

TEMPORALIDAD, ESPACIALIDAD Y NARRATIVIDAD EN LA LITERATURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Carlos J. GÓMEZ BLANCO

Universidade da Coruña

En líneas generales, el texto literario, el fílmico y el musical están definidos por su temporalidad, mientras que una escultura y una pintura lo están por su espacialidad. Los vehículos de significación de los tres textos estéticos mencionados en primer lugar (las palabras de un poema, los fotogramas de una película y las notas de una pieza musical) se suceden secuencialmente, y el orden constituye parte esencial de su significado. En el caso de la literatura y el cine, además de la secuencialidad de los signos, existe otra característica común: la narratividad, entendida ésta como la capacidad de relatar una historia. Cuando ésta (la *fabula*) es contada con disposiciones discursivas distintas (*sjuzet*) se convierte en realidad en dos textos distintos (Elam, 1980: 119-20) o, en otras palabras, hay un *tiempo de la historia* y un *tiempo del texto* (Genette, 1980: 33-35; Rimmon-Kenan, 1983: 43-58). Es decir, además de la secuencialidad cronológica de la historia, existe la propia del relato, la cual depende obviamente de la disposición temporal de los signos en el texto. Otro factor compartido por la literatura – sea de transmisión oral o escrita – y el cine es el hecho de que no es posible recibir y, por lo tanto, interpretar los signos de estos textos simultáneamente: podemos intentar sintetizarlos, descubrir un mensaje global una vez que hayamos recibido los signos uno tras otro, pero es obvio que nuestro encuentro con el texto es indispensablemente temporal. Incluso en el caso de que convirtamos una simple palabra monosilábica en un poema, en

realidad necesitaríamos recorrer los grafemas uno tras otro, por muy breve que este proceso resulte en este caso tan excepcional. Además, aun cuando un poema pueda tener una distribución espacio-visual de sus palabras de modo que invite a su percepción como si de un dibujo se tratase, la lectura intrínsecamente literaria del mismo exigiría la descodificación progresiva de las palabras. Incluso un palíndromo, a pesar del efecto de estatismo o progresión circular que pueda producir una vez que el truco es descubierto, exige dicha progresión.

La temporalidad del proceso de recepción es precisamente uno de los aspectos que tienen en cuenta aquellos escritores que juegan con el suspense o con la involucración emocional del lector en la historia. Se puede inducir al lector a formar expectativas falsas. Por ejemplo, en *Wilt*, Tom Sharpe (1976:7) inicia la novela con cláusulas (des)informativas acompañadas de frases metalingüísticas que van indicando su falsedad:

Whenever Henry Wilt took the dog for a walk, or, to be more accurate, when the dog took him, or, to be exact, when Mrs Wilt told them both to go and take themselves out of the house so that she could do her yoga exercises, he always took the same route. In fact the dog followed the route and Wilt followed the dog.

Cada cláusula temporal establece un nuevo orden jerárquico en el entorno doméstico, pero la disyunción subraya el hecho de que sólo un miembro de la unidad familiar puede tener autoridad. En muchas novelas el lector viaja por sus páginas encontrando caminos fáciles o callejones sin salida, descubriendo errores y analizando retroactivamente lo ya leído. La imagen del viaje es frecuente precisamente en los novelistas más *autoconscientes*, como diría Wayne C. Booth (1952). En *Joseph Andrews -1742-*, de Henry Fielding (1977: 99-100), el narrador recuerda a su lector-narratario que

those little spaces between our chapters may be looked upon as an inn or resting-place, where he [el lector] may stop and take a glass, or any other refreshment, as it pleases him. Nay, our fine readers will, perhaps, be scarce able to travel farther than through one of them in a day. As to those vacant pages

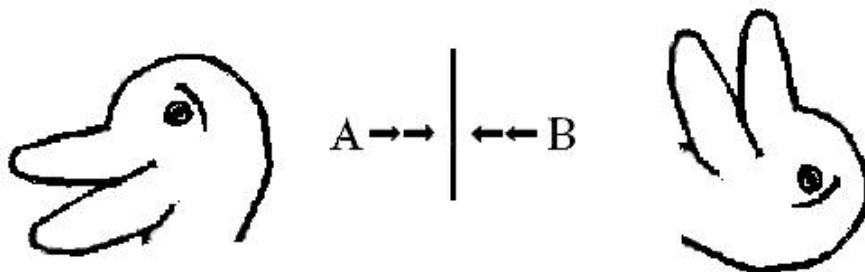
which are placed between our books, they are to be regarded as those stages, where, in long journeys, the traveller stays some time to repose himself, and consider of what he hath seen in the parts he hath already past through; a consideration which I take the liberty to recommend a little to the reader: for however swift his capacity may be, I would not advise him to travel through these pages too fast: for if he doth, he may probably miss the seeing some curious productions of nature which will be observed by the slower and more accurate reader.

Laurence Sterne, en su genial *Tristram Shandy* -1759-67-, juega con lo mismo. Tristram, enfadado con la falta de atención de su narrataria, le pide que vuelva atrás y relea: “I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again” (Sterne, 1967: 82). Tanto Fielding como Sterne combinan inteligentemente referencias espaciales (el soporte material del texto literario) con alusiones metaliterarias al proceso temporal de lectura: el lector-narratario, cual viajero del mundo real, se desplaza por las líneas y signos de puntuación, avanza de página a página, siendo los espacios blancos entre capítulos lugares de descanso y reflexión. La novela de Fielding, emulando a Cervantes, relata precisamente un viaje por el mundo rural, con encuentros en posadas, aventuras varias e historias intercaladas, pero el lector también realiza su propio viaje. Veremos más tarde cómo Sterne, más experimental, juega constantemente con la sucesión temporal o cronológica de la historia y el orden (o desorden ordenado, podríamos decir) con el que ésta es representada por el narrador Tristram.

