el aspecto más importante en esta tesis será esa experimentación intertextual que desembocará en una imagen plástica: una pintura. De acuerdo con ello, según palabras de la autora María Teresa García-Abad García:⁶

(...) el rasgo común se cifraría en la capacidad para la evocación de imágenes convocadas por los sentidos, especialmente, la vista. La literatura, en tanto que utiliza imágenes visuales, es una pintura hablante y puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, sería claramente un arte imaginístico.⁷

La interrelación entre las diferentes expresiones del arte ha estado presente desde siempre. El caso más común tomado una y otra vez como ejemplo es el de la danza, que sabemos es la combinación entre la música y los movimientos, a veces extraordinarios, que de ella deriven. Pero esto no se limita a la combinación entre las distintas manifestaciones artísticas: en la arquitectura, por ejemplo, además del dibujo y manejo de la perspectiva – aspectos que se encuentran muy frecuentemente en la pintura y la escultura, por decirlo- también vemos un uso notable de las matemáticas, por no profundizar aquí en el conocimiento de los distintos materiales a usarse y la topografía del lugar donde ha de llevarse a cabo la construcción de algún proyecto.

⁶ María Teresa García Abad es una investigadora en el CSIC de Madrid en donde dirige el proyecto de investigación *Entre el papel y la pantalla: Literatura y Cine*. Entre sus publicaciones destacan los libros *La novela cómica* (1997), *Perfiles críticos para una historia del teatro en Madrid* (2000) e *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine* (2005), además de numerosos artículos sobre teatro y literatura del siglo XX, especialmente en sus relaciones con la crítica.

⁷ María Teresa García Abad, *Mnemosyne o el imperio de los sentidos. Literatura e imagen en Almudena Grandes: Malena es un nombre de Tango*, España, Revista Iberoamericana VII, 2007, p. 25.

Este es un fenómeno común: la combinación de elementos o el planteamiento de algún problema *digerido*, transformado, y reinterpretado en otro: un sueño, por ejemplo, que luego de haberlo tenido un músico deriva en la composición de una sinfonía; o un viaje acaba siendo manifestado en una escultura; o la lectura de algún texto literario acaba convirtiéndose en el motivo de una pintura.

Además de lo que la pintura pueda significar para mí como parte integral de la construcción de mi persona, la literatura lo ha sido de igual forma. Gracias a eso he encontrado en varias ocasiones que la interrelación entre y una y otra ha sido de lo más frecuente: poetas que pintan, pintores que escriben –desde su biografía hasta novelas–, artistas y obras como elementos principales de una obra literaria –*El túnel*, de Ernesto Sábato, por ejemplo, donde el protagonista es un pintor, o *Valfierno* de Martín Caparrós, que narra el robo de *La Gioconda*– o artistas que a partir de la literatura han realizado desde ilustraciones que sirven de apoyo visual para ciertos pasajes de un libro determinado –como las ilustraciones de *La Divina Comedia*, de Gustave Doré– hasta los que hacen su obra a partir de la interpretación de la literatura de uno o varios autores sin ser necesariamente un apoyo visual para su comprensión.⁸

En palabras de la investigadora Ana Vanessa Urvina Savelli:

En todo caso, poesía y pintura obligan a otra mirada, a la lectura sentida, consciente (...) a detenerse y ver en directo el hecho estético. Así pues, ante el mundo de hoy y el ritmo desde el que sucede la información, lo escrito y lo pintado miran desde la esquina contraria, desde un claro y necesario carácter de resistencia.⁹

⁸ Por ejemplo *Distant Star/Estrella Distante*, de 2011, una exposición basada en los textos del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) en la que participan artistas como Patti Smith, Carlos Amoraes, Miguel Calderón, Alejandro Cesarco, Abraham Cruzvillegas, Rachel Harrison, Jonathan Hernández, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Damián Ortega, Wolfgang Tillmans y Rirkrit Tiravanija.

⁹ Ana Vanessa Urvina Savelli, *Correspondencias Arte- Literatura: una visión panorámica en el siglo XX*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 48.

2.1 Transposición semiótica

Según Nicolás Diego Bermúdez¹⁰ podría definirse a la *transposición semiótica* como *la operación social por el cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos*¹¹. Esto es: pasar de un dispositivo o lenguaje determinado a otro. Un *pasaje* que nos lleva de una obra a otra, siendo esta última afectada directamente por la experiencia que se tenga al *recibir*, al codificar el primer dispositivo semiótico *original* del cual derive.

Citando a Bermúdez de nuevo:

Todo pasaje implica una resignificación de la obra transpuesta, resignificación determinada tanto por factores *semiológicos* y *materiales* de carácter forzoso (llevar una obra literaria al cine, por ejemplo, implica un cambio de lenguaje y de dispositivo), como por otros eventuales, que aparecen cuando la posible operación transpositiva se demora en el tiempo o se aleja en el espacio y es entonces modulada por los intereses y representaciones de un nuevo presente y/u otra cultura (...) ¹²

Resignificar una obra, o bien, darle otro sentido que se aleja –hasta cierto punto- del original, pero no *deja de ser*, es decir, es una manifestación artística a manera de extensión del texto original, pero en otro dispositivo y con otros materiales. Como un ejercicio de agotamiento, dijera Roberto Bolaño¹³. Esto es: lo que derive de la primera experiencia ante una manifestación artística en un plano diferente. Pueda *replicarse*, pueda resignificarse con elementos diferentes a los utilizados en la obra *primigenia* para así darle paso a un nuevo momento de arte, en otro u otros formatos

¹⁰ Nicolás Diego Bermúdez es docente e Investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesor ordinario en el Área Transdepartamental de Crítica del Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Sus áreas de especialización son la semiótica y el análisis del discurso político.

¹¹ Nicolás Diego Bermúdez, Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. Estudios semióticos número 4, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2008, p. 2.

¹² *Ibíd.*, p. 3

¹³ Roberto Bolaño (escritor chileno, nacido en Chile en 1953 y muerto en España en 2003) se refiere aquí a dos obras suyas: *La literatura Nazi en América* y *Estrella distante*, siendo esta última una derivación de la primera, al recurrir a personajes y momentos específicos de la primera, construyendo así una obra “nueva” que acabe de contar lo que la primera dejó pendiente.

Ejemplo de ello sería cualquier adaptación cinematográfica de algún libro, como *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien, o *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll; también podría mencionarse la adaptación del *Infierno* de Dante a un videojuego (*Dante's Inferno*) y por supuesto de la literatura a la pintura, como las pinturas de *El Gran Dragón Rojo* de William Blake, como derivaciones plásticas de algunos pasajes del *Apocalipsis*, o la muestra colectiva *Estrella distante*, realizada a partir de la obra literaria de Roberto Bolaño.¹⁴

2.1.1 Texto / intertexto

En el ensayo “¿Qué es un texto?”, el filósofo francés Paul Ricoeur (1913-2005) intenta explicar las implicaciones que tiene este concepto como base del entendimiento humano.¹⁵ En dicho ensayo, el filósofo señala que todo texto es en sí una escritura adscrita a una gramática universal, al lenguaje -subjetividad que nos funda como seres simbólicos y pensantes, y que permite la lectura de las relaciones discursivas e históricas de la sociedad occidental. Esto último se refiere al entramado de vínculos latentes y patentes entre el ser, la existencia, el ideal, el conocimiento y los caminos imaginarios y corpóreos de la realidad.¹⁶

Omar Calabrese, respecto al texto, nos dice que se trata de

(...)un enunciado lingüístico cumplido, o sea una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que (...) compara a una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo y

¹⁴ En 2011, ocho años después de la muerte de Roberto Bolaño, decide hacerse una muestra colectiva de arte, con la particularidad de albergar obras plásticas que tuvieran como base las obras literarias de dicho autor. Cada uno de los artistas que participaran debían haber leído con anticipación un texto de Bolaño para después elaborar una pieza o un *momento de arte*. Dicha exposición se llamó *Estrella distante*, mismo que compartiría con una novela de Bolaño, argumentándose que se obedecería más a la metáfora y a la imagen que la frase sugería, que al libro mismo, siendo esto que la lectura de cada artista que participaría se decantaría en la creación plástica. El resultado fue la creación de obras diversas –pinturas, esculturas, instalaciones- que evocaban el sentir de cada expositor luego de haber profundizado en la lectura de la obra de Roberto Bolaño.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 60.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 71

cuyas reglas de generación coinciden con su propias reglas de interpretación (...) son textos los cuentos y las novelas, pero también(...) las obras de arte.¹⁷

Es decir, ya que un texto es aquello que podemos interpretar mediante la lectura del mismo –por los distintos significados que encontremos- entonces puede tratarse de la palabra escrita, que al momento de pensarla la asociamos con una imagen correspondiente al signo que decodifiquemos -por la carga semántica que esta tenga- o puede ser una imagen –una fotografía o una pintura, por ejemplo- que de igual forma nos remita a un concepto previamente asimilado.

Al hablar aquí de la relación entre pintura y literatura, y siendo cada una un texto –una entidad comunicativa, una por la palabra y otra por la imagen- necesariamente me refiero a la **intertextualidad** que entre ellas se dé (en este caso, por la paráfrasis que de la lectura de cuentos y novelas derive en imágenes plásticas).

Ya lo dice Lauro Zavala, en *Elementos de análisis intertextual*:¹⁸

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad.

En otras palabras, todo texto --todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano-- puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario.¹⁹

¹⁷ Omar Calábrese, *El lenguaje del arte*, España, Paidós, 1997, p. 177.

¹⁸ Lauro Zavala, *Elementos de análisis intertextual*, encontrado en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 1

Entonces, al tratarse de la interrelación de dos textos –pintura y literatura– es primordial el carácter interdisciplinario que en ellas encuentre, y que dan como resultado un intertexto: la paráfrasis de la lectura de palabras decantada en una imagen plástica, es decir, de la literatura a la pintura.

Capítulo 3

Artistas referentes

3.1 Correspondencias intertextuales

3.1.1 Fernando de Szyszlo y su *Piedra de sol*, a partir del poema de Octavio Paz

Fernando de Szyszlo, pintor y escultor peruano, nace en Lima el 5 de julio de 1925. Figura sobresaliente en la pintura abstracta, es considerado una figura clave para su desarrollo en América Latina²⁰. Es en París donde conoce a Octavio Paz, y pronto, por conciliaciones e ideas comunes traban amistad. Tiempo después, de Szyszlo decide “interactuar” con la obra de su amigo realizando una serie de pinturas a partir de un poema cuyo nombre conservaría para su propia obra: *Piedra de Sol*, de Octavio Paz se convierte así en la materia prima a utilizar para la realización de dichas pinturas.

Como lo dice Iván Ruiz, en su ensayo *Piedra de sol, ¿afinidades entre pintura y poesía?*,²¹ de Szyszlo es un artista que se siente muy cercano a la poesía:

La obra plástica de De Szyszlo mantiene una relación explícita con la poesía; especialmente, con la de poetas que marcaron el rumbo de la poesía moderna, tanto en el Perú como en América Latina. Es el caso de Cesar Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Cesar Vallejo, José María Arguedas, Octavio Paz y, de modo especial, Saint-John Perse. A partir de la poesía de tres de estos escritores, De Szyszlo estableció una comunicación directa entre poesía y pintura: con la serie *Anabase* (1982) inspirada en el poema de Perse, con la serie *Abolición de la muerte* (1987) - donde el pintor se apropia del nombre de un libro de poemas de Westphalen- y, finalmente, con otra serie de pinturas titulada *Piedra de sol* (1973-1974), la cual hace

²⁰ Si el lector desea saber más sobre Fernando de Szyszlo, además de la bibliografía pertinente recomiendo visitar la siguiente página en línea: <http://lamula.pe/2011/10/09/fernando-de-szyszlo-soy-un-contemporaneo-de-todos-los-hombres/lamula>, donde encontrará, además de una entrevista escrita, un video con el artista mismo.

