

Ut poesis pictura

Josep M. Català Domènech

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
josemaria.catala@bcn.servicom.es

Resumen

En el camino que lleva al necesario esclarecimiento de las posibilidades expresivas de la imagen se interpone el monumento impresionante de la estética literaria que, desde el propio campo de la cultura visual, se acostumbra a contemplar menos como un acicate que como una insuperable contrapartida a las supuestas limitaciones de ésta. A ello contribuye el hecho de que, en la imaginación modernista, la estética de la imagen haya estado tradicionalmente atascada entre el callejón sin salida de la pintura y la salida en falso que la cinematografía efectuó en su momento hacia una imitación superficial de los modos literarios. El autor propone experimentar con un acercamiento visual al imaginario novelístico a fin de establecer un puente entre cine y literatura que fertilice verdaderamente los estudios de la imagen.

Palabras clave: punto de vista, escena cinematográfica, escena literaria, hermenéutica de la visión, imagen, mirada.

Abstract

The impressive monument of literary aesthetics is in the way that leads to the necessary enlightenment of the expressive capabilities of images. Even in the field of visual culture it is common to view literature less as a motivation than as the unavoidable counterpart of its so-called limitations. The fact that the aesthetics of images have been traditionally stuck between the dead end of painting and the deception created by movies' surface imitation of the literary mode in the modernist imagination undoubtedly contributes to this. The author proposes to experiment with the literary narrative imagination through a visual approach, in order to reunite film and literature in a way that is truly helpful to the study of images.

Key words: point of view, literary scene, hermeneutics of vision, image, look.

Sumario

La pintura es una poesía silenciosa
y la poesía es una pintura que habla

Simónides

1. Ejercicios de transdisciplinariedad

Parece que la indiferencia ha acabado por sustituir a la indignación en la postura que, durante el recién finalizado siglo, han mantenido muchos intelectuales frente al fenómeno vampirizador que el cine ha venido ejerciendo sobre el universo literario. Si bien es cierto que la creciente preferencia del público por la visión de la película en detrimento de la lectura de la novela correspondiente promovió durante cierto tiempo un ceñudo rasgar de vestiduras muy poco esclarecedor, no podemos decir que la actual apatía conlleve un diagnóstico más ecuánime del fenómeno. El desinterés no logra poner de relieve, por ejemplo, el hecho de que desde hace ya algunas décadas el visionado de ciertos films constituye el perfecto sustituto, tanto emocional como intelectual, de la experiencia que supone la lectura de una novela. Es más, la contemplación de algunas películas lleva fácilmente a la conclusión de que aquella particular experiencia a la que se está asistiendo sería difícilmente repetible mediante la lectura de un libro. La función fabuladora más inmediata que hace un siglo cumplía mayoritariamente la novela la desempeña ahora incluso con creces el cine¹. Nos encontramos, por lo tanto, ante la completa madurez de un medio que justifica, no ya que aceptemos de una vez por todas la validez de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, algo que ya hace tiempo que nadie se molesta en discutir, sino que profundicemos en los mecanismos de la operación desde una perspectiva opuesta a la habitual. Propongo que dejemos de hacer, como hasta ahora, lecturas —o valoraciones— literarias de las películas, y que procedamos a practicar un acercamiento cinematográfico a las novelas, con el fin de explorar el espacio en que ambos medios pueden entrar en contacto de manera más fructífera, así como para averiguar de qué está hecho el puente que une indiscutiblemente ambas formas narrativas. En lugar de preguntarnos, como hace François Jost, ¿en qué medida el plano se parece al enunciado?², hagámonos la pregunta inversa de ¿en qué medida un enunciado se parece a un plano?

1. No todo el cine, por supuesto, pero tampoco las novelas lo hacían todas al mismo nivel. Ni ahora la televisión, por ejemplo, ha alcanzado aún la madurez necesaria para sustituir el cine. Quizá, en un futuro próximo, la amalgama de realidad y ficción, que es una de sus formas más genuinas, acabe suplantando a la experiencia cinematográfica, como ésta reemplazó en su momento a la literaria. La fábula se habrá disuelto entonces en la realidad, y quizá será hora de empezar de nuevo.
2. François JOST, *L'oeil-camera, entre le film et le roman*, Lyon: Press Universitaires de Lyon, 1987, p. 15.

Una operación de este tipo es obviamente fácil si acudimos a la obra de ciertos escritores. Tomemos por ejemplo el inicio de *Santuario*, de Faulkner. El escritor norteamericano nos propone el siguiente escenario:

Desde detrás de la cortina de zarzas que rodeaba la fuente, Popeye observaba al hombre que bebía. Un sendero impreciso iba del camino al manantial. Popeye vio como el hombre —un individuo alto y delgado, con la cabeza descubierta, pantalones franela desgastados y una americana de lana colgada del brazo— salía del camino y se arrodillaba a beber agua de la fuente.

El surtidor brotaba al pie de un haya, y sus aguas se escurrían por un lecho de arena ondulante y lleno de remolinos. Estaba rodeado por una espesa vegetación de cañas y rosas silvestres, de cipreses y alcornoques sobre los cuales la luz reposaba rota y como desprendida de su origen. En algún lugar, recóndito y misterioso pero no lejano, un pájaro entonó tres notas y calló.

El hombre que bebía de la fuente bajó la cara hacia los múltiples y rotos reflejos de la propia acción de beber. Cuando volvió a erguirse, vio en ellos reflejada la imagen fragmentada del sombrero de paja de Popeye, aunque no había oído sonido alguno.

Al otro lado, a través de la fontana, de cara a él, vio a un hombrecito con las manos en los bolsillos y un cigarrillo colgándole de la boca. Vestía de negro, con una americana ceñida y alta de cintura. Llevaba los pantalones arremangados de un solo pliegue e incrustados de fango sobre unos zapatos también enfangados. Su cara tenía un color extraño, exangüe, como visto bajo la luz eléctrica...³

La relación directa de Faulkner con el cinematógrafo es de sobras conocida, y la indirecta, como espectador y aficionado, la podemos suponer con facilidad, por lo que no debe sorprendernos descubrir que la anterior descripción está organizada mediante una estructura de plano y contraplano, típicamente fílmica. Popeye, desde su escondrijo tras los zarzales, observa a un desconocido que bebe en una fuente, y éste, a continuación, descubre la presencia de Popeye (figura 1) que nos es igualmente mostrada. Cada sección está descrita desde puntos de vista contrapuestos y con una intensidad visual semejante a la cinematográfica.



Figura 1.