Si en la literatura es posible crear pistas falsas o incluso desenlaces alternativos, como hace John Fowles en su *The French Lieutenant's Woman* -1969-, o la posibilidad de leer capítulos siguiendo secuencias distintas, a lo que invita Julio Cortázar en su *Rayuela* -1963-, en las artes plásticas, definidas por su espacialidad y por la captación global del objeto estético por parte del receptor, este tipo de juego parece más difícil¹. No obstante, el *engaño del ojo* provocado por imágenes dobles como el dibujo de un pato/conejo

¹ Muir (1957: 89-92) considera el texto literario más polivante y complejo.

citado por Gombrich constituyen una excepción: una misma imagen representa dos cosas distintas y el receptor necesita un lapsus de tiempo para captar la segunda posibilidad interpretativa². Según Gombrich (1961: 5) el receptor no puede experimentar ambas lecturas al mismo tiempo. Podríamos explicarlo así:



Incluso en el caso de que descubramos el otro animal representado sin invertir el dibujo, las orejas del conejo se convierten en el pico de un pato, aunque al instante podamos permutar un significado por otro. En cambio, la música, a pesar de su dimensión temporal, sí es capaz de simultaneidad: la armonía y el contrapunto suponen la superposición de voces, las cuales crean conjuntamente una melodía o melodías alternativas. En cambio, la voz escrita (al igual que el canto de la voz humana) no puede crear acordes, líneas transmitidas y decodificables al mismo tiempo.

Un cuadro y una escultura son objetos artísticos definidos por su existencia espacial bidimensional o tridimensional respectivamente. Al ser arte en el espacio, por así decirlo, el espectador puede contemplar cuadros y esculturas en su totalidad, como un único signo; basta con que se aleje un poco si las dimensiones del objeto artístico sobrepasan su ángulo de visión. Es cierto que también puede contemplarlos secuencialmente, por partes, y en muchos casos, como veremos luego, el espectador necesita observar detenidamente el objeto estético parcialmente, por fragmentos, para poder interpretar mejor el conjunto. Sin embargo, la música (tanto en partitura como interpretada), el cine y la literatura no permiten una contemplación global como si sus signos fuesen sólo uno. Respecto de un cuadro o

² Para más imágenes dobles, véase Gregory (1970: 15-17, 38-39).

una fotografía es posible distanciarse y captar una imagen global del mismo, que es en realidad la esencial, aun cuando luego podamos recorrer el lienzo secuencialmente y descubrir en él detalles que no hemos percibido anteriormente. Ese recorrido es, además, personal, pues podemos iniciarlo en el centro del cuadro, o desde la izquierda, etc. El pintor puede haber previsto esos movimientos, pues los colores vivos o contrastes llaman más la atención, pero es obvio que difícilmente existe un orden de examen del detalle preinscrito en el texto pictórico; éste nos pide, más bien, que contemplemos el efecto general, la imagen global. Más complicado es el proceso de descodificación de una estatua, pues ésta es tridimensional y podemos contemplarla en la distancia o acercarnos a ella desde distintos ángulos. Toda escultura ocupa un espacio físico concreto o se desplaza de un punto a otro concretos en el caso de algunas instalaciones modernas. Incluso una escultura móvil, a pesar de su dimensión temporal excepcional, sigue siendo un signo o conjunto de signos de carácter ostensivo y definido por su existencia física concreta, aspecto del que me ocuparé posteriormente.

El objetivo de mi ensayo es explorar estos aspectos y señalar tanto la eficacia de la generalización realizada al principio de mi discurso como las excepciones que podamos alegar en su contra. Por ejemplo, una escultura como *El discóbolo* está definida por su espacialidad, mientras que un vídeo de un lanzamiento de disco ganador de medalla en los Juegos Olímpicos está definido por su temporalidad, pues registra la totalidad del movimiento del atleta³. Sin embargo, también es cierto que la estatua, al captar parte del movimiento, conlleva implícitamente un cotexto, el resto de la secuencia de un lanzamiento y por lo tanto una dimensión temporal, si bien es cierto que para que esto se produzca es necesario que el receptor conozca ejecuciones atléticas similares para así poder naturalizar el gesto físico del atleta. Ello no quiere decir que el resultado artístico de congelar un movimiento en el tiempo tenga que ser positivo. Un pintor sobre el cual reflexionaré posteriormente, William Hogarth, escribe en su *The Analysis of Beauty* –1753-: “Interpretar un baile, en pintura, exige siempre algo de forzado y

³ En realidad registra parte del gesto, esos treinta fotogramas por segundo necesarios para que el ojo humano interprete la secuencia fílmica como continua.

ridículo, aun en el más elegante de los casos, puesto que cada figura realiza una acción en suspenso más que un acto completo” (citado en Baldini, 1975: 85). En el grabado que realizó para ilustrar su teoría Hogarth muestra una pareja que baila con gracia, aunque parecen inmóviles, al lado de un buen número de parejas *congeladas* en instantes poco favorecedores. Si bien es cierto que cualquiera que haya realizado instantáneas de un grupo de amigos en una fiesta o algo parecido estará de acuerdo con Hogarth, tanto la pintura como la fotografía sí permiten ilustrar el movimiento y al tiempo dotar de gracilidad al sujeto, incluso cuando éste no la tenía en el movimiento real. Una de las técnicas fotográficas más efectivas es el *panning* o seguimiento lateral del movimiento de un sujeto combinado con un disparo de la cámara realizado con velocidad de obturación lenta: el fondo movido realza el movimiento del sujeto, acentúa la temporalidad implícita en el fotograma. En cambio, una escultura como *El pensador* de Rodin realza la espacialidad inherente a toda escultura, o en todo caso estatismo de la figura ante el transcurso del tiempo. Con respecto a la música, aunque la melodía – el orden y la duración de unas notas determinadas – sea el hilo conductor y elemento *sine qua non* de toda pieza musical, también es cierto que la armonía aporta dimensión espacial: la coincidencia asonante o disonante de unas notas con otras en un mismo instante. Digamos que existe un eje vertical o espacial (la armonía) y otro horizontal o temporal (la melodía), y ambos son indispensables a toda pieza musical, aunque en el caso de que ésta sea realizada por un instrumento solista (una flauta, por ejemplo) no acompañado, el eje armónico estaría más o menos implícito en la propia melodía.