²¹ Ruiz, Iván. *Piedra de Sol, ¿afinidades entre pintura y poesía?* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 145-173

referencia al poema homónimo de Paz publicado inicialmente en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica en 1957.²²

Esta cercanía le permite a De Szyszlo encontrar una *correspondencia* entre ambas manifestaciones artísticas. Pintura y poesía están separadas por el soporte y el *lenguaje* que utilizan, pero también se trastocan, siendo así que De Szyszlo busca “la construcción de un espacio textual generado primordialmente a partir de diferencias y no de semejanzas absolutas”.²³



Fernando de Szyszlo.

Piedra de sol, 1974, acrílico sobre tela,
150 x 120 cm. Archivo fotográfico UNAM

Según Iván Ruiz, La hipótesis *visual* que intenta demostrar en *Piedra de sol* hace alusión *al modo en que el pintor logra abstraer una parte del sentido estructurante del poema y hacer con él otra forma: darle una nueva forma a aquello que ya se encuentra constituido en la dimensión semántica y figurativa del poema. Entonces, la semejanza no funciona como un modo de resolver este tipo de relación entre pintura y poesía. Se nos propone otra vía por medio*

²² *Ibíd.*, p. 146.

²³ *Ibíd.*, p. 147.

de la cual el sentido se transforma a partir de traducciones visuales complejas.²⁴

Es decir, se habla de un intertexto: la obra de Paz, luego de ser re imaginada por De Szyszlo, es depositada en el soporte que la pintura ofrece. La transposición ocurre no necesariamente con los mismos códigos que se dan en la obra "original" -la misma interpretación-, sino que se modifica al *filtrarse* por el artista –en este caso de Szyszlo- y dependiendo de lo que este ha deseado.

Para De Szyszlo, este punto de vista que *emparenta una praxis verbal (la poesía) con otra de orden visual (la pintura) no adquiere su coherencia por la incursión de versos en la superficie del cuadro ni por traducciones inmediatas de elementos poéticos en el lenguaje plástico. Hay aquí una comunicación entre pintura y poesía regida por una coherencia interna que, con todas las reservas que nosotros pudiéramos tener, ha sido calificada por el propio De Szyszlo como una "selva oscura", como un lugar del inconsciente... a partir del cual lo amorfo llega a tomar forma.*²⁵ Es decir, no debe ser exactamente lo mismo. Necesariamente ha de cambiar, pues deja de ser lo primero para convertirse en una consecuencia, una reinterpretación, una especie de homenaje de la obra *original*.

Entonces, De Szyszlo nos acerca a la verdadera problemática de la transposición: ¿es necesario que sea ilustrativo, que sea del todo entendible la imagen derivada de una obra escrita? De Szyszlo nos dice que es necesario un ejercicio de transformación, una búsqueda de diferencias entre un texto y otro, sea escrito o pictórico, lo cual confirmaría que cada diferencia es en sí misma una posibilidad de correspondencia, una posibilidad de exploración que a su vez enlaza –en este caso- a la pintura y al lenguaje escrito. Una *intertextualidad iconográfica* vigorosa, como dice Iván Ruiz:

"Vigor en el sentido de la composición plástica, luz en y desde la oscuridad, intertextualidad iconográfica, filiaciones estéticas, profundidad planaria a través de

²⁴ *Ibíd.*, p. 160.

²⁵ *Ibíd.*, p. 148

*diversos puntos de vista que se instalan en la superficie del cuadro. Todo ello nos conduce, en primera instancia, a desvincular las posibles analogías inmediatas de la pintura con el poema y, en segunda, a reafirmar la actitud creativa de un lenguaje frente a otro. Actitud que no rehúsa un efecto poético, sino que encuentra su sentido más poético en la exploración plástica. De este modo se presenta ante nosotros la puesta en escena del ejercicio más rígido y lúcido que la mirada de un pintor puede generar a partir de un poema.*²⁶

Luis Islas García, en *De la Contemplación Plástica*²⁷ nos dice respecto a la transformación de una narración literaria a una obra de arte plástico que necesariamente deben diferir entre sí, para que ambas sean *buenas*²⁸ siendo consecuencia de la obra literaria la manifestación plástica. Es decir, que no se debería tomar de forma literal un pasaje, frase o capítulo de la obra literaria, sino que la obra plástica se enriquezca a partir del texto literario, siendo el *artista* quien *dignifique* el resultado final en la obra dándole un sentido nuevo, partiendo de una libre interpretación de la obra escrita y, a raíz de ese juego intertextual, depositar en la plástica aquello que la literatura o el poema –la palabra escrita- no *finaliza*, cerrando así el ciclo presente en la mente del artista. De Szyszlo lo hace con Octavio Paz, *ampliando* así su poesía.

3.1.2 Dos artistas que han utilizado la obra de Julio Cortázar para sus creaciones plásticas: José Muñoz y Mariana Baizán

He seleccionado al siguiente par de artistas por haber abordado al mismo escritor que yo, intentando así ponerlos como ejemplo de cómo a pesar de haber realizado sus obras a partir de la misma fuente –el mismo escritor que yo abordo- y quizás por los mismos motivos, el resultado de cada uno ha sido distinto. Si bien han de tener algunos puntos en común, el tratamiento final de la imagen –su formato, material, *sentido* y demás- ha de corresponder

²⁶ *Ibíd.*, p. 171

²⁷ Luis Islas García, *De la Contemplación Plástica*, México, Editorial Polis, p. 21.

²⁸ Aquí, el sentido de *bueno* se refiere a la dignificación de la obra literaria primero y plástica después, al ser llevada la primera a la segunda respetando los *valores* que hacen a las artes plásticas Arte, en un sentido tradicional de concepción de las Bellas Artes.

exclusivamente a la imaginación del artista en cuestión, siendo así necesariamente distinto el resultado final.

Si bien hay un juego intertextual en ambos casos, José Muñoz lo hace más bien como una suerte de apoyo visual directamente para la obra; es decir, nos muestra cómo *debería* concebirse la imagen de ciertos personajes o situaciones presentes en las obras que aborda, dejando un poco de lado la libre interpretación del lector, siendo, sin embargo, al final una interpretación muy propia, muy suya, más cercano a *cómo lo imaginó* que a *como debería ser*.

En cambio, con Mariana Baizán se trata de una muy libre interpretación que si bien, como ya lo mencioné antes, tiene puntos en común –elementos como el saxofón de uno de los personajes, o el uso de diversos materiales, por ejemplo- con Muñoz, la intertextualidad deviene, como lo expondré más adelante, primero en la paráfrasis que ella concibe a partir de la lectura de cuentos de Cortázar, y luego de unos pequeños escritos que también devienen de dicha experiencia.

Así, como lo dice Aranda Torres, en *Filosofía de la pintura en imágenes: la verdad del arte deviene resultado del dinamismo (...) que implica una mutua y recíproca imbricación de lo subjetivo con lo objetivo (...) todo ello sintetizado en la imagen*²⁹

Lo subjetivo, encontrado en la imaginación –de cada artista- y lo objetivo, encontrado en el plano, en la imagen. Ahí se encuentra la intertextualidad.

Así, esa *transposición semiótica* ha de darse de manera muy particular e íntima, sostenido todo en la pura imaginación del artista en cuestión.

²⁹ Cayetano Aranda Torres. *Filosofía de la pintura en imágenes*. España, 2009. Pág. 27

José Muñoz

Nació en 1942, en Buenos Aires, Argentina, donde desde muy chico expresó su pasión por el dibujo y particularmente por la historieta.³⁰

Se inicia profesionalmente en la historieta como asistente de Francisco Solano López e ilustrando historias escritas por Héctor Oesterheld para las revistas *Hora Cero* y *Frontera*. Se distingue en 1963 por sus dibujos para la serie policial “*Precinto 56*” sobre textos de Eugenio Zappietro, para la revista “*Misterix*” (en Italia “*Sergente Kirk*”). En 1972 viaja a Europa, primero a Londres, luego a Barcelona, y finalmente radica en Italia.

A partir de 1999 publica una selección de textos y dibujos en blanco y negro y a color: “*Orillas de Buenos Aires*” (1999), “*Carnet Argentín*” (2000), “*Féminin pluriel*” (2002), “*Paris Parenthèses*” (2004), “*La pampa y Buenos Aires*” (2006).

Ha realizado diversos *posters*, tapas de libros y revistas y ha ilustrado *Pirati*, de A. Conan Doyle, *Guerra al malón* de Manuel Prado, *Las fieras cómplices* de Horacio Quiroga, *I nove miliardi di nomi di Dio* de Arthur Clarke, *El extranjero* de Albert Camus y otros.

En 2010 ilustra el cuento de Julio Cortázar, *El Perseguidor* como parte de su exploración entre la palabra escrita y la imagen.

Vive y trabaja alternativamente en Milán y París.

³⁰ Para profundizar más en la obra de José Muñoz, remitirse a su página oficial en la web: <http://www.josemunozdessins.com>, misma de donde obtuve los datos presentados en este texto.

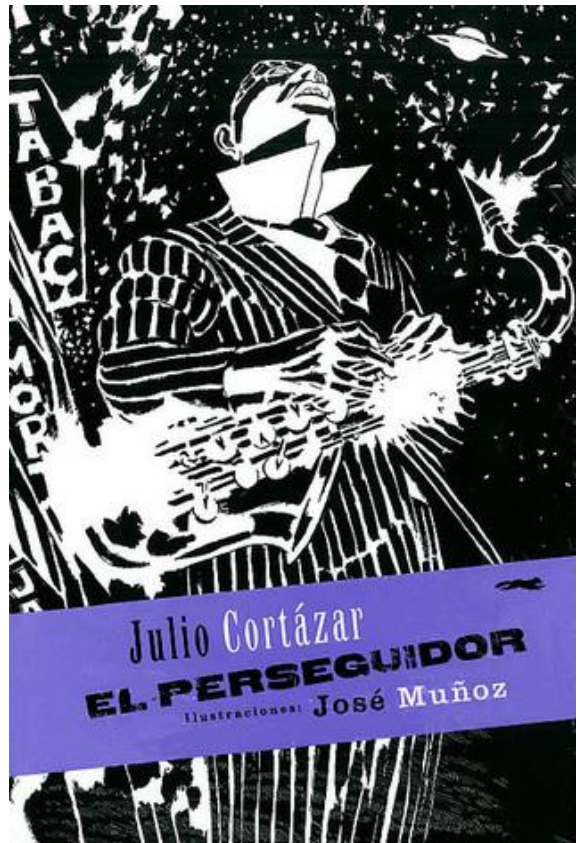


Ilustración y portada para El perseguidor, de Julio Cortázar (2010)

Mariana Baizán

Mariana Baizán (1975), artista plástica e Ilustradora, nace en Mendoza, Argentina, donde aun reside. Desde enero del 2002 se encarga de la ilustración de la columna *Las Memorias de la Liebre, el Gusano y el Hombre*, de Andrés Llugany, publicada en *ZERO*, revista cultural mendocina, editada por *Psicozero Producciones*. Es miembro del *Círculo del Cuadrito* desde noviembre del 2002, y del *Foro de Ilustradores Argentinos* desde junio del 2003. Ha realizado trabajos para Argentina, Colombia, Chile e Italia; diseño escenográfico para el Teatro Independencia de Mendoza, y recientemente, ilustró y diseñó la *CD cover* de la banda *Ultramandaco*, de Mendoza.³¹

Esta serie de ilustraciones es, a mí parecer, un claro ejemplo de intertextualidad entre la literatura y la imagen, ya que basa sus ilustraciones directamente en la obra de Cortázar, es decir, luego de haberle leído ha llegado a ciertas imágenes *mentales* a partir de dicha lectura para posteriormente *canalizarlas* en el plano. Además acompaña dichas ilustraciones con un breve texto que ha derivado a su vez de la misma experiencia de lectura.