3. Traduzco la versión catalana de Manuel de Pedrolo, Barcelona: Edicions Proa, 1970.

Examinemos ahora una transposición análoga pero de signo contrario. Leyendo una reciente edición de *La patria de la electricidad y otros relatos*, del olvidado escritor ruso Andréi Platónov, encontré el siguiente pasaje:

Me detuve antes de entrar a la aldea porque vi una gran nube de polvo junto al camino y a una muchedumbre que marchaba por la tierra desnuda y seca. Esperé a que se acercaran y entonces vi a un pope con sus ayudantes, a tres mujeres que portaban unos iconos y a unos veinte fieles. En este lugar comenzaba la pendiente de un viejo barranco en donde el viento y las lluvias de la primavera habían depositado un fino polvo proveniente de los extensos campos.

La procesión bajó al fondo del barranco y ahora avanzaba sobre el polvo, hacia el castigado camino.

Al frente iba el pope, extenuado, mustio, con el pelo gris. Cantaba algo en el caluroso silencio de la naturaleza y sacudía su incensario sobre las plantas silvestres y taciturnas que encontraba en el camino. A veces se detenía y levantaba la cabeza al cielo, hacia el seco resplandor del sol, y entonces la desesperación y la furia aparecían en un rostro por el que corrían gotas de sudor y lágrimas. Sus acompañantes se persignaban ante el espacio, se arrodillaban en el polvo y se inclinaban hacia la desdichada tierra, asustados por la vastedad del mundo y la debilidad de los dioses humanos cuyos iconos portaban llorasas ancianas, sobre sus vientres flácidos, que hacía mucho habían dejado de parir hijos⁴.

Hasta donde he podido averiguar, nadie, ni el propio Eisenstein, menciona la relación de este episodio con una importante escena de la película *Lo viejo y lo nuevo* del director ruso, y sin embargo las semejanzas son demasiado obvias para pasarlas por alto. En la película de Eisenstein también una curiosa procesión, precedida por un pope y sus ayudantes, aparece fantasmagóricamente en medio de una nube de polvo. Esta comitiva, como la del relato, busca acabar con una persistente sequía y su destino es igualmente el fracaso. El ritmo vibrante que impregna toda la escena gracias al proverbial dominio del montaje del director soviético, no está tan lejos de la disposición narrativa de Platónov, sobre todo en lo que se refiere al último párrafo del escrito. La escena cinematográfica está organizada en un *crescendo* que culmina en una serie de impresionantes figuras visuales que Eisenstein compone mediante el montaje. Se trata de la combinación de dos planos distintos a través de la concatenación de sus respectivos movimientos internos: una mujer o un hombre arrodillados se inclinan contra el suelo en un gesto de brusca reverencia y, al ir a incorporarse, un cambio de plano traslada el movimiento a otro personaje que completa la acción. De esta forma, un mismo acto no sólo es compartido por dos personas que se funden en un único movimiento, sino que el gesto, la reverencia, adquiere una visualidad insólita que implica la poderosa amalgama de lo real y lo simbólico en una misma figura. Igualmente el texto de Platónov culmina en una compleja imagen coral, los acompañantes, que

4. Traducción de José Manuel Prieto, Barcelona: Círculo de Lectores, 1999, p. 58.

tras adquirir visualidad mediante una serie de gestualidades arrebatadas —*se persignaban ante el espacio, se arrodillaban en el polvo y se inclinaban hacia la desdichada tierra*—, se convierte en plataforma todavía global de una concatenación de insólitas emociones —*se asustaban por la vastedad del mundo y la debilidad de los dioses*—, para terminar concretándose en la figura particular de unas *llorosas ancianas*.

Las dos escenas, la textual y la visual, quedan por lo tanto unidas por una misma floración figurativa que resulta de una determinada concatenación de sus elementos. El montaje de Eisenstein, que reúne bajo un mismo ritmo al pope y a sus acompañantes, a los iconos y a las viejas que los portan, acaba creando un conglomerado similar al que nos ofrece Platónov. En el relato, miramos la escena, con el protagonista, a distancia, y desde esa lejanía componemos con él una figura compleja. Eisenstein, por su parte, nos ofrece de entrada la visión de esta complejidad generalizada y avanza hacia el interior de la misma, mediante figuras híbridas y comparaciones.

2. Funciones hermenéuticas de la mirada

Quizá convenga regresar ahora al texto de Faulkner y profundizar un poco más en su visualidad. De entrada, existen en la escena otros elementos que el típico plano y contraplano que hemos anunciado. Parece obvio que en el conjunto comunicativo, además de un narrador, debe haber un lector, al que podemos denominar también *observador*, puesto que del proceso de lectura se desprenden una serie de imágenes que este lector/observador *contempla*. Pero lector y narrador, desde el punto de vista de la configuración de los procesos comunicativos que durante el acto de la lectura impulsan la narración, no son necesariamente dos entidades distintas, sino que coinciden en una sola formación. El lector durante la lectura se fusiona con el narrador al introducirse en el mundo que éste propone, al participar de la visualidad de su escenario, al compartir una misma visión. No sucede exactamente igual en el cine, cuya percepción resulta así más compleja, puesto que la fusión con el mundo narrado no es tan directa: en principio su visualidad es objetiva y no subjetiva como en la lectura. El texto nos ofrece compartir una mirada. La imagen, previamente a cualquier otra fenomenología, lo que hace es mostrárnosla, por lo que en su ámbito mirar representa el despliegue de una operación doble que permite un distanciamiento. Otra cosa es que luego esta separación quede enmascarada mediante determinados procedimientos estéticos o retóricos que procuran retornar el proceso al nivel de la lectura, donde el acto físico de ver no se dirige directamente al mundo propuesto por el relato, sino a la página impresa. En la imagen, por el contrario, percibimos ocularmente tanto el mundo narrativo como los elementos retóricos que lo conforman.

Ahora bien, Faulkner imita el procedimiento visual con todas sus consecuencias. No nos absorbe con su mirada para obliterar la nuestra, sino que nos hace ver una construcción visual, un punto de vista: *Popeye observaba*, dice, y se preocupa de describir el entorno que rodea al observador de tal manera que

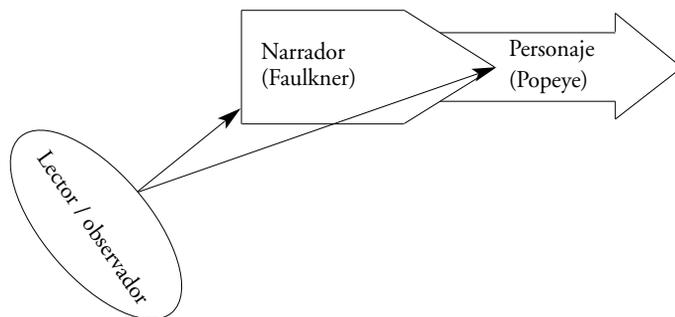


Figura 2.

ese entorno acaba por formar parte, como ocurriría en el plano cinematográfico correspondiente, de la mirada del personaje: observaba *desde detrás de la cortina de zarzas que rodeaba la fuente*. Faulkner se retira, pues, como narrador, de la mirada de Popeye, aparta las cortinas y nos dice: mirad a Popeye mirar a un desconocido, y su mirada tiene esta forma particular que os muestro y a través de la cual veréis lo siguiente. Y a partir de aquí, vemos al desconocido, no tanto a través de los ojos de Faulkner sino a través de los de Popeye (figura 2).