En cuanto a los textos literarios, éstos también pueden acentuar aspectos espaciales a pesar de la temporalidad inherente a la literatura. Un poema épico cuenta una historia, pero un poema lírico transmite más bien un estado de ánimo. Ambos están contruidos con los mismos vehículos de significación, palabras sobre el papel en un orden determinado, pero en el caso del poema épico los signos narran más que describen, y en el caso del poema lírico la tendencia es la inversa. Se produce en todo texto literario una interacción entre el eje espacial de la descripción y el temporal de la narración. El poeta escocés Edwin Muir distingue en su *The Structure of the Novel* entre *novelas de personaje* y *novelas dramáticas*. En las primeras lo

primordial es la descripción de formas de ser y de actuar, la tipología de una época, y suelen existir en ellas numerosos personajes secundarios; en las segundas, lo esencial es el desarrollo de la historia y la evolución de unos personajes en el tiempo. Muir, que menciona a *Vanity Fair* de Thackeray y *Wuthering Heights* de Brontë como ejemplos respectivos, también contempla un tipo de novela aún más marcada por la narratividad, la *novela de acción*, en la cual la descripción y especificación de la individualidad de los personajes es mínima; en estos textos lo esencial es la acción y los personajes son meros actores definidos únicamente por sus acciones, incluso meros arquetipos⁴. Utilizando términos de Chatman, existen novelas donde predomina la *existencia* o los verbos de estado y, por lo tanto, la espacialidad, y otras donde predomina la *acción* y, por lo tanto, la temporalidad⁵. De hecho, algunas secuencias de acción pueden ser en realidad más descriptivas que narrativas. Un borracho bebiendo en un bar puede ser un elemento descriptivo del lugar, de igual modo que el hecho de que el personaje principal fume puede ser un signo caracterizador, y las secuencias o microsecuencias en que aparece fumando muy posiblemente no contribuyen al desarrollo narrativo de la acción; son *satélites* básicamente descriptivos, no acciones principales⁶. Igual sucede con muchos de los signos kinésicos en obras teatrales. Esto me recuerda al Humphrey Bogart de siempre, con el pitillo en la boca.

Es fácil establecer conexiones entre el cine y la literatura, dos productos estéticos principalmente narrativos y temporales: relatan historias, y sus significantes están dispuestos secuencialmente. He comentado que un cuadro, una fotografía, o una estatua en menor medida, pueden contar implícitamente una historia: el espectador puede reconstruirla haciendo uso de su conocimiento del contexto. Por ejemplo, los signos pueden ser índices que remiten a una escena previa y/o a otra posterior: la foto de Alex Crivillé ondeando la

⁴ Muir también incluye otra categoría, la *crónica* (*chronicle*) ejemplificada por *Guerra y paz*, en la que espacio y tiempo tienen relevancia similar (capítulos I, II y IV especialmente).

⁵ Chatman (1978: 19, 26) plantea que un texto narrativo consta de hechos (o *events*, definidos por el verbo *to do*) y de existentes (o *existents*, vinculados al verbo *to be*).

⁶ Chatman (1978: 53-56) distingue entre *kernels* y *satellites* o acciones definidas por su grado de relevancia en el desarrollo de la historia relatada.

bandera española y saludando al público indica una carrera de motos previa y una entrega de premios posterior. El lector del periódico no necesita leer el pie de la foto para deducir que el piloto español ganó la carrera o , al menos, subió al podio. Sin embargo, esta narratividad está implícita. Igual sucede en los muchos cuadros que a lo largo de la historia se han basado en la mitografía clásica o en obras literarias: el cuadro representa un fragmento de una narración ya conocida. En cambio, el cine es fotografía en movimiento, y puede presentar la progresión de una historia menos previsible. Tanto en el texto literario como en el fílmico la historia relatada y el relato mismo entablan una relación de sinécdoque, de parte por el todo, pues nunca se explicitan todos los elementos de la historia (Lodge, 1981: 22), pero dicha relación es menos obvia que la existente entre un cuadro y la historia implícita en el mismo. La narratividad facilita la adaptación del texto literario al medio fílmico⁷. Seymour Chatman ha estudiado el paralelismo existente entre técnicas cinematográficas y las propias de una novela. Por ejemplo, el *freeze frame*, la filmación continuada de un algo inmóvil, es una técnica descriptiva, pues al no haber movimiento el ojo del espectador recorre la totalidad del fotograma (en realidad muchos fotogramas idénticos) e interpreta los signos visuales con mayor minuciosidad (Chatman, 1978: 74-75). El motor narrativo del texto fílmico está en punto muerto, como si de una foto fija se tratara. Algo parecido sucede durante una representación teatral cuando los actores permanecen inmóviles en el escenario y el espectador es invitado a observar su aspecto físico. Nos hayamos así ante una especie de cuadro vivo cuyos detalles podemos examinar en el orden que queramos. En este sentido podríamos hablar de un *ritmo* vivo o lento que realza la temporalidad o la espacialidad del texto narrativo, sea éste escrito o visual.

Quien juega no sólo con el ritmo narrativo y la espacialidad sino también con la artificialidad del discurso literario es Laurence Sterne. Su *Tristram Shandy* es una supuesta autobiografía que Tristram no puede concluir, siquiera desarrollar, en un orden lógico. Escribe y escribe, pero la historia no avanza. Inspirado por Cervantes, Marivaux y Fielding, Sterne experimenta con la *suspensión* de la historia:

⁷ Una manifestación artística intermedia, en este sentido, entre la pintura o fotografía y el cine es el cómic, pues existe una secuencialidad explícita.