Respecto a ello, nos dice:

Durante (...) 2004 se está celebrando el “Año Cortázar”, por cumplirse 20 años del fallecimiento del autor, y 90 de su nacimiento. Alternada con mi historia personal, los textos de Julio Cortázar han sido los únicos que, por el momento, han logrado provocar en mí, emociones exóticas, no-convencionales y, si se quiere, hasta lúdicas. Por ello me sumo, con esta serie de Ilustraciones, a la ola de conmemoraciones y celebraciones, que enaltecen a aquel escritor que, tan lejano físicamente, logra emociones que ningún “cercano” ha conseguido aún.³²

A continuación muestro la serie de ilustraciones a partir de textos de Julio Cortázar, además del texto *derivativo* que ya he mencionado antes:

³¹ Para profundizar más en la obra de Mariana Baizán, sugiero remitirse a la página web: <http://www.literatuya.com/cronopios/mariana-baizan.htm>, misma de donde también obtuve los datos presentados en este texto.

³² Citado desde la web: <http://www.literatuya.com/otras-literaturas/ilustraciones-cortazar.htm>

*El perseguidor*³³



Julio era melómano, especialmente jazzero... Su cuento 'El Perseguidor' ('Armas Secretas', 1959), deja huella de esto... Esta es mi musical melancólica interpretación de lo que estoy dibujando...

³³ Cada una de las ilustraciones y su respectiva explicación han sido tomadas desde el sitio web: <http://www.literatuya.com/otras-literaturas/ilustraciones-cortazar.htm>.

Lejana



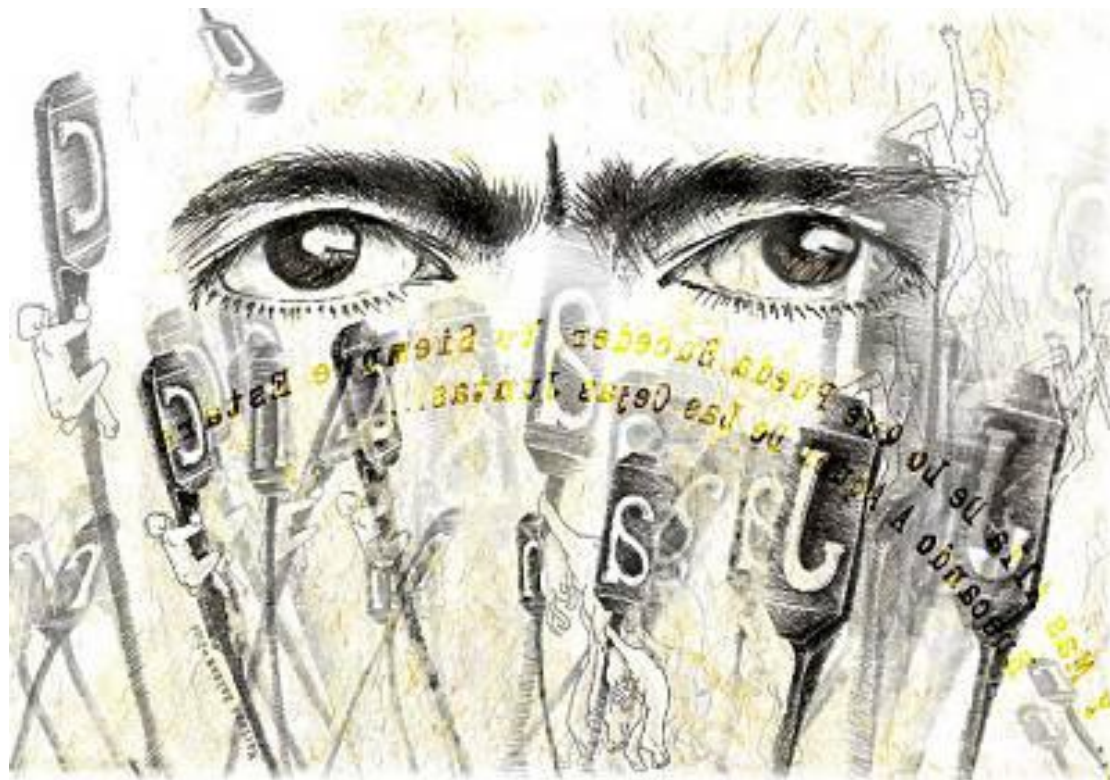
Identifico a Julio con puentes... quizás porque una de sus fotos mas famosas es con los Puentes del Sena de fondo, o porque la historia de Alina Reyes - la que mayores lágrimas de pánico hicieron surgir de mi - concluye/comienza sobre los Puentes de Budapest. Basada en el cuento 'Lejana' de 'Bestiario' (1951), y en el húngaro Puente Lánchíd (1849), entre otros, realicé esta ilustración.

Carol y el astronauta



La francesa autopista que une París y Marsella, fue la protagonista en dos de sus obras: 'La Autopista del Sur' (1966), y en la aventura de 'Los Autonautas de la Cosmopista' (1983)... y no sé por qué, relaciono a la chica del Dauphine con Carol Dunlop... quizás porque las dos se le adelantaron a sus hombres en la ruta, y se fueron... se fueron... 'La vi emprender su viaje solitario, donde yo no podía ya acompañarla, y el 2 de noviembre se me fue de entre las manos como un hilito de agua, sin aceptar que los demonios dijeran la última palabra [...] el dolor no es, no será nunca más fuerte que la vida que me enseñaste a vivir como lo hemos mostrado en esta aventura que toca aquí a su término pero que sigue, sigue en nuestro dragón, sigue para siempre en nuestra autopista.'

La ironía del tiempo



El tiempo... su única ceja... la eterna juventud de su mirada... y la ironía de escribir a máquina con una laptop... un juego temporal al cual, seguramente, él se hubiese sumado.

Rayuela

Si Julio hubiese sido dibujante, seguramente hubiese sido Escher... y la rayuela más la constante lúdica no podían estar ausente en el fin de esta galería... Publicar este dibujo, implica girarlo, girarlo, jirarlo, jirando, jurando, jugando... hasta que te conforme alguno de sus flancos.



3.2 Influencias en el uso de la técnica y los materiales

En este apartado me remito a aquellos artistas que me han servido como punto de comparación en tanto el uso de los recursos plásticos, así que no necesariamente se encuentran, como los artistas ya mencionados antes, en un punto en que su arte es una reinterpretación plástica de algún texto literario; si bien es posible –y hasta cierto punto, un motivo al que se acercó Asgern Jorn por ejemplo- que se encuentre en sus pinturas, de vez en cuando, ese acercamiento a la literatura, no es en este caso el punto primordial a abordar por mi parte, sino que he de remitirme a aquellos aspectos, como ya lo mencioné, en los que he congeniado en tanto el uso de materiales, algunas técnicas y algunos conceptos que sustentan, desde una perspectiva plástica, el resultado visual de la obra realizada para esta tesis.

3.2.1 Asger Jorn³⁴

Me he acercado a Asger Jorn, como punta de lanza para el tratamiento de mis pinturas, en tanto su agresividad, su contacto con el color y el *no pensar demasiado* en las formas a ocupar, siendo así que lo inmediato, lo *libre* sea el principal motor para su obra.

Asger Oluf Jorgensen, Jorn, nace en 1914 en Vejrum (Dinamarca). Entre 1936 y 1939, trabaja en la Academia Contemporánea de Fernand Léger, colabora con Le Corbusier en la decoración del pabellón de Los Tiempos Nuevos de la Exposición Universal.

La primera exposición personal de Asger Jorn se organiza en 1938 en Copenhague.

Durante la guerra, Jorn vive en Dinamarca; pinta en aquel entonces cuadros en donde aparece la influencia de Ensor, Kandinsky, Klee o Miró, y colabora en la revista "*Helhesten*". En la inmediata posguerra, bajo el nombre de Asger Jorn, participa en todos los movimientos vanguardistas. Se une a los

³⁴ Los datos biográficos aquí presentados fueron obtenidos de la siguiente página en Internet: <http://www.mchampetier.com/biografia-Asger-Jorn.html>

surrealistas revolucionarios en 1945, y tiempo después, en 1948, funda junto con otros artistas al grupo CoBrA³⁵ (el nombre es el acrónimo de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, ciudades de origen de los fundadores del movimiento. Este movimiento artístico editó 10 números de su propia revista llamada de igual forma, CoBrA).

El grupo CoBrA fue influenciado de manera muy importante por el Surrealismo; además lo fue de manera particular por el *método paranoico crítico* que implementara Salvador Dalí.³⁶

Es así que Jorn integra este *sistema de pensamiento* a su obra. Uno de las formas de aplicarlo era trabajar con formas accidentales; esto se convertiría en una preocupación de toda su vida. Al principio utilizó técnicas aplicadas en el movimiento surrealista: collage, *frottage*, color rociado en el papel con un aerógrafo, poniendo alternativamente un dibujo encima de otro, el uso de papeles transparentes³⁷, entre otras. Jorn había hecho uso de todos estos métodos y experimentos antes de 1940.

³⁵ CoBrA fue un grupo vanguardista de artistas y poetas, creado en otoño de 1948 en un café de París, después de que seis de sus miembros salieran de una conferencia sobre el surrealismo. El nombre que adoptaron es un acrónimo de las tres ciudades en las que los miembros fundadores vivían y trabajaban por aquel entonces: Copenhague (Dinamarca), Bruselas (Bélgica) y Ámsterdam (Países Bajos).

Nutridos de nuevos conceptos como el subconsciente y las pinturas rupestres prehistóricas recién descubiertas en Lascaux, los artistas de CoBrA pretendían *desatar* su imaginación y su experiencia a través de la expresión impulsiva y espontánea.

Se inspiraron en el *primitivismo* multifacético, en la efusión creativa de los niños, el *arte bruto* de las personas encerradas en manicomios, así como el arte popular, el arte *no occidental* y tribal, formas primitivas de arte escandinavo de la Edad Media y las épocas míticas.

La pintura no fue la única disciplina artística de CoBrA. El pincel y la pluma estaban estrechamente ligados. Los pintores escribían poesía y los poetas hacían arte visual. Estaban interesados en cualquier tipo de disciplina que les permitiera experimentar con diversos materiales y técnicas. Además, los miembros del grupo publicaron 10 ediciones de una revista titulada CoBrA, que contenía ilustraciones, reproducciones de obras de arte, poemas, manifiestos y ensayos cortos sobre arte y cultura, en donde se integran pinturas, esculturas, cerámica, obras en papel, textiles, películas, música y diversas revistas. (Los datos aquí presentados fueron obtenidos del folleto *CoBrA, 1000 días de arte libre*, publicado por *Cobra Museum* en 2013.)

³⁶ Según las propias palabras del pintor, *el método paranoico crítico* era un *método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes*.

³⁷ Ocupo esta técnica como base, a manera de “imprimatura” para las pinturas que justifican esta tesis.

Así mismo, Jorn también incurrió en el tema que da pie a la elaboración de esta tesis: utilizar la palabra escrita como motor creativo³⁸. Él utilizó el collage³⁹ para un conjunto de ilustraciones inéditas de *The Stolen Cómoda*, un libro del poeta danés Jens August Schade. Schade había creado una narrativa brillante que *vagó* por todo el mundo, en el aire y en la tierra al mismo tiempo, en el subconsciente y en entornos realistas. Jorn sólo tenía que llevarlo literalmente al plano *tangible*⁴⁰.