Esta escisión de la mirada del lector/observador, que ve a la vez la mirada de Faulkner y la de Popeye, es análoga a la del espectador cinematográfico que se encuentra en la situación de ver a la vez la mirada del personaje y la de la cámara narradora.

No podemos, por lo tanto, estar de acuerdo con Jost cuando afirma que «la noción de punto de vista no puede ser comprensible, por lo menos desde una perspectiva narratológica, más que en relación con la existencia de un personaje (por esta razón es difícil utilizar este concepto para la fotografía)»⁵, y no podemos estarlo principalmente porque Jost, como ya viene siendo costumbre en estos casos, fundamenta su discurso exclusivamente en el paradigma lingüístico como si éste fuera el único posible. Se habla siempre del personaje desde los parámetros de un imaginario anclado en los dispositivos literarios, sin que llegue nunca el momento de darse cuenta de que, desde hace más de un siglo, la misma narración literaria ha ido incorporando funciones de la imagen que amplían las instancias narrativas del texto. La incomodidad con que Jost se enfrenta en este sentido a la fotografía es muy sintomática del problema. La narración tradicional se refiere a los personajes y al narrador en relación con una diegesis: unos están situados dentro de la misma, el otro en alguno de sus bordes. Pero en la imagen la posición del narrador y los personajes puede existir sin una diegesis plenamente desarrollada, es más, en algunos casos esta diegesis parcial esta provocada directamente por la presencia en primer término

5. JOST, op. cit., p. 89.

(*exterior*) de aquellos componentes que deberían formar parte de la misma y encontrarse por lo tanto en su *interior*. La imagen formaliza posiciones narrativas, especialmente aquéllas que están relacionadas directamente con la visión, y no sólo porque en su vertiente más moderna posea, desde el punto de vista estructural, un grado de complejidad mayor que el de la retórica del texto, sino porque el mismo universo literario está formado por la destilación textual de posiciones de visualidad anteriores a su desarrollo. La imagen-mirada es a la vez anterior y posterior a la literatura. En su desarrollo anterior carecía de la sofisticación que ésta extrajo de la visión en cuanto se hizo cargo de ella, en general para obliterarla, pero en su crecimiento posliterario ha llegado mucho más lejos de lo que la literatura en este campo ha podido conseguir.

Nos encontraríamos por lo tanto un paso más allá de la propuesta de Nietzsche sobre «una visión que se ha ejercitado para saber leer claramente el pasado en la escritura, en capas superpuestas de las expresiones y de los gestos humanos»⁶. Si partimos de una primera instancia comunicativa centrada en el proceso oral, que se iniciaría según Enrique Lynch en los relatos de caza efectuados en torno al fuego y fundamentados en el desconcierto que la realidad ejerce sobre los oyentes⁷, unos relatos en los que se empezarían a acuñar ese acervo de gestos y expresiones destinados a ser vistos, si partimos de esta componente dramática del relato oral, será fácil entender con Nietzsche que la escritura venga luego a formalizar (a hacer plenamente operativos) los mecanismos retóricos del proceso verbal que la visión de los oyentes sólo había intuido en la actuación del narrador. El texto, ante la ausencia del cuerpo expresivo del que habla, se ve obligado a elaborar, en segunda instancia, una nueva retórica que sitúa a un nivel superior los dos eslabones, oral y visible, anteriores. La expresividad ancestral (gestos, miradas, etc.) que coloreaba el relato oral busca su posición en el relato escrito y con ello se formaliza y permite por tanto un ejercicio de racionalidad, una dramaturgia, que da lugar a un nivel retórico del relato destinado de nuevo a ser visible, como en sus raíces, pero ahora a través de la imaginación.

La imagen, especialmente la cinematográfica, aparece al final de este proceso para hacer definitivamente perceptibles los mecanismos retóricos de la literatura, a la par que recupera la efectividad de las gestualidades primarias. Aquello que de la visión inconsciente había pasado a la imaginación consciente, regresa con la imagen a la visión primigenia pero impregnado de consciencia. Texto literario y forma visual se equiparan así por una genealogía común que se ha ido transformando unilateralmente en cada uno de los espacios en que se ha manifestado, pero que permite un productivo juego de analogías destinados a profundizar en los respectivos mecanismos de significación. En última instancia, con la imagen narrativa podemos no ya leer el pasado de la escritura, sino verlo realmente, de manera que la genealogía literaria se con-

6. Citado por Jean-Michel REY en *La genealogía nietzscheana*, en la *Historia de la Filosofía* dirigida por François Châtelet, tomo 3, Madrid: Espasa Calpe, 1976, p. 443.

7. Enrique LYNCH, *La lección de Sheherezade*, Barcelona: Anagrama, 1987.

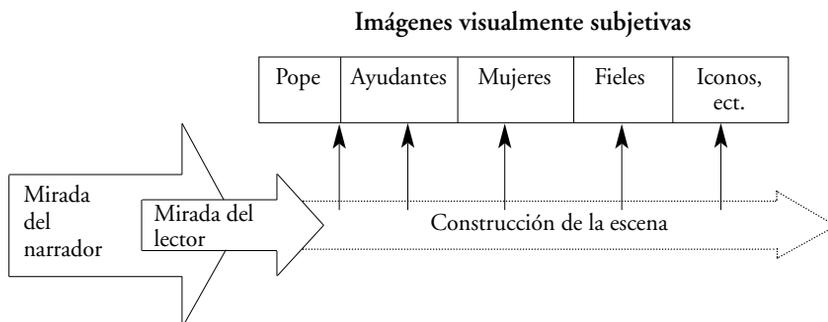


Figura 3. Estructura de Platónov.

vierte así en una nueva potencia visual que no puede sino acrecentar la intensidad del medio.