Tristram realiza digresiones olvidándose de la misma. Pero lo más sobresaliente es que la interrupción altera la historia misma. Cuando Tristram deja a su tío Toby vaciando el contenido de su pipa (Sterne, 1967: 88) o charlando en las escaleras con su hermano Walter (Sterne, 1967: 282-85) durante páginas y páginas, la impresión es de que el personaje ha sido congelado en el tiempo, de que está realmente esperando por el narrador. Toby y Walter suben y bajan una y otra vez los mismos peldaños, forzados a esperar a que Tristram vuelva a su historia. El efecto es similar al de imágenes titubeantes de un viejo vídeo en pausa mientras el operador del mismo relata al público algo distinto. Sterne incluso combina el efecto con la *metalepsis* (Genette, 1980: 234-6), como cuando Tristram comenta que ha dejado a su padre acostado y su tío sentado a su lado y que no ha cumplido su promesa de volver con ellos en media hora (Sterne, 1967: 240). Volver con su padre y su tío significa en realidad contar la historia de la familia Shandy, pero también implica la posibilidad irreal de que el narrador extradiegético pueda volver al pasado, de que pueda entrar en la propia historia (diégesis) que relata.

Aunque tanto la literatura como el cine, definidos básicamente por su dimensión temporal, tienen elementos en común, la naturaleza de los significantes literarios es muy distinta. Leer o escuchar un texto supone recorrer un camino de signos dispuestos secuencialmente y que son interiorizados, que dejan de ser una realidad material o meras palabras sobre el papel. Al realizarse la semiosis, se han convertido en imágenes e ideas. Evidentemente, un proceso parecido sucede incluso con una escultura, pues a pesar de su presencia y valor material, el cual es muy inferior en una copia, también es un objeto estético cuyos significantes remiten a significados. Sin embargo, los vehículos de significación del texto escrito, las letras sobre el papel, no suelen ser importantes en sí mismas (Gómez, 1997: 12). Un librero apreciará el valor de una edición original del siglo XVII; al lector, como mero lector y no coleccionista, sólo le interesa que las palabras impresas sean legibles y que el editor moderno haya hecho un buen trabajo. El valor del texto está en la semiosis; el del libro antiguo en sí mismo. No sucede así con las artes plásticas o con el cine. Un cuadro o una escultura original es un objeto potencial u obviamente valioso y, a la vez, un objeto estético que transmite algo. En cuanto al cine, el copiado sistemático de la película original forma parte de su proceso

de comercialización, pero es obvio que el espectador necesita una buena copia; la nitidez de la misma es más importante que la de las letras sobre el papel. Tal vez aquí radique el gran valor de la literatura y de la música frente a otras artes que dependen en mayor medida del soporte material en que estén realizadas. El texto literario trasciende mejor dicho soporte. Sin embargo, vivimos en una cultura de imágenes, y las posibilidades de transcendencia del texto literario son para algunos un demérito ante el carácter ostensivo de la imagen, cuya iconicidad o relación de semejanza entre lo representante y lo representado la convierte en fuente de información supuestamente más fiable⁸.

Partamos de una reflexión. Conocemos el pasado básicamente a través de la memoria verbal que hemos heredado. Los historiadores analizan especialmente documentos legales, diarios y cartas, aunque también tienen en cuenta las imágenes de una época, todos aquellos retratos y paisajes que registran y obviamente recrean el aspecto de la realidad de entonces. Tanto los textos visuales como los verbales no constituyen más que una representación de la realidad, y el historiador, al interpretarlos, no hace sino construir su propia realidad, un nuevo discurso. El análisis del presente no es muy distinto, a pesar de que vivimos una época dominada por la imagen visual supuestamente fiel al original (las copias fotográficas o fílmicas *parecen* mediatizar menos que las pictóricas). En palabras de Susan Sontag (1979: 5), se le otorga a la fotografía rango de registro: “Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it. [...] The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what’s in the picture”.

Dejando a un lado las obvias posibilidades de manipulación de las imágenes digitales, lo cierto es que tanto la prensa gráfica como la publicidad pueden utilizar la fotografía y vídeos analógicos para transmitir mensajes concretos y verdades parciales; por ejemplo, aun cuando el fotógrafo haya hecho múltiples registros de un político en la tribuna, el editor escoge un fotograma determinado para realzar un

⁸ Para un buen resumen de la teoría tripartita de C. S. Peirce (iconos, índices y símbolos), véase Elam (1980: 21-3).

aspecto concreto. Si, además, el fotógrafo controla el entorno (condiciones de luz, perspectiva, fondo, etc), seguramente habrá decidido de antemano qué tipo de retrato pretende realizar. Si estudiamos retratos hechos por Arnold Newman, David Bailey y otros muchos buenos fotógrafos, descubrimos que éstos hacen uso de reglas no muy distintas de las utilizadas por los pintores. Por ejemplo, un rostro iluminado únicamente por dos luces laterales *duras* (sin relleno frontal que suavice el efecto) resulta realmente siniestro. Tanto el fotógrafo como el pintor pueden, por tanto, reconstruir la realidad, y todo espectador que no conozca al retratado personalmente o que no haya visto otras imágenes del mismo no tiene elementos de comparación. Respecto de las personas y lugares del pasado, cuya imagen conocemos a través de pinturas y descripciones verbales, nos encontramos precisamente en una situación similar: cuando observamos tanto una caricatura como un bello paisaje podemos preguntarnos hasta qué punto el referente, el original, fue idealizado o caricaturizado. ¿Era la nariz del sujeto realmente muy grande o es que sus críticos se pasaron un poco? Esta actitud relativizadora de los registros del pasado puede llegar hasta el extremo de negar lo más evidente; por ejemplo, muchos neonazis sostienen que el holocausto fue una invención de los cineastas aliados.