Sin embargo no me enfocaré del todo en ese punto, sino en su técnica de pintura, misma que ha sido una gran influencia en mi obra.

En sus propias palabras:

La mayor dificultad surge cuando se transfiere el *método espontáneo* del dibujo a la pintura. Si la imagen fuese dibujada en el lienzo de manera espontánea y luego añadir el color, inevitablemente quedaría atrapado en el interior del dibujo y no puede expandirse de forma natural (...) el logro más difícil e importante, que ha dado a (mi) arte su sabor especial, es el avance a una liberación del elemento de color, y así a la espontaneidad pictórica.⁴¹

³⁸ Como lo trato en esta tesis, a Jorn también le interesó en determinado momento, “vaciar” aquellas imágenes mentales a sus pinturas.

³⁹ De igual forma, el collage constituye una parte primordial para la construcción de las diversas formas presentes en mis pinturas.

⁴⁰ Es decir, llevarlo a la pintura.

⁴¹ Esta parte fue tomada de un artículo de Troles Andersen, encontrado en la página: http://www.museumjorn.dk/en/article_presentation.asp?AjrDcmntId=255



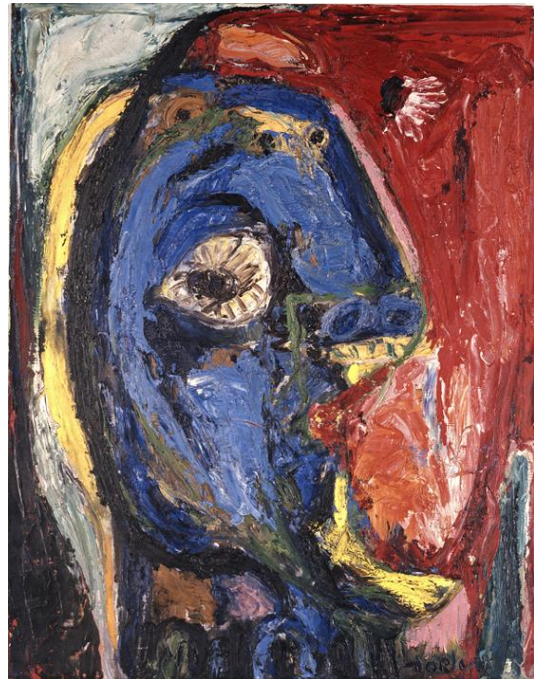
Sin título (1958)
Óleo y esmalte sobre lienzo
100 x 80 cm



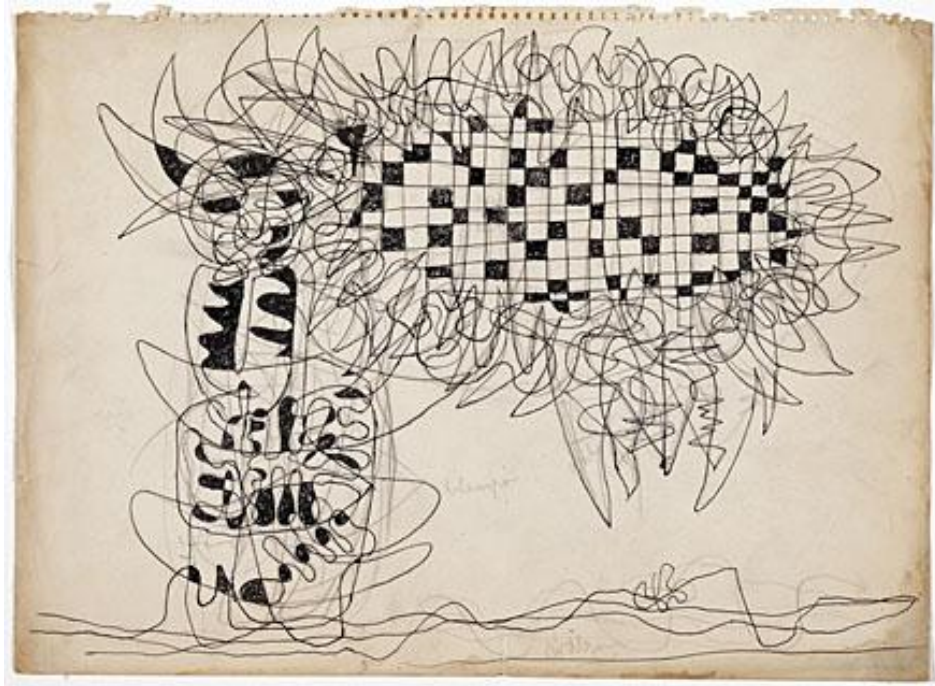
Retrato de una cascada (1956)
Óleo sobre lienzo
66,5 x 50,2 cm.



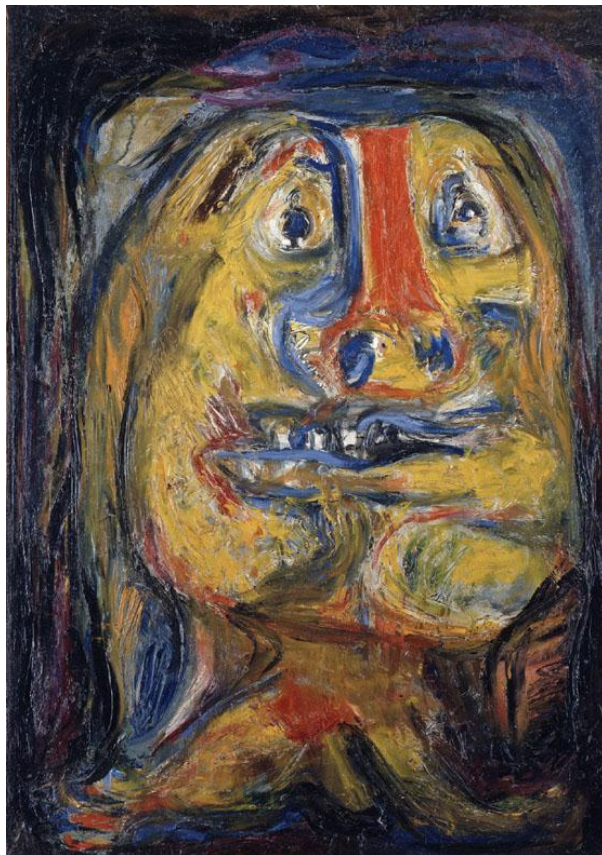
Sin título (1964)
Óleo sobre lienzo, 141 x 105 cm.



Besos peligrosos (1955)
Óleo sobre lienzo
65,5 x 50,5 cm.



Sin título (1939)
Lápiz, tinta china
266 x 369 mm.



El tonto y el pájaro azul (1954)
Óleo sobre lienzo
80 x 56 cm.



caresse géologique (caricia geológica)

1942

Aguafuerte y aguatinta

380 x 283 mm.



malet digt. jorn farfa (poème peint farfa futurista)

1954

Óleo sobre lienzo

46 x 42,2 cm.

3.2.2 Soutine

Chaïm Soutine nace en Smilovich, Lituania, en 1893 y muere en París, Francia, en 1943⁴².

Dejó a su familia a los 14 años para estudiar dibujo en Minsk y después en Vilnius, en la Escuela de Bellas Artes. Llegó a París en 1913 y se integró en la comunidad de expatriados que vivían en Montparnasse, en el famoso barrio de La Ruche, donde se dieron cita los artistas que formarían la Escuela de París. Pintaba naturalezas muertas sobrias, a imagen de sus necesidades económicas.

Expuso por primera vez en 1921, en el café del Parnasse de París, en el marco de una exposición colectiva alternativa de los artistas del barrio, en su mayoría extranjeros.

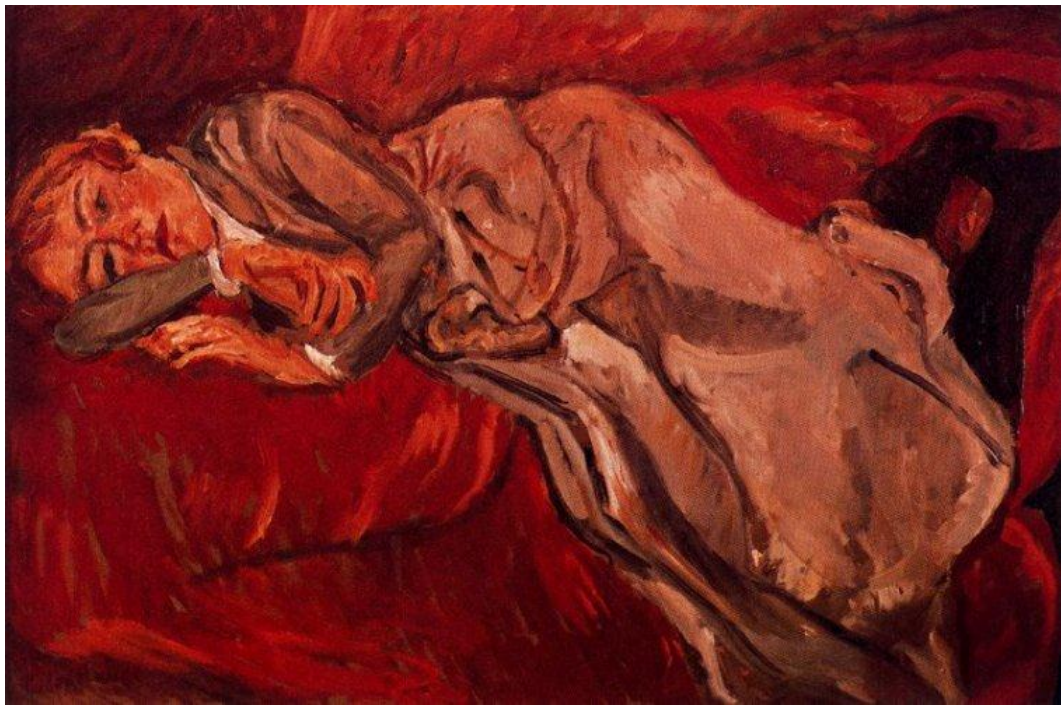
En 1923, participó en la exposición de la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts en Filadelfia*. A partir de entonces, compareció casi todos los años en las exposiciones colectivas en Francia y en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos. Soutine había llegado a ser un artista consagrado. En 1935, se exhibieron 20 cuadros en la primera exposición monográfica del artista en Estados Unidos, en el Arts Club de Chicago. Después expuso en Nueva York y Londres en 1936 y 1937.

Falleció en 1943 en París, donde habría regresado para operarse de una úlcera de estómago. Fue enterrado en el cementerio Montparnasse. A pesar de la prohibición de las autoridades nazis, algunos amigos, entre los que estaban Picasso, Max Jacob, Jean Cocteau y Francis Carco, asistieron a la ceremonia.

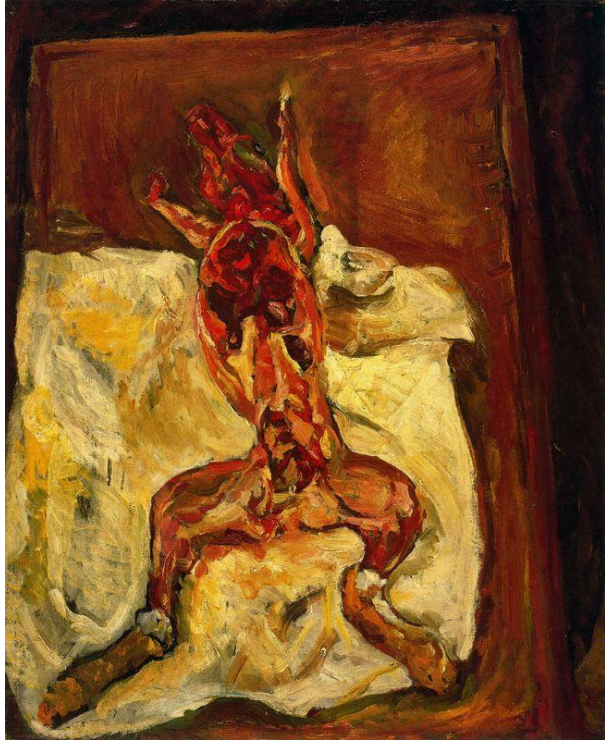
Al parecer, Soutine busca siempre una organización formal “nueva”, que no derivara de la *escuela en boga* del momento, sino que entrase en conflicto con lo que se hacía en ese momento.