Me detuve antes de entrar a la aldea porque vi una gran nube de polvo junto al camino y a una muchedumbre que marchaba por la tierra desnuda y seca, indica Platónov componiendo un curioso plano general en el que se incluye a la vez la sospechosa objetividad de lo contemplado, espectáculo que supuestamente se manifiesta desnudo al espectador, y la mirada subjetiva del yo doble en el que se integran lector y narrador. ¿Puede el cine componer una visión híbrida como ésta, o es como quieren algunos pura objetividad? Las técnicas de montaje de Eisenstein nos dan la respuesta adecuada. La presentación que se hace en *La línea general* de la comitiva religiosa es a la vez visión lejana, general y objetiva, y mirada subjetiva cuya cualidad se expresa a través del montaje, de la fragmentación, así como la consecuente agrupación intencional de los segmentos resultantes. El conjunto homogéneo que forman en la primera parte de la narración de Platónov pope, ayudantes, muchedumbre, mujeres, iconos, polvo, fieles, barranco, etc., el paisaje visual que conjuntamente componen, se globulina mediante su articulación rítmica en la película de Eisenstein. Una determinada cadencia organiza la serie de elementos que Eisenstein presenta dispersos en planos sucesivos, de la misma manera que la mirada del narrador compone virtualmente el conjunto heterogéneo que se presenta ante sus ojos *antes de llegar a la aldea*, mediante procedimientos descriptivos y expresivos que dan lugar a imágenes subjetivas (figura 3).

Platónov nos propone que contemplemos con él una mirada, desde lejos (*dejé que se acercaran*), y esta mirada conjunta se prolonga perceptivamente a través de un paisaje que al mismo tiempo se mueve hacia nosotros. Este doble movimiento, que supone una intensa penetración visual en el conjunto, va descomponiendo el paisaje, tanto en sus elementos como en los niveles expresivos que lo forman, sin que ambos dejen por ello de estar amalgamados por la presencia de la mirada. Esta descomposición es por lo tanto virtual, subjetiva, cada elemento nos remite a una serie de asociaciones, es

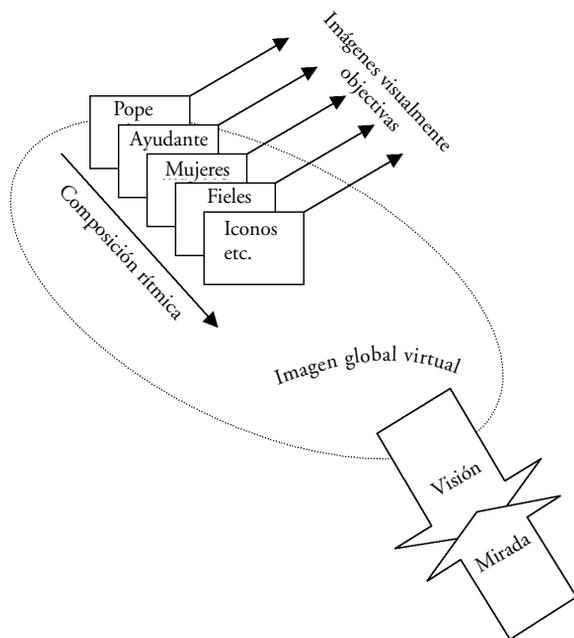


Figura 4. Estructura de Eisenstein.

como una nota musical que ayuda a componer en nosotros, lectores, la melodía cuyo ritmo expresa esa mirada nuestra que el narrador insiste en empujar hacia adelante.

Eisenstein parte del extremo opuesto (figura 4), lo que no es de extrañar trabajando como trabaja con imágenes que son el resultado mental de la narración de Platónov. A nuestra mirada de espectador, mirada previa no cualificada sobre una pantalla muy recientemente vacía, le llegan los fragmentos de la escena, acompasados por un determinado ritmo. Son fragmentos visualmente objetivos, pero provienen, como hemos visto, de una subjetividad (la de Platónov narrador y sus lectores prototípicos, por un lado, y la de Eisenstein narrador y sus espectadores potenciales). Esta subjetividad se convierte cadencialmente (equivalencia de la mirada construida en el texto) en una visión que adquiere una globalidad virtual subjetiva y en la que se instala cognitivamente el espectador.

3. Metáforas tridimensionales

Northrop Frye afirma en su gran estudio sobre la Biblia y la literatura que, cuando leemos, «nuestra atención va simultáneamente en dos direcciones: hacia el exterior, en dirección al sentido convencional (de las palabras), aquello

de lo que nos acordamos, y hacia el interior, en dirección al sentido contextual específico»⁸. Y pone como ejemplo unos versos de Carl Sandburg para mostrar un conjunto de significados que no pueden encontrarse fuera del poema:

The fog comes
on little cat feet

(Se acerca la niebla
con pasitos de gato)

Para Frye existen, pues, dos mundos separados con regímenes semánticos distintos. El del poema, donde la niebla tiene andares de gato, y el real-memorstico, en el que la niebla, el gato y sus pasos flotan independientemente y sin apenas posibilidad de una relación tripartita. Pero volvamos a leer los versos de Sandburg. ¿Qué vemos, incluso antes de extraer el sentido metafórico de los mismos?: un gato envuelto en la niebla o algo parecido, es decir, la traslación preliminar de los elementos del mundo exterior al campo del mundo interior del poema. Esta mezcolanza indiscriminada es, como digo, el prolegómeno de la metáfora que inmediatamente cristalizará en la mente del lector, aunque quizá lo haga con demasiada rapidez para que éste se dé cuenta del alcance del fenómeno cuyo campo acaba de atravesar. En cambio, si un dibujante se propone ilustrar la metáfora, ésta se situará en primer plano de la visibilidad: un gato difuso, neblinoso o una nube con delicados pies de gato. La imagen pondrá en primer término un código visual que no deja de estar presente, aunque de forma escorada, en el terreno lingüístico. Es necesario, por tanto, recordar que, como indica Todorov⁹, cuando leemos nos instalamos en un universo visual que compartimos con el autor y que de hecho fagocita la realidad externa y sus componentes, instalándolos en un contexto, en un campo metafórico que delimita el alcance de los significados.

Volviendo a los versos de Sandburg, podemos decir que son una mirada al revés: más el resultado de una mirada que la mirada en sí. Si en el caso del pasaje de Faulkner nos encontrábamos con una mirada autorial que acompañaba la nuestra hacia el fondo del *escenario*, hacia el campo del espectáculo, la metáfora de Sandburg es el resultado de una mirada que viene hacia nosotros, anulando la proverbial distancia entre el observador y lo observado: es la experiencia cognitiva de la mirada la que se nos ofrece compartir. Lo mismo sucede con las metáforas visuales, aunque en el caso que nos ocupa ambos tipos de mirada, la óptica-espectatorial que va al encuentro de la imagen y la cognitiva-autorial que se muestra al espectador, tienen una misma intensidad.