Hemos aludido a la prensa escrita, y en ella se realiza una combinación de textos verbales e imágenes muy interesante. Por un lado, las imágenes son centro de atención y polémica por su supuesta capacidad de registro fiable de la realidad. Por otro, el texto que acompaña a las imágenes es a menudo la clave, como si las imágenes no supusiesen un mensaje claro y denotativo. En los últimos años mucho se ha hablado de los derechos de privacidad y del acoso de la prensa gráfica a gente famosa. El trágico desenlace de una persecución de *paparazzi*, la muerte de la princesa Diana, supuso el cuestionamiento de la libertad de prensa. Las mismas personas que venden su vida íntima a la prensa rosa son las más interesadas en proteger su intimidad cuando no desean vender noticia alguna. Pero incluso la gente más anónima se ha vuelto suspicaz, temerosa o agresiva ante la presencia de una cámara en un lugar público. En el pasado, los fotógrafos conocían las reticencias de gentes del tercer mundo a ser fotografiadas, pero hoy en día incluso sujetos del mundo más urbano y avanzado se comportan como si un fotograma les robase

el alma. Sin embargo, desde el punto de vista legal muchas veces no es la foto sino cómo ésta es utilizada, en qué contexto y con qué palabras es acompañada, lo que puede suponer un pleito costoso. La publicación de una foto de una persona saliendo de un bar junto a un artículo sobre el problema del hábito de la bebida implica una supuesta adicción del sujeto, el cual puede haber salido del bar por casualidad. A la imagen parcial y espacial, al mero fragmento en la vida de una persona, se le ha dotado de temporalidad y narratividad: no conocíamos el antes y el después en la vida del sujeto fotografiado, pero el contexto verbal implica una historia, fotogramas imaginarios de una persona supuestamente alcoholizada. No es necesario que el periodista cuente la historia particular del sujeto, pues el artículo, con todos sus datos y objetividad, la implica aunque el escritor no desee hacerlo.

A pesar de que mil palabras puedan parecer menos fiables que una imagen, siguen siendo el medio comunicativo-narrativo por excelencia. Pero la imagen parece, en cambio, más “inocente” y “exacta”, como plantea Susan Sontag (1979: 6). Es precisamente por ello por lo que en el siglo XX algunos novelistas, reaccionando en contra de la autoridad de los narradores del siglo XIX, renuncian al comentario y al juicio moral, a la vieja omnisciencia, y pretenden despersonalizar el discurso verbal emulando el medio fotográfico o el fílmico. La técnica del *camera eye*, en manos de Robbe-Grillet y Beckett, parece pretender mostrar imágenes sin selección o manipulación alguna, en un orden y en un discurso impersonales⁹. La voz meramente transmite; se ha escondido detrás de la cámara y convertido en la mera perspectiva o punto de vista de ésta. En cierto modo, esta técnica (al igual que el monólogo interior en las novelas de *corriente de consciencia*) no es más que la consecuencia de una nueva búsqueda de formas de representación realistas, pero también es cierto que los novelistas del siglo XX, a diferencia de buena parte de sus antecesores, tienden a creer en verdades relativas, no absolutas y universales. El discurso seudofílmico de estos novelistas transmite escenas no manipuladas a pesar de haberlas verbalizado, pero lo transmitido no deja de ser una incógnita, una verdad parcial, una

⁹ El término procede de los planteamientos de Christopher Isherwood en su *Goodbye to Berlin* (1945). Véase Stanzel (1984: 232-6).

imagen sin pies o titulares que la expliquen. Aunque los historiadores de hoy en día, a diferencia de los novelistas que utilizan el *camera eye*, sí analizan los datos y teorizan sobre los mismos, comparten una actitud similar. No *cuentan* la historia; evitan modos de representación novelescos. Aunque dan sentido y causalidad a las secuencias históricas, intentan crear la ilusión de que el discurso es objetivo, impersonal, en cierto modo como si los hechos mismos pudiesen contar su historia (White, 1981: 2-4).

Mientras que en el ejemplo de la fotografía del supuesto borracho el cotexto verbal concede temporalidad y narratividad a la imagen, también es cierto que en buena parte de las novelas realistas del siglo XIX la acumulación de descripciones físicas de los existentes del mundo posible relatado (personajes humanos, animales y objetos) es una forma de imitar la iconicidad descriptiva de la imagen¹⁰. Ésta, sea fija o fílmica, conlleva preferentemente contigüidad o relaciones *metonímicas*, mientras que el texto escrito – la poesía en especial – tiende a relaciones *metafóricas*, aunque haya escritores (por ejemplo, los realistas) que potencien el carácter metonímico y pintores (por ejemplo, los surrealistas) cuya obra sea en realidad metafórica (Lodge, 1977: 79-87). Ya he comentado que la descripción es el eje espacial del texto narrativo, tanto en el texto literario escrito como en el fílmico, pero es que además la descripción es un instrumento de caracterización que puede ser utilizado para favorecer la visualización de lo relatado. El término *cuadro de costumbres*, aplicado tanto a la novela como al teatro, es muy apropiado. Las novelas de personaje definidas por Edwin Muir son en muchos casos cuadros, fragmentos congelados en el tiempo y definidos por la ubicación espacial de los existentes. En estos textos no interesa tanto la evolución de los personajes como su relación con otros en un momento dado.

La coexistencia de imágenes y textos no es obviamente exclusivo de la nueva era multimedia. Imágenes y textos han convivido en la prensa escrita desde hace siglos, y a lo largo de la historia se han establecido distintas relaciones entre la literatura y las

¹⁰ Teniendo en cuenta la gran diversidad técnica, más que de realismo deberíamos hablar de realismos, o proyectos distintos de aproximación a una supuesta copia fidedigna de la realidad extraliteraria.

otras artes, incluyendo la adaptación y adecuación al nuevo medio.¹¹ Al fin y al cabo, escritores, dibujantes, músicos, arquitectos, etc, comparten inquietudes, tendencias estéticas y sistemas de producción (y consumo) similares. Escritores como Swift y Fielding, y pintores como Hogarth denuncian en sus textos la corrupción tanto del órgano legislativo como del ejecutivo, la especulación, el abuso de poder, la degeneración moral de la clase hegemónica, la hipocresía, la falta de caridad, etc. Como veremos más tarde, Hogarth pinta aquello sobre lo que otro gran observador social, Fielding, escribe¹².