⁴² Los datos biográficos aquí presentados fueron obtenidos de la siguiente página en la Web: <http://www.museodoloresolmedo.org.mx/orangerie/soutine/>

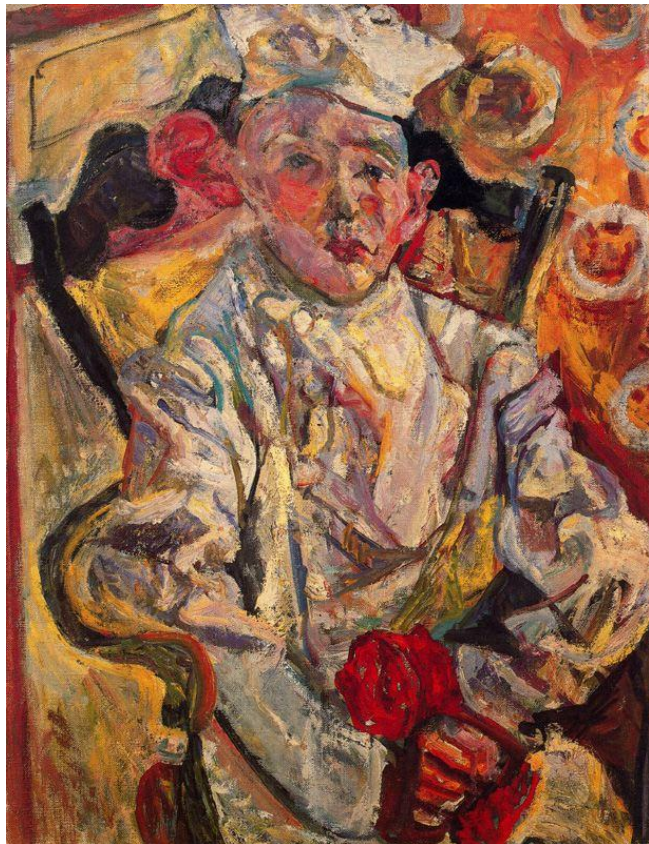
Hay una especie de *equilibrio inestable* en su pintura, mismo que reflejaba una gran emoción e intensidad al momento de pintar. El uso de los materiales, como el empastado del óleo, así como el uso de colores que nos remitirían a la violencia, y en ocasiones a lo grotesco, es parte fundamental del tratamiento de la imagen por parte de Soutine.



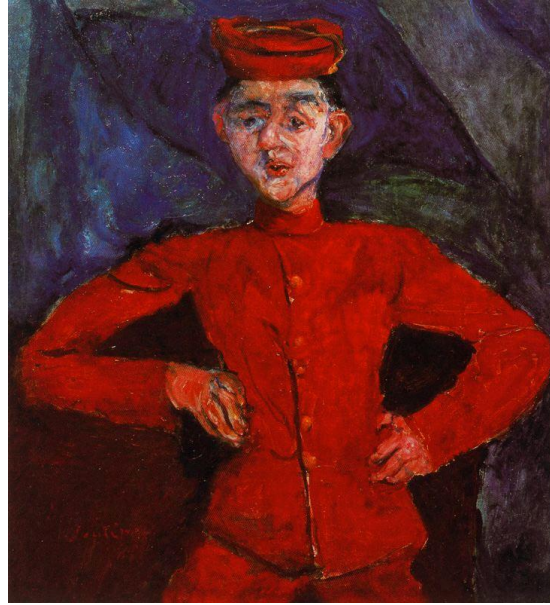
Mujer Reclinada (1916)
Óleo sobre lienzo. 54 x 81.3 cm.



El conejo despellejado (1922)
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm.



La pequeña pastelera (1922)
Óleo sobre lienzo. 66,3 x 50,3 cm.



Chico mensajero del Maxim (1925)
Óleo sobre lienzo. 81.9 x 74.9 cm.



Gorge du Loup ca. 1920-1921
Óleo sobre lienzo
81,3 x 78,7 cm.



Plaza del pueblo, Céret, ca. 1921-1922
Óleo sobre lienzo
74 x 85,7 cm.

Capítulo 4

Experiencia Plástica en el proceso creativo

La pintura ha sido para mí el medio predilecto para plasmar aquello referente a la imagen: aquello que me inquiete, que tenga la necesidad de explorar y experimentar y que no podría manifestar de otra forma más allá de la pintura.

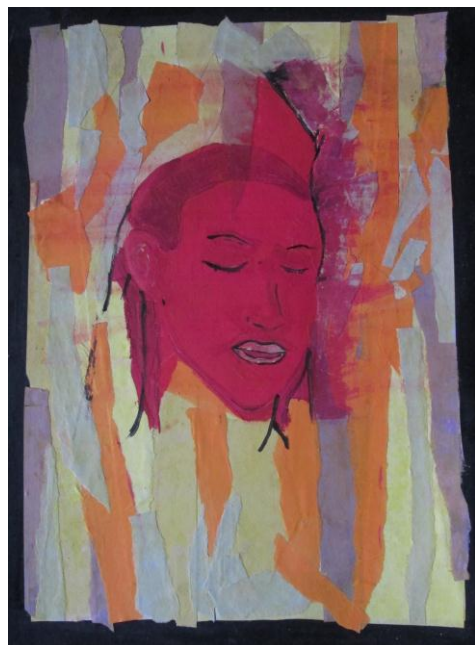
Sin embargo no es el único medio plástico al que recurro con frecuencia: el uso del collage y hasta del ensamblaje también ha sido para mí un recurso y una técnica muy rica que me apasiona explorar. Así que no era de extrañar que empleara ambas técnicas en el resultado final para esta tesis.



Ave sobre el mundo
Técnica mixta sobre madera
30 x 55 cm.

Sin embargo he de destacar la pintura por sobre lo otro: al final, y aunque exista como base el collage o los elementos agregados (pegados), siempre predominará la pintura. Aún así, al encontrarse muchas veces como base el

collage o el ensamblaje, el resultado final obtiene muchas de las características de estos, a pesar de funcionar a manera de *imprimatura*, dotando a la imagen de un sentido no presente en la pura pintura; *enriqueciéndolo*, digámoslo así, no porque la técnica de pintura, cualquiera que esta sea, no signifique lo suficiente o no se sostenga por ella misma, si no que presente detalles, acabados y hasta sentidos que no se encuentren de forma pura en ella; es decir, se hermanan, se convierten en una sola cosa que al final resulta en una imagen comprometida con la búsqueda y la experimentación que yo he decidido llevar a cabo.



Cabeza de mujer
Técnica mixta sobre cartón
38 x 51 cm.

Habrán ocasiones en que el resultado final remita a otros pintores, a su comparación con la obra de estos; esto, en muchas ocasiones ha sido de forma inconsciente, es decir, se ha manifestado desde el recuerdo, la impresión o *el residuo* que ha quedado ahí luego de mi inevitable encuentro, a lo largo de mi aprendizaje en las artes plásticas, con los diversos artistas que me han interesado, ya sea desde una perspectiva de la plástica o bien desde el discurso argumental.

Y de esta forma, quizás de manera accidental, la memoria, el recuerdo del gusto en tal o cual detalle, el uso de las formas, materiales y demás que en un principio realicé, a manera de práctica o de homenaje, parezca haber sido *copiado* de los artistas que he admirado. Pero, citando a Gaston Bachelard, *"la memoria -cosa extraña- no registra la duración concreta (...). No se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo se les puede pensar, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto, privado de todo espesor"*.⁴³ Así, Bachelard nos habla del tiempo concebido como un discontinuo, siendo así que *"la memoria como aquella función esencial de la identidad del sujeto, de la unidad del ser íntimo no puede, tampoco, aprehender el pasado como un tiempo ido, como un tiempo de una continuidad pasada"*.⁴⁴

De esta forma, *"nuestro ser no es más que un conjunto de rupturas, de instantes hilvanados desde nuestro presente. El presente es, pues, el tiempo decisivo, el tiempo que resuelve sobre la coherencia de nuestros recuerdos y sobre la unicidad de nuestro futuro"*.⁴⁵

Así, con la razón, el instante presente le confiere una estructura bien definida a nuestra historia personal, decidimos lo que se hace de manera consciente en el presente, *"porque el acto libre es incondicionado, no hay una causa real detrás de la decisión del presente. Nuestro ser, compuesto por los instantes gonádicos de nuestros actos, adquiere su unidad por el instante del presente."*⁴⁶ Siendo así que inevitablemente se verán reflejadas las influencias de algunos artistas -aparte de los que he obviado como referencias inmediatas- porque ya son parte de mí. Se encuentran guardados en mi mente, en mi memoria y hasta en mis actos, pero no pretendo robarles algo, ni reflejarlos en la construcción de mi obra, sino que se han manifestado porque ahí están, porque son parte innegable de mi experiencia como artista visual y por lo tanto han influenciado a mi obra, no de manera concreta pero si como retazos, que

⁴³ Roberto Castillo, *La teoría del instante en Bachelard y el espacio onírico*, Rev. Filosófica Universidad de Costa Rica, Pág.110, 1994.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ídem.* Pág. 112

⁴⁶ *Ídem.* Pág. 112

poco a poco han ido surgiendo, hilvanándose entre sí y decantándose en mis pinturas.

Antes de ser el principal punto a explorar en la tesis, la correspondencia entre pintura y literatura ha sido un tema que me ha gustado abordar: el cómo la lectura de un texto literario puede ser transformada en imágenes y cómo éstas pueden plasmarse en algún medio determinado. Ese juego intertextual ha sido una inquietud presente ya desde entonces.

Es así que, como antecedente inmediato a esta tesis, realicé una serie de pinturas alrededor de la obra del escritor mexicano Daniel Sada; además quise en un determinado momento explorar el impacto que un cuento de Franz Kafka y otro de Roberto Bolaño tuvieron en mí, llevándolos así al campo de las artes plásticas a través de la pintura. De igual forma realicé una serie de bocetos para una pintura sobre un cuento de Julio Cortázar: *En nombre de Bobby*, mismo que dio pie a tratar de forma exclusiva a Cortázar, y de forma particular únicamente tres de sus cuentos.



A partir de *La metamorfosis*, de Franz Kafka⁴⁷

Lápiz de color sobre papel

40 x 20 cm.

⁴⁷ Franz Kafka, *La metamorfosis*, Editorial Dante, México, 1986



A partir de *En la colonia penal*, De Franz Kafka⁴⁸

Acrílico sobre cartón

43 x 39 cm.



A partir de *El policía de las ratas*, de Roberto Bolaño, encontrado en su libro de cuentos *El gaucho insufrible*⁴⁹

Acrílico sobre cartón

43 x 32 cm.

⁴⁸ Franz Kafka, *En la colonia penal*, encontrado en *Investigaciones de un perro*, Ediciones Prisma, México, 1979

⁴⁹ Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, Editorial Anagrama, España, 2003



A partir de un cuento de Julio Cortázar: *En nombre de Bobby*.⁵⁰

Acrílico sobre cartón

35 x 56 cm.