8. Northrop FRYE, *Le Grand Code*, París: Éditions du Seuil, 1982, p. 104.

9. Tzvetan TODOROV, «La lecture come construction», en *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, París: Seuil, 1978.

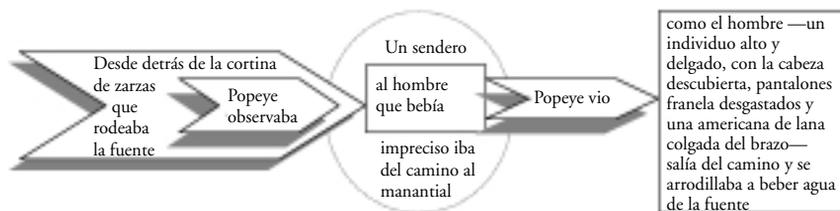


Figura 5.

Volvamos al fragmento de Faulkner y tratemos de dilucidar cómo se disponen, en torno a los distintos tipos de mirada, las imágenes que en el mismo se proponen.

La figura 5 nos muestra que el texto está dividido en *miradas*, *espectáculos* y *ambientes* que tienen una posición ambigua, puesto que a veces califican la mirada y forman parte de ella, y otras son el aposento donde se instala el *espectáculo*. En todo caso estos *ambientes* no son realmente *vistos*, sino intuidos en distintos grados. Por ejemplo, la figura 6 muestra la diferencia entre una descripción neutra y otra metafórica. Esta segunda se forma sobre la primera, es una parte *sobresaliente* de la misma, cuya entidad tiene su fundamento en la descripción, en el paisaje que ésta conforma y al que finalmente modifica. La descripción base es, como he dicho antes, ambivalente, puesto que por una parte es receptora del impulso de la mirada que propone el autor, la cual, tras posarse directamente sobre la figura del desconocido, tiene aún capacidad para captar el entorno, mientras que por la otra, al formar parte, al ser sustento, de la metáfora, constituye también una exposición que va dirigida al lector, por

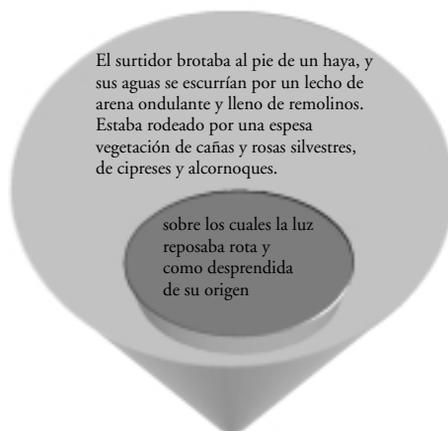


Figura 6.

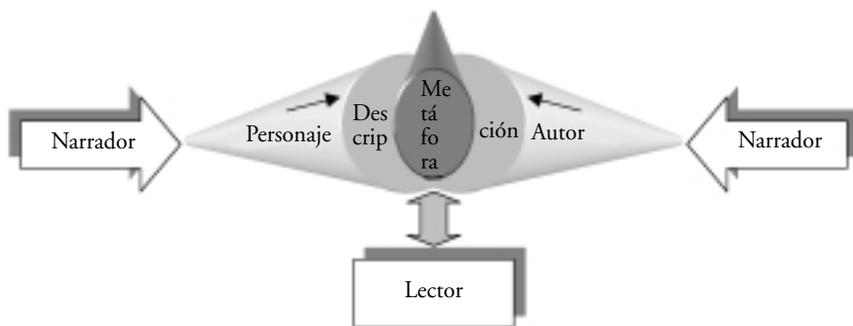


Figura 7.

encima de la mirada de Popeye (personaje que obviamente sería incapaz de captar el paisaje así). De manera que posiblemente fuera más adecuado representar esta figura visual que estructura el texto tal y como aparece en la figura 7, donde podemos ver cómo la descripción es parte visión parte mostración y cómo de esta dualidad surge tridimensionalmente la metáfora.

Una vez desveladas las estrategias visuales del texto, nos podemos plantear la productividad que este conocimiento puede tener en el campo específico de la imagen. Creo que el rendimiento puede obtenerse a dos niveles distintos: uno, el de la adaptación, es decir, en los procesos de trasvase del texto a la imagen; el otro, el del propio funcionamiento de la imagen. En el primer caso, es obvio que el conocimiento de las íntimas estrategias visuales que se encuentran en la raíz de la construcción textual nos ha de servir para mejor entender las disposiciones visuales en que debe culminar el traslado. En el segundo caso, no es menos evidente que el conocimiento de funcionamientos visuales producidos en zonas ajenas a la propia imagen ha de servir para un mejor entendimiento de la fenomenología profunda de la misma, sobre todo por el hecho de que su percepción no se halla tan directamente restringida por el modelo perspectivista cuyo influjo tiende a difuminar la visión de los mecanismos retóricos. Pero cabe añadir que, como sea que ya no podemos pretender que de ahora en adelante siga siendo el cine el principal implicado en el proceso de *traducción* narrativa del texto a la imagen, sino que por el contrario cada día son más los medios, desde el vídeo a la imagen electrónica, que pueden ser actores del mismo, no está de más que consideremos las formaciones visuales que hemos diseñado como algo más que simples esquemas referenciales de zonas retóricas destinadas a desaparecer una vez asimilada su fenomenología. Quiero decir que, desde la óptica de la adaptación tradicional, unos emplazamientos del tipo que muestran las figuras que anteceden pueden ser entendidos productivamente como huellas de unas incidencias dramáticas que acabarán siendo asimiladas a elementos de una puesta en escena tradicional. Ésta es una opción, la otra es plantearlas *literalmente* y obrar en consecuencia para diseñar nuevas dramaturgias, perfectamente factibles en medios como el vídeo o la

imagen de síntesis, cuya receptividad en este sentido es innegable y mucho más intensa que la de la estricta escritura cinematográfica. Este planteamiento literal no implica que deba cometerse el error de considerar que las propuestas esquemáticas son de carácter ontológico, ni muchos menos. La fenomenología puesta al descubierto podría ser expresada de mil maneras distintas, y seguramente en el proceso de variar la forma veríamos aparecer nuevas capas fenoménicas: ésta es precisamente una de las bondades del pensamiento visual. Pero el hecho de que la estructura perceptual sea antes que nada la referencia visible de determinados fenómenos, que son los que deben trasladarse al otro medio, no quiere decir que su función se agote en esta referencialidad. Entre la ontología absoluta y la metáfora tradicional hay un campo de operaciones lo suficientemente amplio para ser tenido en cuenta. Es decir que la forma o estructura de los fenómenos visuales inscritos en el texto narrativo no debe ser entendida tampoco como un simple vehículo que puede abandonarse al final del trayecto, al modo de las metáforas textuales, consideradas tradicionalmente como un velo con el que se cubre pasajeramente una realidad absoluta. Sus características están más cercanas a las de la metáfora visual, cuyo funcionamiento transforma el objeto de manera más decisiva, aunque no lo haga ontológicamente, sino fenoménicamente.