La relación de complementariedad o coexistencia en el mismo texto, ya aludida a través de la reflexión sobre las imágenes en la prensa escrita, es aquella sobre la que me ocuparé ahora. Uno de los ejemplos más obvios es la puesta en escena de una obra dramática. Aun cuando la condición *sine qua non* del espectáculo teatral sea la semiosis icónica de la presencia física de un actor y la semiosis simbólica de su palabra, también es cierto que escenógrafos, coreógrafos, pintores y arquitectos siempre han tenido una función importante. Cuando en el siglo XII Inigo Jones llevó a Inglaterra las viejas ideas de perspectiva analizadas por Vitruvio y utilizadas por los renacentistas italianos, tenía en mente un tipo de teatro espectacular distinto del teatro de la palabra representado por Shakespeare en teatros *públicos* como el Globe. Las mascaradas de la corte incorporaron todo tipo de elementos escenogáficos: su iconicidad contrastaba con la riqueza verbal del teatro público, y su éxito provocó el enfrentamiento entre el escenógrafo Jones y el dramaturgo Ben Jonson. Como años más tarde sucedería con la farsa (también dependiente de lo visual) y el protagonismo que este género otorgaba al actor, el dramaturgo se sentía desplazado. A partir de la Restauración de la corona en 1660, en el teatro popular el espacio ficcional fue convencionalmente representado mediante lienzos ubicados tras el arco proescénico¹³. El lienzo, a pesar de ser

¹¹ Para algunas reflexiones sobre esto, véase Gómez (1997: 9-11).

¹² Paulson (1979) sostiene que Fielding y Hogarth tienen, no obstante, perspectivas distintas: el novelista y antiguo dramaturgo observa a la clase trabajadora desde su posición gentil; el pintor más desde dentro. Véase también Moore (1969).

¹³ Cuadros o *flats* que al unirse en el centro del escenario representaban conjuntamente un fondo determinado.

bidimensional y tener una función mayormente utilitaria, supuestamente contribuía al realismo de la representación. A pesar de que el lienzo no era un objeto estético por sí mismo y, de hecho, los fondos pintados (a igual que el vestuario) eran utilizados para varias obras distintas por motivos obviamente económicos, Crites, un personaje en *An Essay of Dramatick Poesie* (1668), el estudio de Dryden (1971: 67) sobre el teatro, alega que el pintor debe hacer bien su trabajo:

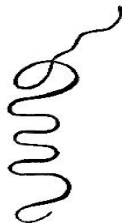
Thus we sufficiently understand that the Scenes which represent Cities and Countries to us, are not really such, but onely painted on boards and Canvass: But shall that excuse the ill Painture or designment of them; Nay rather ought they not to be labour'd with so much the more diligence and exactness to help the imagination?

Otro caso en que la imagen coexiste con el texto verbal es el de las viñetas o ilustraciones que acompañan a algunos textos narrativos y que, sea por voluntad del autor o del editor, reescriben escenas concretas del discurso narrativo. Los signos visuales aportan nueva información sobre lo ya leído o incluso adelantan algo sobre lo que todavía no se ha leído. El lector puede plantearse con qué criterio se ha decidido que unas secuencias determinadas del relato sean representadas icónicamente y otras no. Pero es que, además, al tratarse de una adaptación a otro medio y que coexiste con el original, la imagen puede interferir con la visualización natural del lector, que ha imaginado la situación leída de manera distinta. Mucha gente de mi edad se aficionó a la lectura a través de aquellas viejas ediciones de los clásicos juveniles (Verne, Salgari, Walter Scott, etc.) que combinaban el texto original con una versión del mismo en cómic: al ser en realidad dos textos en uno, el joven lector podía leer la versión en viñetas primero y la más exigente después. Un poco como ver la versión cinematográfica primero y luego leer la novela original: ya hemos sido mediatizados y no nos es fácil desembarazarnos de las imágenes que permanecen en nuestra memoria. Obviamente, también se da el caso inverso.

Un ejemplo interesante es la experimentación gráfica realizada por Laurence Sterne en el siglo XVIII. Las viñetas eran entonces

frecuentes: por ejemplo, los mapas de *Gulliver's Travels* tenían la función de autentificar, cual libro de viajes "real", las increíbles memorias del marino creado por Jonathan Swift. Sterne también imita un género no ficcional: la autobiografía. Hemos visto que *Tristram Shandy* juega con la narratividad y la dimensión temporal, pero además, la novela de Sterne cuestiona la capacidad humana de comunicación a través de signos verbales. Cada loco con su tema, parece decirnos Sterne al crear personajes obsesionados, y son únicamente los sentimientos, el buen corazón, lo que mantiene unidos a los hermanos Shandy, que hablan lenguas muy distintas: la obsesión de Toby por los temas militares suele exasperar a Walter. Uncle Toby, cansado de relatar infructuosamente cómo fue herido en combate, inicia un proceso de visualización o iconización a través del cual pretende narrar y también revivir pasadas experiencias: en un principio, busca el apoyo de un mapa (un signo *simbólico* o arbitrario pero también *diagramático* en el sentido utilizado por Peirce) en el que pueda señalar el emplazamiento de las tropas británicas y el de las francesas, pero, insatisfecho con la representación parcialmente verbal de la batalla, decide recrear ésta en el jardín usando soldaditos de plomo (signos *icónicos*). Una de las características más sobresalientes de esta novela es la presencia de signos gráficos o tipográficos diversos, incluyendo páginas en blanco, o negras como señal de luto por la muerte de Yorick. Bromas aparte, Sterne cuestiona la capacidad de la palabra para entender y representar el mundo. Cuando el cabo Trim intenta explicar en qué consiste el celibato para él, su mejor forma de hacerlo es mediante signos kinésicos y proxémicos, no verbales: esgrime su florete. El narrador Tristram decide igualmente que las palabras tampoco pueden representar el gesto de Trim adecuadamente y escoge un signo visual diagramático:

Whilst a man is free, — cried the corporal, giving a flourish with his stick thus —



A Thousand of my father's most subtle syllogisms could not have said more for celibacy.(Sterne, 1967: 576)¹⁴.