Pinturas a partir de un libro de cuentos de Daniel Sada: *Ese modo que colma*⁵¹

Gracias al desarrollo de esta *serie* –sobre algunos cuentos de Daniel Sada– me di cuenta que –de forma muy personal– para trabajar de forma *adecuada* debería reducir el tema. En este caso, un libro de cuentos se convirtió en un tema por demás extenso para su exploración plástica en un lapso de tiempo relativamente corto, por lo que decidí reducirlo a unos cuantos cuentos que componían al libro y no a todo el conjunto, siendo esto determinante para que en mi posterior exploración sobre Cortázar eligiera únicamente tres de sus cuentos, reduciendo así los temas a tratar, pero no necesariamente la cantidad de obra resultante.

⁵⁰ Julio Cortázar, *En nombre de Bobby*, encontrado en *Alguien que anda por ahí*, Editorial Hermes, México, 1977. p. 65

⁵¹ Daniel Sada, *Ese modo que colma*, Editorial Anagrama, México, 2010



A partir de *Eso va a estallar*⁵²

Acrílico sobre cartón

51 x 38 cm.



A partir de *Eso va a estallar (2)*

Acrílico sobre cartón

56 x 35 cm.

⁵² *Ibíd.* p. 83



A partir de *Un cúmulo de preocupaciones que se transforma*⁵³

Acrílico sobre cartón

55 x 43 cm.



A partir de *Ese modo que colma*⁵⁴

Acrílico sobre cartón

44 x 54 cm.

⁵³ *Ibíd.* p. 31

⁵⁴ *Ibíd.* p. 165



A partir de *Ese modo que colma (2)*

Acrílico sobre cartón

42 x 53 cm.



A partir de *Ese modo que colma (Cabezas cortadas)*

Acrílico sobre cartón

38 x 51 cm.



A partir de *Un camino siempre recto*⁵⁵

Acrílico sobre cartón

56 x 35 cm.



A partir de *El diablo en una botella*⁵⁶

Acrílico sobre cartón

38 x 51 cm.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 123

⁵⁶ *Ibíd.* p. 107



A partir de *Limosna millonaria*⁵⁷

Acrílico sobre cartón

61 x 46 cm.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 163

Capítulo 5

Propuesta personal

5.1 Sobre Julio Cortázar

Alguna vez me dijeron respecto a Cortázar que él era un mago: que con las palabras, a manera de conjuros, creaba universos.

A veces la literatura no le alcanzó: recurrió a trucos (ases bajo la manga) para darnos a entender lo que nosotros quisiéramos entender. Con *Rayuela* –y quizás con *62/Modelo* para armar- nos propone dejar de ver plana a *la novela* y hacerla redonda, o acaso esférica. Nos propone dos formas de lectura: la primera normal, recta, de la página uno a la final. La segunda, muy curva: salteada; siguiendo un sencillo instructivo nos induce a darle otro orden: las mismas palabras pero ya no el mismo resultado, ya no el mismo significado⁵⁸.

Un caos completamente controlado.

Sin embargo hay algo más profundo en su obra: temas que me ha interesado explotar y que he encontrado en casi todos sus cuentos: la paranoia, lo improbable encontrado en lo cotidiano, el “*que tal sí...*” que transforma una situación común en algo extraordinario.

Citando a Saúl Sosnowski, quien edita una obra crítica de Cortázar⁵⁹:

“La obra de Cortázar incita a un estado de disponibilidad. Recorrerla en cualquiera de sus tramos es admitir que en cualquier momento y desde cualquier renglón puede surgir la vuelta que por una vez y ya para siempre trastocará lo anticipado. Muchos de sus textos apuntan hacia espacios recónditos que son sometidos a lo inesperado, a lo racionalmente inaudito; se instalan en el cuestionamiento e impugnación de lo convencional; se perfilan en la sonrisa inquieta que anticipa el gozoso zambullido hacia adentro, justamente hacia lo que se empieza a reconocer como propio en el

⁵⁸ Dicho instructivo puede encontrarse en las primeras páginas de la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. El ejemplar que yo he ocupado está editado por Alfaguara (México, 2011).

⁵⁹ Sosnowski, Saúl (ED.), Julio Cortázar, *Obra crítica 3*. 1994, Madrid.

instante mismo en que se diluye toda red urdida por palabras ajenas. Leer, en el sentido pleno que exige adentrarse en el mundo de Cortázar, es deambular por múltiples estratos de realidad exorcizando las categorías de «lo conocido»; es, asimismo, retornar (gozoso o aterrado) a un mundo que se sabe merecedor de un mejor legado.⁶⁰”

En *Carta a una señorita en París*⁶¹, la visita de un tipo a una amiga se convierte en un caos: un hombre capaz de crear vida, representado en el cuento como su repentina necesidad de vomitar conejitos, mismos que poco a poco van acabando con el orden imperante en las habitaciones del departamento en París. Él, al darse cuenta de su incapacidad para controlar su necesidad de vomitar conejos, y luego de ver el caos dejado por estos en la casa de la mencionada señorita, decide –o eso parece- poner fin a todo, primero arrojando a los conejitos por la ventana –está en una planta alta- y luego arrojándose él al vacío.

En *Peripencias del agua*⁶², al darse cuenta de que el agua está cansada de ser líquido –y hasta hielo o vapor- nos propone una forma de hacer que el agua, ya en su forma predilecta de copos de nieve, construya formas que no le son inherentes. Propone hacer un árbol/esqueleto, que luego de llenarse naturalmente de nieve sea retirado, poco a poco y así el agua (ahora nieve) se quede en las formas en que realmente desee estar.

Finalmente, en *Manuscrito hallado junto a una mano*⁶³, Cortázar nos aterroriza con la idea de que alguien que piense en algo completamente común y hasta absurdo –en éste caso, el recuerdo de su tía- puede modificar el curso de la realidad, siendo la ejecución de violinistas, *chelistas* y demás instrumentos de cuerda –excepto el piano- arruinada por completo con el recuerdo de su tía, ocasionando que las cuerdas de los instrumentos revienten

⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 10

⁶¹ Cortázar, Julio, *Carta a una señorita en París*, publicado en *La isla a mediodía y otros relatos*, Salvat Editores, España, 1971. Pág. 24.

⁶² Cortázar, Julio, *Peripencias del agua*, publicado en *Papeles Inesperados*, Editorial Alfaguara, México, 2009. Pág. 107.

⁶³ Cortázar, Julio, *Manuscrito hallado junto a una mano*, publicado en *Papeles Inesperados*, Editorial Alfaguara, México, 2009. Pág. 76.

o desafinen y por ende se arruine el concierto que éste personaje haya decidido sabotear.

Como dijo Sosnowski, *la preocupación de Cortázar por la condición humana ha sido una constante desde los inicios de su producción*⁶⁴, y no es de extrañar que en éstos cuentos se encuentre precisamente eso.

Con finales trágicos la mayoría, Cortázar nos hace ver que la realidad misma encierra todas las posibilidades dejando de ser una para convertirse en otra, pero siempre siendo la realidad en que *nos encontramos*.

Tal vez, al final, yo sea parte de uno de sus cuentos: uno donde un aspirante a pintor, admirador de un escritor, decide hacer una serie de pinturas utilizando como pretexto algunos de los cuentos de ese escritor, tres en particular. Por el mero gusto, y por saber hasta donde puede llegar.

Como Cortázar dijera alguna vez:

“Se puede partir de cualquier cosa, una caja de fósforos, un golpe de viento en el tejado, el estudio número 3 de Scriabin, un grito allá abajo en la calle, esa foto del Newsweek, el cuento del gato con botas,

*el riesgo está en eso, en que se puede partir de cualquier cosa pero después hay que llegar, no se sabe bien a qué pero llegar...”*⁶⁵

⁶⁴ Sosnowski, Saúl (ED.), Julio Cortázar, *Obra crítica 3*. 1994, Madrid. Pág. 13.

⁶⁵ Texto para una carpeta de litografías de Óscar Mara. *La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1997. Cito desde *Papeles Inesperados*, de Julio Cortázar. Pág. 399.

5.2 Sobre mis pinturas para esta tesis

Como lo dice Nicolás Bourriaud en *Estética Relacional*:

La práctica del artista, su comportamiento como productor, determina la relación que mantienen con su obra.⁶⁶

Hablando desde mi perspectiva, desde mi persona, el comportamiento al que se refiere Bourriaud se da a partir de mi interés por la Literatura. Este ha estado ligado a mí como una práctica constante, una especie de fuerza extraña que me ha conmovido a tal grado que le dedico una parte importante de mi vida.

Hay algo, a veces inexplicable, que obliga al hombre a actuar. Se trata de una fuerza interna que dicta qué hacer y cómo hacerlo. Aunque por pura intuición, en la pura imaginación, el hombre busca romper aquellas barreras que, como hombre, le son inherentes.

Cuando se tiene el *conocimiento* y los materiales, muchas veces se puede acceder a aquello que solo se imagina y colocarlo en el plano del objeto.

Es así que he tenido esa *necesidad extraña* de hacer de las imágenes mentales -creadas en mi imaginación, ya sea al momento de la lectura o luego de haberla *digerido*- unas imágenes tangibles, visibles fuera de mi plano mental, en donde de forma directa el espectador se confronte de manera inmediata con mi visión de las mismas palabras que la lectura me ha llevado a pensar.

Como ya lo ha mencionado Alfonso López Quintás, en *Cómo formarse en ética a través de la literatura*⁶⁷:

El artista da cuerpo sensible, definido y palpable, a realidades no asibles... El vehículo por excelencia de esa expresión sensible de lo metasensible es la imagen.⁶⁸

⁶⁶ Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2008. Pág. 51

⁶⁷ López Quintás, Alfonso. *Cómo formarse en la ética a través de la literatura*. Ediciones Rialp. España. 1994

⁶⁸ *Ibíd.* Pág.70.

Es así que he de construir imágenes a partir de la palabra escrita, intentando no caer en meras figuras, pues *la imagen es un lugar de vibración en el que palpita la realidad entera del ser... La figura es lo que resta de la imagen cuando se autonomiza... La imagen se configura de dentro afuera, en virtud de una exigencia expresiva*⁶⁹ sino construyendo formas que reflejen aquello que en mi mente aparece.

Es entonces que en mi visión personal, hay una necesaria interacción entre pintura y literatura. Así, intento reflejar todo ello en las formas contenidas en mis pinturas. Entonces, *la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, solo cuando pone en juego las interacciones humanas*⁷⁰.

Así, intento establecer un diálogo⁷¹ entre ambas disciplinas, dar *un cuerpo sensible, definido y palpable, a realidades no asibles*,⁷² pues *una imagen brota de repente, como un todo irreductible que debe captarse al vuelo, sinópticamente*⁷³

Es así que, *a diferencia de la literatura, que reenvía aun espacio de consumo privado*⁷⁴ –en la imaginación de cada uno-, espero en mis pinturas *consolidar* aquello que hasta entonces solo estaba presente en mi mente haciéndose ahora presente en esas formas dentro de ellas, pues al igual que Bourriaud también creo que esas formas *solo pueden nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad* –en este caso la pintura y la literatura- *porque la homogeneidad no produce imágenes*⁷⁵.

¿Por qué desde la literatura? Porque es ahí donde reside la *materia prima* de mis *creaciones*. Así como otros se *inspiran* en los viajes, en las experiencias personales en tanto vividas físicamente; o los sueños o a los Grandes Maestros del Arte, es en mi caso que esta fuente de donde brota aquello que me mueve

⁶⁹ *Ibíd.* Pág. 71.

⁷⁰ Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2008. pp. 22-23

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² López Ouintás, Alfonso. *Cómo formarse en la ética a través de la literatura*. Pág.70. España, 1994.