Con una concepción de este tipo, de la realidad única y por lo tanto ideal, pasamos a la realidad múltiple, compuesta por ontologías débiles. Las propuestas de visualización expresadas en este artículo deben tener pues este valor de ontología débil: transitorias en cuanto a que pueden ser sustituidas por otras, pero susceptibles a la vez de ser determinantes en una actuación específica dentro del paradigma epistemológico-expresivo que delimitan. Permitimos así la aparición de una estrategia comunicativa de nuevo cuño, capaz de reunir en un mismo dispositivo la expresividad narrativo-dramática, cuyas raíces tienden siempre a cierta ontología visual, y los procesos hermenéuticos de tipo intelectual, que los rehuyen. Así *leer* visualmente una novela significa, al mismo tiempo que una operación de hermenéutica ejercida sobre el texto, la posible contrapartida de su expresividad puramente visual en el contracampo de la imagen, donde los resultados de ese proceso de análisis se convierten directamente en expresivos. Ello supone la posibilidad de una narrativa abierta al espectáculo de la propia constitución de su diegesis.

Si buscamos un ejemplo de una narrativa visual de este tipo, lo encontramos, sin ir más lejos, en la retórica visual que Eisenstein emplea en *Lo viejo y lo nuevo*. En gran parte de la película, los acontecimientos que componen la narrativa de ésta son superados por la construcción metafórica que aúna su propia espectacularidad en forma de datos visuales con la interpretación de los mismos. La metáforas visuales de Eisenstein están por lo tanto formadas por la actuación conjunta de elementos de la acción y de factores resultantes de una operación hermenéutica aplicada a ésta. La visualidad metafórica se fundamenta pues en la transformación que sufre lo real visualizado (a través del dispositivo cinematográfico) al impregnarse de las formas que destila su propia significación.

4. Genealogía de la visión compleja

Esta disposición no carece de antecedentes. Los caligramas, aunque con una potencialidad significativa mucho menor, son un buen ejemplo de la misma desde el campo textual. En un caligrama, el tema o motivo sube a la superficie y se ofrece a la visibilidad como elemento primero del poema, que es así interpretado a la inversa: accediendo antes al contenido formalizado, que ejerce de portal hacia un texto que tradicionalmente sería el punto de partida. En el lenguaje de la semiótica, diríamos que se invierte el mecanismo del signo, puesto que el significado, al formalizarse, se transforma en significante, mientras que el conjunto de los significantes que componen el texto se convierten en significados parciales de la imagen global: cada uno de ellos es una interpretación de esa imagen. Esta función caligramática se ajusta también a los dispositivos expresados en la figura 7, si la consideramos no desde el punto de vista de la imagen, sino del texto, como particular visualización de una determinada construcción metafórica que en el mismo se produce cuando entran en juego los factores oculares. Si entendemos el texto como *descripción* del objeto metafórico, vemos como éste se proyecta hacia el lector/espectador por el doble impulso de la figura de un narrador (en un sentido amplio) y la de un autor que extrae de la función del otro una visualidad concreta, un meta-texto imaginado que, a otro nivel, se refiere a lo expresado por la descripción.

El dibujante francés Grandville nos ofrece innumerables ejemplos de metáforas visuales que trasladan al campo de la imagen la disposición encontrada en la narración textual. La mayoría de sus dibujos se sitúan en un mundo crepuscular en el que las personas, los animales y a veces incluso los objetos comparten una misma condición dramática. Consideremos la escena que se representa en la figura 8. Una reunión de personajes que nos resulta a la vez familiar y extraña. La disposición, las vestimentas, los gestos, el conjunto en



Figura 8.

fin, es fácilmente reconocible, aunque sea a través de una determinada iconografía fílmica, y sin embargo la mayoría de personajes son animales disfrazados de personas. Algunas de las figuras todavía producen un mayor grado de inquietud, puesto que los dos mundos, el animal y el humano, que conforman la escena se mezclan directamente en el cuerpo de esos individuos: un hombre tiene cuerpo de insecto; el otro, patas de algún cuadrúpedo, quizá un cerdo. Nos encontramos, creo, en el territorio de lo siniestro, tal como lo describió Freud: «aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás»¹⁰. Desde esta perspectiva, resulta obvio que Grandville, más que producir una inquietud, nos la deja ver: son precisamente las características siniestras de determinada escena las que aparecen ante nuestros ojos, y si la situación nos resulta inquietante, es porque reconocemos a través de la misma un cierto aire familiar, al tiempo que intuimos la perversión intrínseca que habita en su seno. Cada gesto, cada vestimenta, cada expresión, cada rasgo, cada objeto aparece ante nosotros, antes que nada, como visibilidad de su propia perversión, gestada en el ámbito de lo familiar, una zona que reside en último término y es el neblinoso origen de todo el conjunto.

Si el dibujo fuera un texto, la descripción podría producir, dependiendo del grado de complejidad de sus intenciones expresivas, una simple sensación de desasosiego o una imagen metafórica que lo manifestase a un nivel superior. En el caso que nos ocupa, la imagen metafórica es el punto de partida, desde el cual se va en busca de un origen fundamentalmente deteriorado. Pero para que esta búsqueda pueda iniciarse es necesario que antes, de la pura descripción, de la simple escena realista, surja hacia la mirada la visualidad metafórica que nace de la mezcla de lo convencional con su propio deterioro. Este tipo de operaciones metafóricas no operan tanto por comparación o por inmersión de determinado elemento focal en un campo semántico distinto, como por una reorganización de la visibilidad de los distintos niveles de significación. Son mecanismos metafóricos de raíz plenamente figurativa que en el ámbito textual tienen una equivalencia menor o de segundo grado, justo al contrario de lo que sucede con las metáforas textuales.