Walter, el ilustrado padre de Tristram, tiene abundantes recursos verbales, pero el lenguaje directo y gestual de alguien sencillo y sensato como el cabo Trim es más eficaz. Por un lado, Tristram presume de su propia verborrea y conocimientos librescos; por otra, reconoce que un discurso sencillo, la mera gestualidad o un simple garabato pueden representar mejor el mundo real.

En cuanto a la coexistencia de texto e imagen en la pintura, un ejemplo obvio es la técnica del *collage*, que permite incluir, por ejemplo, recortes de periódico para crear una imagen. Más interesante es el cómic, que combina imágenes dispuestas secuencialmente y texto escrito. La caricatura de los siglos XVIII y XIX es uno de sus antecedentes, y uno de los precursores de la misma es William Hogarth, pintor inglés que intenta relatar en sus cuadros historias de cierta complejidad. Quién mejor que este paisano y contemporáneo de Sterne para ilustrar la presencia del texto escrito en la pintura¹⁵. He dicho que ésta es un medio artístico con muchas limitaciones a la hora de relatar una historia, y Hogarth, en su comentario sobre la representación de un baile, viene a decir lo mismo. Sin embargo, su obra es excepcionalmente narrativa. Del mismo modo que el novelista Fielding afirma en *Joseph Andrews* su deseo de describir sus personajes imitando la comicidad y realismo de las criaturas de Hogarth, el pintor intenta crear personajes e historias muy similares a los de la literatura de su tiempo. Para ello utiliza series generalmente

¹⁴ Posiblemente Sterne también esté bromeando respecto de la “line of beauty and grace” o línea serpentina sobre la cual William Hogarth había teorizado (v. Baldini y Mandel, 1975: 85, 109 [nota 160]). En un pasaje interesante – toda la novela lo es – de *Tristram Shandy*, el narrador comenta que, gracias a su dieta vegetariana (una broma sobre las teorías médicas de entonces, así como sobre la creencia de su padre de que la dieta afecta nuestra vida diaria, incluso nuestras posibilidades de conquista amorosa), ha sido capaz de escribir en una “tolerable straight line”, con menos digresiones, pausas y vueltas atrás que antes, y tal vez algún día llegue a hacerlo totalmente en línea recta. En su discurso Tristram incluye seis líneas a modo de ilustración: cuatro son zigzageantes, la quinta, que responde a su escritura reciente, concluye con una línea serpentina, pero la última o ideal es una “_____” (Sterne, 1967: 453-54).

¹⁵ Me han sido útiles los trabajos de Baldini y Mandel, Rosenthal y Scharf.

de seis u ocho cuadros ordenados secuencialmente; es decir, la serie, como si de una proyección de diapositivas se tratase, dota de temporalidad y de cierta narratividad a su pintura. Además, Hogarth inserta en los cuadros información escrita, pinta cartas o documentos legales mayormente, que ayudan a reconstruir la historia y a realzar la causalidad, las relaciones entre crimen y castigo. *The Rake's Progress* -c. 1733- y *Marriage à la Mode* -c. 1743- son las series más conocidas¹⁶. Utilizaremos como ejemplo la primera, que puede estar inspirada en textos literarios: tal vez en las diversas *Vida del lascivo* italianas o tal vez en las novelas de su admirado y admirador Fielding.

En *The Rake's Progress* el espectador dispone de una secuencia de ocho óleos (o grabados basados en ellos) que representan distintos momentos en la vida autodestructiva del protagonista y debe reconstruir, como si de una obra teatral se tratase, lo que acontece antes del *presente* de la serie o entre uno y otro cuadro, apoyado por la información analéptica e incluso proléptica existente en cada cuadro. Del mismo modo que en un texto teatral algunos hechos de la historia son iconizados en escena y otros están implícitos o son relatados por los personajes, algo similar sucede en la serie de Hogarth, aunque también es cierto que el pintor iconiza situaciones importantes o *kernels* que reflejan la *progresión*: el libertino, Tom Rakewell, hereda su fortuna y abandona a su antigua novia (primer cuadro), despilfarra su fortuna en ropas, bebida y mujeres (cuadros segundo y tercero), es arrestado por deudas y salvado por su antigua novia (cuarta imagen), se casa por dinero y lo pierde apostando (cuadros quinto y sexto), es encarcelado y acaba sus días en un manicomio (los dos últimos). Los textos escritos insertados, que exigen un examen cuidadoso y cercano del lienzo, son signos complementarios que nos ayudan a entender lo que acontece entre uno y otro cuadro; por ejemplo, en el séptimo cuadro, gracias a una carta firmada por un tal “J. R.” es deducible que el arruinado libertino ha enviado sin éxito el manuscrito de una obra dramática al director John Rich. Del mismo modo que en una obra teatral el espectador descubre el nombre de los personajes a través de los vocativos y alusiones de los diálogos, gracias a cartas y otros textos el espectador de Hogarth descubre el nombre de los

¹⁶ Propiedad de Sir John Soane's Museum y el National Gallery (Londres) respectivamente.

protagonistas o el lugar exacto donde acontecen los hechos. Por ejemplo, sabemos que el matrimonio de conveniencia con la vieja tuerta (quinto cuadro) se realiza en la iglesia de Marylebone, famosa por sus bodas clandestinas, gracias a una inscripción, y las cartas dirigidas “To Mrs. Sarah Young in Oxford” que porta la madre de la joven en el primer cuadro informan del nombre de la chica y de las promesas de matrimonio hechas por Tom en el pasado, antes de heredar y volver a Londres:



Detalle del primer cuadro (grabado).