⁷³ *Ibíd.* Pág. 71

⁷⁴ Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 2008. Pág. 15

⁷⁵ *Ibíd.* Pág. 25

a pintar, se encuentre en la literatura, cerrando así el vínculo que en mi mismo se encuentra, ya que, como lo mencioné antes, estas disciplinas son las que me apasionan y de esta forma puedo ponerlas en un mismo plano, abordándolas a ambas a un mismo tiempo.

"La literatura es un mundo válido. Sus imágenes son primeras. Son las imágenes del sueño que habla de aquel sueño que vive en el ardor de inmovilidad nocturna, entre el silencio y el murmullo. Una vida imaginaria -¡la verdadera!- se anima alrededor de una imagen literaria pura"⁷⁶

Así, tomando las palabras de Aranda Torres, en *Filosofía de la pintura en imágenes*, lo que vemos en el cuadro está en mí, dentro de mi mente, no como algo preexistente sino como experiencia vivida a partir de *la lectura*⁷⁷.

He encontrado que la correspondencia entre literatura y pintura, esa paráfrasis fluye de manera natural, encontrando así esa *transposición semiótica* presente en todo momento.

⁷⁶ Gaston Bachelard, *L'air est le songes*. París, J. Cortí, 1981, p. 288

⁷⁷ Cayetano Aranda Torres. *Filosofía de la pintura en imágenes*. España, 2009. Pág. 27

5.2.1 Elementos plásticos y técnicas utilizadas en las pinturas resultantes

Como ya lo mencioné antes, además de utilizar el collage y el *dripping* sobre el papel o la tela, quizás acercándome a Asger Jorn, quien utiliza la técnica de *superposición* (poner alternativamente un dibujo encima de otro) con el fin de disolver las formas de sus dibujos, intento *evitar* los *enfrentamientos* entre las formas.

Así, congenio con Jorn en ese punto, ya que es un recurso bastante utilizado por mí, y además utilizo la inmediatez para pintar, los accidentes de las manchas o el *dripping*, o aquellas formas que al momento de agregar papel o algún otro elemento al plano, mismas que se vuelven determinantes para las formas finales presentes en mi obra.

Siendo coherente con ello, esto ha de ser uno de los puntos clave en el tratamiento de mi obra, ya que no busco el detalle en demasía, sino esa espontaneidad, siendo esto el apoyo fundamental en tanto la técnica artística utilizada en el desarrollo de mis obras finales.

Ahora, acercándome a Soutine, se dice que pintaba con urgencia, instinto y violencia,⁷⁸

En parte esto ha influenciado mi manera de pintar. Sin embargo la parte de “violencia” no se encuentra tan presente en mi obra, sino que *siento* que está más presente la parte de urgencia e instinto, pues esa inmediatez al momento de dibujar, o incluso al momento de realizar la pintura *concluyente* es algo muy presente en mi forma de abordar el plano al momento de pintar.

Hay una especie de *equilibrio inestable* en su pintura, mismo que reflejaba una gran emoción e intensidad al momento de pintar. He intentado *replicar* este aspecto muchas veces en mi pintura, pero siendo en este caso de manera aún más conciente, al momento de pensar cómo abordar las formas para la realización de los trabajos correspondientes a esta tesis.

⁷⁸ *Las obsesiones de Chaim Soutine*, nota del periódico *Rusia Hoy*, por parte de Ferran Mateo, con motivo de una retrospectiva póstuma en el MOMA (NY). 30 de noviembre de 2012.

En su obra, Soutine deja el espacio muy *comprimido*, las formas se aplanan, se unifican una forma con la otra así como el espacio que queda al frente y el fondo. Los elementos están unidos entre sí. En mi obra considero presentes – guardando las respectivas distancias- dichos aspectos.

Además, Soutine incorpora elementos *grotescos* en sus pinturas, que pueden confundirse con lo cómico y en ocasiones hasta con la caricatura. El exagerar esos motivos, esas formas para darle una mayor intensidad al texto dentro de la pintura, ha de estar presente, de manera fundamental, en mi obra.

Mi intención ha sido la de reducir la paleta de color, intentando así no sobresaturar a las pinturas; a diferencia de los pintores a los que me he referido, he ocupado muy poco *empaste* pero en cambio he recurrido al collage y a agregar volumen por medio de materiales agregados, en su mayor parte papel y cartón; también el tratamiento de mis imágenes es figurativa, tendiendo en algunos casos a la estilización de las formas y en otros a la *impronta* personal, es decir, creando casi al momento con manchas y accidentes, siendo así que muchas veces predomina ello en la composición.

5.3 Propuesta personal, a partir de tres cuentos de Julio Cortázar: *Carta a una señorita en París, Manuscrito hallado junto a una mano y Peripecias del agua*

5.3.1 A partir de *Carta a una señorita en París*

Esta serie de pinturas repiten un mismo motivo, el cual es mi interpretación del momento en que el personaje principal del cuento comienza a vomitar conejitos; así, he decidido que el color se subordine a la forma, reconociendo así de forma inmediata el motivo principal, que es la figura del conejo:

“Cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco.”



Vomitando conejito blanco
Técnica mixta sobre cartón
34 x 49 cm.

Aquí, de forma figurativa, recorro a la exageración del motivo que representa a la lengua, dándole el color rojo como simple alegoría de su color

natural; así mismo intenté hacer al conejo de lo más reconocible, siendo el motivo principal; intenté equilibrar la composición con el uso de un tono frío – azul- que comparte la misma forma redondeada que el motivo que representa a la cabeza; así mismo, las texturas del fondo fueron logradas porque la pintura está realizada sobre un plano previamente preparado con papel pegado.



Conejito blanco

Técnica mixta sobre cartón

56 x 29 cm.

Aquí, la figura del conejo fue lograda tomando como base las formas que el papel pegado sobre el cartón *propuso*, dejando el color blanco del mismo y solamente añadiendo un contorno oscuro que delimitase la forma del conejo. El color correspondería con el conejo que aparece en el cuento.

Las siguientes pinturas corresponden a la parte del cuento en donde el protagonista ya no vomita un conejito blanco, sino uno negro:

“Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.”



Vomitando conejitos (1)
Acrílico sobre madera
25 x 30 cm.



Vomitando conejitos (2)
Acrílico sobre cartón
35 x 56 cm.



Tres conejos
Acrílico sobre cartón
56 x 34 cm.

En estas pinturas solo experimento con los conjuntos de color, intentando causar la misma sensación del primer cuadro –el de la figura con la lengua de fuera- pero con otra propuesta del uso del color.

Las siguientes pinturas corresponden a la parte donde, ya harto de su situación, el protagonista del cuento está –al parecer- a punto de suicidarse, luego de haber arrojado a los conejitos que salieron de él mismo desde las alturas. En este caso recorro a los tonos rojizos como alegoría a la sangre y a las vísceras que -muy probablemente, aunque en el cuento no lo especifique así- se encuentren presentes; además utilicé el volumen a partir de elementos agregados como el cartón:

“Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tantos más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.”



Conejitos al vacío
Técnica mixta sobre cartón
34 x 56 cm.



Aplastado
Técnica mixta sobre cartón
31 x 40 cm.



Te dejo todo
Técnica mixta sobre madera
50 x 70 cm.

5.3.2 A partir de *Manuscrito hallado junto a una mano*

Recurro aquí al uso, sobre todo, del collage, mismo que he coloreado o pintado posteriormente, intentando replicar ese juego mental del protagonista de la historia, a manera de la alegoría a un rompecabezas; también, dependiendo del momento, he utilizado colores que enfatizen determinada situación, siendo en ocasiones los tonos fríos y claros quienes remitan al “pensamiento” y los rojos al accidente, a la sangre.

Estas pinturas surgen de la parte del cuento en donde el personaje principal, al momento de pensar en su tía, provoca que las cuerdas de un violín se revienten o que el ejecutante toque mal el piano en pleno concierto, ocasionando así el desconcierto en el músico dueño de dicho violín:

“Entonces yo pensé en mi tía, por una de esas absurdas distracciones que nos atacan en lo más hondo de la atención, y en ese mismo instante saltó la segunda cuerda del violín. Cosa muy desagradable, porque Ricci tuvo que saludar, salir del escenario y regresar con cara de pocos amigos, mientras en el público se perdía esa tensión que todo intérprete conjura y aprovecha.”



Pensando en la tía
Técnica mixta sobre cartón
30 x 34 cm.



Sin piano
Técnica mixta sobre cartón
27 x 46 cm.

La siguiente solo es una alegoría al título del cuento. Utilicé los tonos rojos para acrecentar el efecto dramático de encontrar la mano y solo esa parte, sin el resto del cuerpo, junto a las últimas notas que el protagonista logró escribir.



Mano junto a un manuscrito, a partir de Manuscrito hallado junto a una mano

Técnica mixta

30 x 34 cm.



Violín roto
Acrílico sobre madera
50 x 70 cm.

5.3.3 A partir de *Peripecias del agua*

Esta serie trata sobre los caprichos del agua para tomar la forma que le de la gana:

"Basta conocerla un poco para comprender que el agua está cansada de ser un líquido. La prueba es que apenas se le presenta la oportunidad se convierte en hielo o en vapor, pero tampoco eso la satisface; el vapor se pierde en absurdas divagaciones y el hielo es torpe y tosco, se planta donde puede y en general sólo sirve para dar vivacidad a los pingüinos y a los gin and tonic. Por eso el agua elige delicadamente la nieve, que la alienta en su más secreta esperanza, la de fijar para sí misma las formas de todo lo que no es agua, las casas, los prados, las montañas, los árboles."

Este cuento es muy corto. Sin embargo es el que ha sido más "libre" de tratar, ya que al darnos la premisa de que el agua, con su infinito capricho, puede tomar la forma que le plazca –siendo nieve-, las pinturas que a partir de ello han derivado no se basan *directamente* en lo que está escrito, sino en las posibilidades de dicha premisa: el agua puede tener la forma que sea, a partir de la nieve o del hielo.

Me he basado sobre todo en el uso del collage y su posterior pintura; he recurrido a esta técnica por mi asociación con ella a la libertad, cosa, como ya mencioné, que se contextualiza en las formas que el agua quiere tomar.



Árbol y nieve
Técnica mixta sobre cartón
34 x 49 cm.



Luna de nieve
Técnica mixta sobre cartón
32 x 35 cm.



Árbol 2
Técnica mixta sobre cartón
30 x 33 cm.



Árbol 3
Técnica mixta sobre cartón
33 x 30 cm.



Casa de nieve en el árbol
Técnica mixta sobre cartón
30 x 33 cm.



Rostro de agua
Técnica mixta sobre cartón
29 x 33 cm.



Evaporándose
Técnica mixta sobre cartón
37 x 35 cm.



Gin and tonic
Técnica mixta sobre cartón
33 x 44 cm.



La forma del agua
Acrílico sobre madera
50 x 70 cm.

Conclusiones

-Palabra y pintura son diferentes, pero también son equivalentes: Han de buscar su complemento entre sí, guardando las obvias diferencias que les *separan*. Esto es propio a toda forma de representación, indicación del origen que une imágenes y palabras justamente como representaciones: una verbal y la otra visual. Pero ese origen es irrecuperable y crea la diferencia entre palabra e imagen, porque, si bien es cierto que las dos *representan*, es cierto también que no lo hacen de la misma forma.

-No hay una correlación *formal* entre la letra y la imagen; es decir, no necesariamente se sobreentiende que la imagen ha sido desarrollada a partir de la lectura de ciertos cuentos, sino que en sí sola bien podría ser un ejercicio plástico sin necesidad de estar basada en un texto previo.

-Me ha convencido más el uso de materiales agregados, sobre todo papel, a las pinturas; esto es porque agrega cierto volumen que, en mi caso, al no *empastar* la pintura, *enriquece* en ese sentido a la obra final.

-La narración puede encontrarse *fija* en la imagen y, sin embargo, llevar a una secuencia *complementaria* en la mente; así mismo, la lectura *de corrido* puede hacer imaginar situaciones fijas –en la mente- que no presenten *movimiento*.