Si recuperamos ahora las figuras extraídas de la interpretación visual de las obras de Faulkner y Platónov, nos daremos cuenta de que las estructuras que presentan son elementos metafóricos que nos informan sobre disposiciones fundamentales de la descripción textual (de la situación del conjunto). Como las metáforas tradicionales, estas disposiciones no tienen un valor absoluto, puesto que de la misma manera que cualquier elemento se puede expresar metafóricamente de muy diversas maneras, también las estructuras visuales podrían adquirir formas distintas, sin por ello perder de vista la relación que mantienen con la fenomenología que destila la narración. Pero, a pesar de su transi-

10. Sigmund FREUD, «Lo siniestro», en *Obras completas. Vol. 13: Ensayos XCVIII-CXII*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, p. 2484.

toriedad, son capaces de contribuir de manera muy directa a la interpretación del mundo comunicacional ofrecido por el autor, puesto que revelan disposiciones del mismo que el nivel narrativo estricto enmascara. Podríamos decir que esas estructuras son como el andamiaje de una determinada escenografía.

Volviendo al grabado de Grandville, diremos que cualquier escena *realista* que mostrase una reunión de personajes del Segundo Imperio nos podría permitir la intuición de una cierta perversidad estructural en su seno, de la misma manera que Goya nos deja entrever la corrupción de la corte de Carlos IV en su retrato de la familia del rey. Pero Grandville, al situar el resultado en primer término, produce una inquietud más generalizada que va trasladándose de elemento en elemento hasta alcanzar la escena primaria, para desde ella extenderse a la sociedad entera. No debe confundirse este mecanismo con el de la caricatura al uso. Daumier, por ejemplo, en su repaso caricaturesco a la misma sociedad de Grandville, no utiliza mecanismos metafóricos de igual entidad. Sus *deformaciones* son comentarios directos sobre la escena, pero no despliegan *tridimensionalmente* la fenomenología de ésta como hace Grandville. La retórica de Grandville es mucho más poderosa, puesto que dispone en perspectiva los dos elementos fundamentales que conforman la escena y nos permite una tercera visión que surge de la posibilidad de contemplar las otras dos, una a través de la otra, como si de una visión estereoscópica se tratase.

Mitchell se refiere a un tipo de imágenes que podrían estar emparentadas con los dispositivos visuales que estamos describiendo, las denomina «metaimágenes» (*metapictures*) y son aquellas que «se muestran a sí mismas con el fin de autoconocerse: ponen en escena el autoconocimiento de las imágenes»¹¹. Se trata sin duda de imágenes complejas en cuya categoría estarían incluidas nuestras disposiciones metafórico-narrativas, pero éstas se distinguen de las «metaimágenes» de Mitchell en que, más que revelar su propia estructura compositiva, ponen de relieve, literalmente, unas determinadas características del marco en que están operando. Las metaimágenes son elementos autónomos, un poco como lo son las mismas metáforas, mientras que los dispositivos metafórico-narrativos actúan en el seno del marco más amplio de una descripción y lo hacen en relación con una serie de mecanismos espectatoriales y oculares que reúnen en una misma estructura al narrador, a los personajes, al lector y, en última instancia, incorporan al autor como instigador de una relación sobre el conjunto cuya autonomía sobrepasa los límites expresivos del resto de niveles. Nos encontraríamos quizá más cerca de los *ur-fenómenos* que estudiaba Benjamin: «Cuando Benjamin hablaba de los efímeros objetos históricos del siglo XIX como ur-fenómenos, quería significar que éstos exhibían visiblemente —y metafísicamente, como «auténticas síntesis»— su esencia conceptual como procesos»¹². En este sentido, Benjamin indicaba que determinadas imágenes, objetos o hechos «eran capaces de hacer inmediatamente visibles las esencias

11. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 48.

12. Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor, 1995, p. 90.

metafísicas»¹³. Estos elementos se convertían en meta-metáforas, en visibilidades de los procesos metafísicos que, por su naturaleza, residían *más allá* de la realidad de la que eran fundamento último. En su caso, la metáfora no era tanto una figura retórica destinada a calificar lo real, sino que, por lo contrario, lo real era el calificativo a través del que se hacía visible la esencia metafísica en una clara puesta en escena del más acerado de los neoplatonismos. En este contexto, no es de extrañar que Benjamin afirmara «no tengo nada *para decir*, sólo *para mostrar*»¹⁴. Muy recientemente, Sigrid Wigel nos ha informado con profundidad de la esencia imaginerista del pensamiento de Walter Benjamin¹⁵, lo que sin duda sitúa a este autor en las raíces de la fenomenología que estamos delimitando. Si entendemos que no se trata tanto de afiliarse al platonismo como de aceptar la existencia de unas figuras estético-retóricas, cuyo funcionamiento comunicacional es equiparable al de la ontología platónica, seremos capaces de comprender el potencial hermenéutico y expresivo de estas configuraciones que Benjamin situaba en el teatro de la historia y que nosotros estamos viendo aparecer en la escena de la narración.

Nos encontramos, de hecho, ante una estructura retórica más común de lo que parece, puesto que la podemos encontrar, no ya en películas de gran sofisticación visual como las de Eisenstein, sino también en productos de consumo. Así, por ejemplo, en *Godzilla*, película dirigida por Roland Emmerich, hay un ejemplo muy claro de la misma. Al principio del film, cuando sólo hay indicios de la existencia de un gigantesco animal deambulando por el mundo, cierto científico es conducido a una remota isla donde el monstruo acaba de manifestar su presencia, y en ella recibe de un mando militar la información de lo ocurrido. El militar le indica que existen huellas del animal. «¿Dónde?», pregunta el científico. «La está usted pisando», responde fríamente el oficial. El científico busca a su alrededor, sin comprender: «No la veo», añade perplejo. En ese momento, la cámara inicia un movimiento de grúa ascendente que, poco a poco, va mostrando una enorme depresión en el terreno, en cuyo interior se encuentra el científico, incapaz de descubrir el alcance de la realidad que le rodea: el agujero no es otra cosa que la formidable huella del animal. La culminación del movimiento de grúa, cuando el plano nos muestra a los espectadores la visión de conjunto, coincide con la súbita toma de conciencia del científico: como si éste fuera capaz de ver también lo que los espectadores están viendo. El movimiento de grúa, que pone de relieve un punto de vista que no es ni el del personaje ni el del narrador (teniendo en cuenta la baja intensidad de esta figura en una película del tipo de la que estamos tratando), sirve para entresacar de un conjunto hasta entonces neutro una realidad significativa de nuevo cuño. El fenómeno es equivalente al de las célebres figuras gestálticas (el cubo de Necker, la composición pato-conejo que estudió Wittgenstein, etc.), que cambian de entidad según como se las mire o según cómo se las com-

13. *Ibídem.*

14. *Ibídem.*

15. Sigrid WEIGEL, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Barcelona: Paidós, 1999.

prenda. Sólo que en este caso la grúa corresponde no tanto a la estructura de la forma como a la materialización del cambio, a la cristalización del margen que separa una *gestalt* de la otra.