Detalle del séptimo cuadro (grabado).

Aunque he insistido en el valor que la inserción de la palabra escrita tiene en los cuadros de la serie, también es cierto que a través de lo estrictamente visual el espectador es capaz de deducir muchas cosas: por ejemplo, el gesto de la madre de Sarah señalando el vientre de su hija, el que ésta sostenga un anillo entre sus dedos, y la reacción de Tom ofreciéndoles dinero indican que la joven era la prometida de éste y que está encinta; de igual modo, el ambiente lúgubre, el estado de la casa, el viejo abrigo, las monedas escondidas en la pared, la delgadez de los animales domésticos, todo ello indica que el difunto padre era un avaro que ha dejado una gran fortuna. Por lo tanto, las cartas que porta la madre de Sarah o los documentos legales (hipotecas, títulos de propiedad, contratos, etc.) esparcidos por la mesa y el suelo no hacen sino ratificar y puntualizar la información visual. Lo cierto es que Hogarth, como buen pintor, es capaz de dotar de narratividad a sus cuadros a través del gesto o expresividad de sus sujetos, algo obvio incluso en muchos de sus retratos de familias nobles. Sin embargo, las series de Hogarth destacan en este aspecto porque los cuadros aparecen en secuencia, aluden a un contexto social

y/o literario que ayuda al espectador a interpretar, y presentan numerosos textos insertados. A diferencia de pintores posteriores como Constable o Turner, Hogarth se siente socialmente comprometido y utiliza la pintura como instrumento ideológico o didáctico, no como evasión o estilización de lo real, y además la aproxima a la cultura popular. Los grabados hechos a partir de sus óleos, además de ser una importante fuente de ingresos, suponían mayor capacidad de divulgación, y no es nada sorprendente el hecho de que dichos grabados fueran a menudo acompañados de pies (en verso o en prosa) de contenido moral, más axiomáticos que meramente descriptivos del contenido visual¹⁷.

Una imagen puede ser mejor vehículo de representación que las palabras, como indica Tristram, o al menos parecer más inocente e impersonal, menos mediatizada, como hemos visto antes, pero para muchos novelistas, periodistas y pintores, la palabra sigue siendo el mejor medio para transmitir ideas y valores, al menos así lo es para aquellos autores que como los británicos de finales del XVII y primera mitad del XVIII, período en el que surge en tierras británicas tanto una prensa escrita poderosa e influyente como una tradición caricaturesca en el terreno visual, se plantean el arte como algo figurativo y útil. De hecho, incluso en situaciones cotidianas el hombre moderno sabe que la imagen no es suficiente: por mucho y bien que hayamos fotografiado o filmado nuestras vacaciones, parece que necesitamos contarles cosas o describirles lugares a los amigos a quienes mostramos las instantáneas. Tal vez porque la secuencia de éstas no sea lo suficientemente explicativa y necesitemos narrar los huecos; tal vez porque, a pesar de constituir una prueba de que sí hemos estado donde decimos, las imágenes sean demasiado frías o impersonales y necesitemos hacerlas más nuestras.

¹⁷ Los de *Rake's Progress* fueron escritos por su amigo John Hoadly, un clérigo. Ian Bell (1991: 28-46) sostiene que en series didácticas como *Industry and Idleness* –1747– la perspectiva moral de Hogarth es compleja.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDINI, Gabriele, y G. Mandel (1975). *La obra pictórica completa de Hogarth* [1967]. Barcelona: Editorial Noguer.
- BELL, Ian A. (1991). *Literature and Crime in Augustan England*. Londres: Routledge.
- BOOTH, Wayne C. (1952) "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*". *PMLA* 67, 163-85.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- DRYDEN, John (1971). *The Works of John Dryden. Vol. XVII: Prose, 1668-1691*, Vinton A. Dearing y George Robert Guffey (Eds.). Berkeley: The University of California Press.
- ELAM, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- FIELDING, Henry (1977). *Joseph Andrews* [1742], R. F. Brissenden (Ed.). Harmondsworth: Penguin.
- GENETTE, Gérard (1980). *Narrative Discourse* [1972]. Oxford: Basil Blackwell.
- GOMBRICH, E. H. (1961) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press.
- GÓMEZ, C. J. (1997) "Introducción". En *Literatura y cine: perspectivas semióticas*, C. J. Gómez (Ed.), 7-16. A Coruña: Universidade da Coruña.
- GREGORY, R. L. (1970). *The Intelligent Eye*. Nueva York: McGraw-Hill.
- LODGE, David (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londres: Edward Arnold.
- (1981). *Working with Structuralism: Essays and Reviews in Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*. Londres: Routledge.
- MOORE, Robert E. (1969) *Hogarth's Literary Relationships* [1948]. Nueva York: Octagon Books.
- MUIR, Edwin (1957). *The Structure of the Novel*. Londres: Chatto & Windus, 2ª edición.

- PAULSON, Ronald (1979). *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Routledge.
- ROSENTHAL, Michael (1980). *Hogarth*. Londres: Jupiter Books.
- SCHARF, Aaron (1979). *William Hogarth*. The Enlightenment: Unit 7. Milton Keynes: The Open University Press.
- SHARPE, Tom (1978). *Wilt* [1976]. Londres: Pan Books.
- SONTAG, Susan (1979). *On Photography* [1977]. Harmondsworth: Penguin.
- STANZEL, F. K. (1984) *A Theory of Narrative* [1979]. Cambridge: Cambridge University Press.
- STERNE, Laurence (1967). *The Life and Opinions of Tristram Shandy* [1759-1767], Graham Petrie (Ed.). Harmondsworth: Penguin.
- WHITE, Hayden (1981). "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" [1980]. En *On Narrative*, W. J. T. Mitchell (Ed.), 1-23. Chicago: The University of Chicago Press.