-Las imágenes resultantes no necesariamente se separan de un apoyo visual al texto escrito, pero ello dependerá ya del espectador o de quien así lo decida. Es decir, que se vuelvan ilustraciones para algunos.

-Aunque no necesariamente todo el tiempo deba ser así, los colores fríos han apoyado imágenes que tienen que ver con la pasividad y los cálidos con la actividad, aplicando así ese aspecto formal de la teoría del color.

-Me ha resultado cómodo el uso de los contornos de las formas, ya que a pesar de trabajar en varias ocasiones sobre planos de color, considero que el contorno, además de su obvia implicación como límite que separa una forma de otra, me ha servido para *acrecentar* la importancia de ciertas formas dentro de la obra, dándoles así una *mayor* importancia.

-Considerar a la pintura o la literatura como artes -manifestaciones artísticas- cerradas es un error, ya que están en constante cambio: son transgresoras y cambian dependiendo de los deseos de cualquiera que quiera apoyarse en ellas para *crear*.

-Cuando la pintura, el fenómeno plástico, es explicada, es necesariamente narrada. Como un cuento.

-La pintura es un medio donde se consolida aquella imagen presente hasta entonces solo en la mente, haciéndose así presente de forma *tangible*.

-La forma en la pintura nace de un encuentro entre dos planos de la realidad, lo que sea que la experiencia nos dicte.

-La literatura reenvía a un espacio privado –en la mente- que es único para cada individuo; la pintura lo hace público.

Anexo

Sobre el tamaño de las pinturas presentadas en esta tesis.

En su libro *Historia abreviada de la literatura portátil*, el autor Enrique Vila-Matas narra la historia de un grupo de artistas cuya carrera ha derivado del *dadaísmo* y que forman una sociedad secreta en torno a lo portátil que pudiesen ser sus obras. Dichos artistas, entre otras cuestiones, apelan a que el tamaño de la obra en cuestión –ya sea literaria o plástica- deberá ser de un tamaño reducido, ya que de esta forma se podrá transportar fácilmente, para llevarse de un lado a otro cuando así requiera; de igual forma no promueve el uso de materiales –o de ideas- que trasciendan en el tiempo. Es decir, sus obras serán portátiles y efímeras. Así, en mi caso, mis pinturas son de un tamaño pequeño, y los materiales que he utilizado para su realización no han sido preparados de la manera tradicional –pensados para durar por mucho tiempo-, de tal forma que han sido dispuestos así no para *trascender*, sino pensados como breves momentos de arte y dejando al público la decisión de hacerlos durar en el tiempo o en el espacio o simplemente olvidarlos.

De cualquier forma, cuando algo se transporta, corre el riesgo de extraviarse para siempre.

Bibliografía

Aranda Torres, Cayetano

Filosofía de la pintura en imágenes

Editorial Editum

España, 2009

1ª edición

Barron, Stephanie, Ed.

Dube, Wolf- Dieter, Ed.

German Expressionism: Art and Society

Rizzoli

Milán, 1997

1ª edición

Berger, John

The success and failure of Picasso

Pantheon Books

Nueva York, 1980

1ª reimpresión

Bolaño, Roberto

El gaucho insufrible

Editorial Anagrama

España, 2003

2ª edición

Bolaño, Roberto

Entre paréntesis

Editorial Anagrama

Barcelona, 2009

4ª edición

Bourriaud, Nicolás
Estética relacional
Adriana Hidalgo editora
Argentina, 2008
1ª edición

Bourriaud, Nicolás
Postproducción
Adriana Hidalgo editora
Argentina, 2009
1ª edición

Bourriaud, Nicolás
Radicante
Adriana Hidalgo editora
Argentina, 2009
1ª edición

Calabrese, Omar
El lenguaje del arte
Ediciones Paidós
España, 1987
1ª edición

Castillo Rojas, Roberto
La teoría del instante en Bachelard y el espacio onírico
Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, Sección de Filosofía y Pensamiento, XXXII,
(17), 109-116, 1994
Escuela de Estudios Generales
Universidad de Costa Rica

CoBrA, 1000 días de arte libre (folleto)
Cobra Museum
Ámsterdam, 2013

Cortázar, Julio
Alguien que anda por ahí
Editorial Hermes
México, 1977
1ª edición

Cortázar, Julio (Ilustrado por José Muñoz)
El perseguidor
Libros del Zorro Rojo
Barcelona – Buenos Aires, 2010
1ª edición

Cortázar, Julio
La isla a mediodía y otros relatos
Salvat editores
España, 1972
1ª edición

Cortázar, Julio
Papeles inesperados
Alfaguara
México, 2009
1ª edición

Diego Bermúdez, Nicolás
Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros. Estudios semióticos número 4
Universidad de Buenos Aires
Argentina, 2008
1ª edición

Foucault, Michel

Las Palabras Y Las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.

Siglo XXI editores

Argentina, 1968

1ª edición

García-Abad García, María Teresa

Mnemosyne o el imperio de los sentidos. Literatura e imagen en Almudena

Grandes: Malena es un nombre de tango

Revista Iberoamericana VII, 27

España, 2007

pp. 25-38

García Ponce, Juan

La aparición de lo invisible

Siglo XXI editores

México, 1968

1ª edición

Gennari, Mario

La educación estética. Arte y Literatura

Paidós

España, 1997

1ª edición

Guerra Sánchez, Oswaldo. Perera Santana, Ángeles. Ruiz de Francisco, Isabel

Pintura y literatura: la necesaria integración cultural

Revista de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 9 (13)

España, 1997

pp. 127-132

Herralde, Jorge
Para Roberto Bolaño
Adriana Hidalgo editora
Argentina, 2005
1ª edición

Islas García, Luis
De la contemplación plástica
Editorial Polis
México, 1959
Primera edición

Kafka, Franz
Investigaciones de un perro
Ediciones Prisma
México, 1979
1ª edición

Kafka, Franz
La metamorfosis
Editorial Dante
México, 1986
1ª edición

Kahler, Erich
La desintegración de la forma en las artes
Siglo XXI editores
México, 1993
5ª edición

Kandinsky, Wassily
Punto y línea sobre el plano
Editorial Tomo
México, 2010
1ª edición

Marqués Ibáñez, Ana
Representaciones artísticas sobre la divina comedia: pintura, escultura, grabado e ilustración
Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes
España, 2006

Noé, Luis Felipe. Zabala, Horacio
El arte en cuestión
Adriana Hidalgo editora
Argentina, 2000
1ª edición

Patiño Domínguez, Hilda
La experiencia estética y los dinamismos humanos fundamentales
Universidad Iberoamericana
México, D. F. 1996
1ª edición

Ricoeur, Paul
Historia y Narratividad
Paidós,
Barcelona, 2009.
1ª edición

Ruiz, Iván

Piedra de sol, ¿afinidades entre pintura y poesía?

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, otoño, año/vol. XXVII, número 087

Universidad Nacional Autónoma de México

México, 2005

pp. 145-173

Sada, Daniel

Ese modo que colma

Editorial Anagrama

México, 2010

1ª edición

Sartre, Jean-Paul

Las palabras

Editorial Losada

Argentina, 2005

1ª edición

Schapiro, Meyer

Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje

Encuentro

Madrid, 1998

Sepúlveda Soto, Nathaly

Reconstrucción de las partes de un trazo en el arte pictórico

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso PUCV, Escuela de Arquitectura y

Diseño

Chile, 2012.

Sosnowski, Saúl, ED.

Julio Cortázar, Obra crítica 3.

Alfaguara

Madrid, 1994

Primera edición

Steiner, Wendy

The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting

The University of Chicago Press

Chicago, 1982

1ª edición

Subirats, Eduardo

El final de las vanguardias

Editorial Anthropos

España, 1989

1ª edición

Urvina Savelli, Ana Vanessa

Correspondencias Arte - Literatura: una visión panorámica en el siglo XX

Universidad Politécnica de Valencia

Valencia, España. 2008

1ª edición

Warncke, Carsten-Peter

Picasso

Numen

Corea del Sur, 2003

1ª edición

Zavala, Lauro

Elementos del discurso cinematográfico

Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, Colección Libros de Texto
México, 1996

Fuentes electrónicas:

<http://edpcollege.info/ebooks-pdf/vidayobradegustavedore.pdf>, [en línea], [8 de agosto de 2013], disponible en la web:

(<http://edpcollege.info/ebooks-pdf/vidayobradegustavedore.pdf>)

<http://www.fernandodeszyszlo.com>, (disponible en la web:
<http://www.fernandodeszyszlo.com/>)

“Estrella distante”, [en línea], 9 de septiembre de 2011, [12 de septiembre de 2012] <http://somamexico.org>, (disponible en la web:
<http://somamexico.org/estrella-distante/>)

Artishock. “Estrella distante: artistas homenajean a Bolaño”, [en línea], 4 de septiembre de 2011, [12 de septiembre de 2012], <http://www.artishock.cl>, (disponible en la web: <http://www.artishock.cl/2011/09/estrella-distante-artistas-homenajean-a-bolano/>)

Flores, Alejandro. “Una red a partir de Roberto Bolaño”, [en línea], 8 de septiembre de 2011, [7 de octubre de 2012], <http://eleconomista.com.mx>, (disponible en la web:
<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/09/08/red-partir-robotto-bolano>)

“Exhibirá galería capitalina la colectiva 'Estrella distante', donde 27 artistas abordan la escritura del autor chileno”, [en línea], 9 de septiembre de 2011, [7

de octubre de 2012], <http://www.vanguardia.com.mx>, (disponible en la web: <http://www.vanguardia.com.mx/exhibiragaleriacapitalinalacolectivaestrelladistantedonde27artistasabordanlaescrituradelautorchileno-1092673.html>)

“Ilustraciones de Cortázar, por Mariana Baizán”, [en línea], 2003, [29 de septiembre de 2013], <http://www.literatuya.com>, (disponible en la web: <http://www.literatuya.com/otras-literaturas/ilustraciones-cortazar.htm>)

“Gustave Doré, un ilustrador romántico de la Biblia”, [en línea], abril, 2012, [9 de septiembre de 2013], <http://www.soumaya.com.mx>, (disponible en la web: http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores07/Abril/Gustave_Dore.htm)

“When Picasso Changed His Tune”, [en línea], 11 de febrero de 2011, [9 de septiembre de 2013], <http://www.nytimes.com>, (disponible en la web: <http://www.nytimes.com/2011/02/11/arts/design/11picasso.html>)

“Andersen, Troels, in: *Asger Jorn*, Silkeborg Kunstmuseum, 1985 p. 25-31 (Translated from Danish by Peter Shield)” [en línea], 11 de febrero de 2013, [7 de febrero de 2014], <http://www.museumjorn.dk/> (disponible en la web: http://www.museumjorn.dk/en/article_presentation.asp?AjrDcmntId=255)

“Biografía Asgern Jorn” , [en línea], 11 de febrero de 2013, [18 de febrero de 2014], <http://www.mchampetier.com> (disponible en la web: <http://www.mchampetier.com/biografia-Asger-Jorn.html>)

“Biografía Soutine” [en línea], 11 de febrero de 2013, [18 de febrero de 2014], <http://www.museodoloresolmedo.org>, (disponible en la web: <http://www.museodoloresolmedo.org.mx/orangerie/soutine>)

“Ferran Mateo, Rusia Hoy”
http://rusiahoy.com/articles/2012/11/30/las_obsesiones_de_chaim_soutine_22353.html, [en línea], 30 de noviembre de 2012, [18 de febrero de 2014]

Chaim Soutine, [en línea], 10 de enero de 2014, [18 de febrero de 2014]

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=377>

http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_halp.html