Lo fundamental, como vemos, es la puesta en relieve de un significado, la forma metafórica que surge de confrontar elementos descriptivos con características o cualidades ocultas de los mismos y el hecho de que esto se efectúe sin obliterar ninguno de los términos, ya que lo que se produce principalmente es la revelación visual del mecanismo que los determina. Esta puesta en visión tiene su origen en una súbita entrada de los trazos del autor en los componentes visuales de la diegesis, en la cual hasta ese momento sólo concurrían las disposiciones oculares del narrador, el lector y los personajes.

En el segmento de Platónov encontramos numerosos ejemplos de esta disposición, utilizada de forma menos espectacular que la señalada, pero igualmente efectiva. Tomemos la siguiente frase, que corresponde al segundo período de la sección citada: *Al frente iba el pope, extenuado, mustio, con el pelo gris. Cantaba algo en el caluroso silencio de la naturaleza y sacudía su incensario sobre las plantas silvestres y taciturnas que encontraba en el camino.*

Los elementos que destacan de la descripción pueden ser considerados simples metáforas, y a un nivel determinado ésta es precisamente su función, pero además se constituyen en transformaciones de todo el conjunto, suponen una floración del paisaje que pone de relieve unas características concretas del mismo. Como metáforas utilizan mecanismos conocidos: llevan la naturaleza, en general y en particular, al terreno de lo humano, adjudicándole estados de ánimo (silencio, melancolía). Pero el fenómeno se revela más complejo cuando lo relacionamos con la mirada del narrador, en este caso personificado en el relato, y la transmisión de su mirada a la nuestra. Es obvio que todo el relato está estructurado en perspectiva (figura 9), de la que el telón de fondo son los dos primeros párrafos, de tipo generalista y, significativamente, sin figuras metafóricas destacables. Sobre este fondo, se superpone la concreción del segundo párrafo, centrado ya en una captación emotiva de una globalidad de la que destacan los mecanismos que acabamos de describir, así como los anteriormente delimitados. Vemos en primer lugar un paisaje lejano del que sobresa-

Al frente iba el pope, extenuado, mustio, con el pelo gris

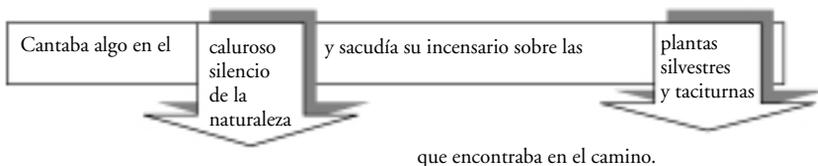


Figura 9.

le una nube de polvo, y luego observamos cómo de ésta surge una comitiva de la que van descollando elementos individualizados que, finalmente, dan lugar a unas determinadas figuras expresivas que se superponen al conjunto.

5. La poesía como pintura

Hasta ahora hemos dedicado nuestra atención principalmente a los aspectos cognitivos y hermenéuticos de estas configuraciones retóricas de la visión, anunciando tan sólo su contrapartida heurística en el campo de lo narrativo o lo dramático. Hemos ido sólo en una dirección, a la búsqueda de este tipo de estructuras, pero sin abundar, más que parcialmente, en el sentido inverso por el que operaciones de esta naturaleza pueden convertirse en la base de una determinada visualización. Si bien el aprovechamiento a fondo de estas configuraciones sólo se irá produciendo a medida que los fenómenos narrativos vayan siendo afectados por las nuevas tecnologías, especialmente en lo que al hipertexto y al hipermedia se refiere, tampoco debemos desdeñar el valor que las mismas pueden tener a la hora de tomar decisiones estéticas.

En cualquier caso, el estudio de la creciente complejidad de la imagen en general pasa necesariamente por una mayor comprensión de la imaginaria poética y literaria, para lo cual es necesario tener en cuenta los fenómenos relacionados con la *escena mental*.

En el momento en que nos alejamos de la simple materialidad bidimensional del texto, desarrollada linealmente, e intentamos desplegar sobre el mismo la tridimensionalidad de una escena virtual en la que el autor trabaja y en la que el lector se sumerge, todos los mecanismos tradicionales de producción de significado aparecen a una nueva luz que permite renovadas interpretaciones. En este contexto, la inclusión de las miradas, de los puntos de vista, sirve de armazón para sustentar lo que de otro modo sería quizá demasiado evanescente para lograr su dominio de forma productiva.

Por ejemplo, cuando Flaubert, en las primeras líneas de *La educación sentimental*, nos presenta a Frédéric Moreau a bordo de un barco que se aleja de París por el Sena, podemos imaginar de muchas maneras las características generales de la escena, pero hay en el texto una configuración muy evidente:

A través de la niebla, contemplaba campanarios, edificios de los que ignoraba los nombres; después abarcó, en un último vistazo, la isla de Saint-Louis, Notre-Dame; e inmediatamente, mientras iba desapareciendo París, dio un gran suspiro»¹⁶.

Se trata de una mirada claramente dirigida, cuya expresión sintáctica da en cierto modo una noción del movimiento, o la serie de movimientos, que la determinan. El resto de la *escena mental*, su delimitación y matices, dependerá mucho del lector, de su situación histórica y social, de su cultura, etc.,

16. FLAUBERT, *L'education sentimentale*, París: GF Flammarion, 1995, p. 47, mi traducción.

pero la construcción de esta mirada articulará en todo caso y con un grado suficiente de objetividad, el proceso cognitivo, ofreciendo un sólido punto de partida desde el que emprender el estudio de todo lo demás. Estas *escenas mentales* nunca tendrán, sin embargo, la estabilidad de una situación física. Incluidas como están en imaginarios individuales y sociales muy complejos, el juego de visibilidades que las constituye no puede ser más que el punto de partida de una investigación más extensa que nos ha de llevar a la comprensión de las estructuras análogas que organizan las dramaturgias de la imagen.

Josep M. Català Domènech és doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat Autònoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universitat de Barcelona. *Master of Arts on Film* por la San Francisco State University de California. Ha sido profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Guadalajara, México, e instructor del Departamento de Cine de San Francisco State University. Ha ejercido de realizador en diversos canales de televisión nacionales y extranjeros. Premio Fundesco por *La violación de la mirada* y Premio de ensayo de la ciudad de Irún por *Elogio de la paranoia*. Actualmente es profesor en la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
