

Análisis visual de una imagen escrita

Estudio contemporáneo de la hypotiposis

Sofía GONZÁLEZ CALVO

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
djunaewolf@yahoo.es

Recibido: 6/11/2006

Aceptado: 9/1/2007

Resumen

A través de la figura de la hypotiposis, se intenta analizar qué cualidades particulares consiguen que un texto dé la impresión de convertirse en una imagen. Para ello, se emplean herramientas que pertenecen al campo de los estudios visuales: las dualidades de Wölfflin, los textos de Gombrich y Arnheim, la gestalt, la teoría de la percepción, etc... Como primer ejercicio, se ha escogido un texto del ilustrador y novelista Mervyn Peake, con objeto de analizarlo como si de un cuadro se tratase, y evaluar de esta forma su eficacia plástica y narrativa. El objetivo es demostrar que en el interior de ciertos textos muy ricos visualmente las imágenes configuran un supertexto de connotaciones no explícitas que se superpone a lo verbal.

Palabras clave: hypotiposis, retórica comparada, traducción intersemiótica, Mervyn Peake.

Abstract

Through the figure of hypotiposis, the work attempts to identify the specific qualities that enable a text to give the impression of becoming an image. For this purpose, instruments developed in the field of visual studies are applied: Wölfflin's dualities, Gombrich and Arnheim's writings, gestalt, the Theory of perception, etc. As a first exercise, a text by illustrator and novelist Mervyn Peake was selected and analysed in terms of its visual and narrative effectiveness as if it were a painting, the aim being to demonstrate that within certain texts with a high degree of visual richness, images configure a supertext of non-explicit connotations that are superimposed on the verbal.

Keywords: hypotiposis, comparative rhetoric, inter-semiotic translation, Mervyn Peake.

Sumario

1. Definiciones de hypotiposis – 2. Clases de elementos visuales dentro del texto - 3. Análisis de un cuadro de Titus Groan – 4. Conclusiones

Puede que la razón que nos lleva a interrogarnos sobre las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa sea, precisamente, lo que se cuele a través de ellas; es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o se matizan los elementos verbales al invadir el campo de lo gráfico; los ingredientes visuales que se vuelcan en texto. Es posible convertir temas e ideas de un género a otro, así que, parafraseando el dicho popular, se trataría de encontrar qué es lo que se ha “ganado” en la traducción.

El campo de los estudios literarios posee una antigüedad, una tradición y una sistematización mucho más avanzadas que los estudios visuales. Esto es algo fácilmente comprobable por el número de publicaciones globales al respecto, la cantidad de departamentos universitarios, etc. A pesar de ello, tengo la intuición de que hay algo importante en la experiencia lectora que queda descuidado por los sistemas de la teoría del texto: algo relacionado con las imágenes mentales que el lector genera necesariamente durante el procesamiento de cualquier narrativa. En este sentido, es la teoría de la recepción aquella que provee mejores herramientas. Es frecuente recordar que leer no es sino reescribir, volver a elaborar una serie de sugerencias echando mano de la biblioteca interna de la memoria de lo vivido y de lo leído. ¿Pero no sería más exacto enunciar que leer es “pintar”, hacer imágenes?

Parece especialmente interesante analizar los “síntomas” de pensamiento eminentemente visual en algunos autores de obra plástica que decidieron dedicarse a la escritura. De algún modo, existe la intuición de que las mentes más habituadas a manejar y a crear imágenes ya no las necesitan, sino que basta una sugestión lingüística para generar mundos visuales personales: los lectores que prefieren el libro a la película son aquellos más capaces de hacer una verdadera recreación personal de lo leído, y que poseen más facilidad para recordar y recombinar recuerdos anteriores. Aquí se podría hablar entre una diferencia entre la cultura visual activa y la pasiva.

La inteligencia visual propuesta por Arnheim puede adquirir, de este modo, un sentido crítico: los defensores de la autonomía del arte, y los practicantes del llamado “arte conceptual”, defienden la capacidad de una obra plástica para referirse discursivamente a otras. Que esto es posible queda en evidencia al contemplar *Las hilanderas*, la *Olympia*, el *Guernica*; y sin embargo a menudo parece que el arte

está desnudo sin su apoyo logístico en forma de comentario verbal. Tenemos esta impresión en museos, galerías y libros de arte. Es significativo que, a menudo, quienes consideran más apropiado y pertinente integrar obras de índole diversa en un mismo estudio, son los que siguen unas reglas menos estrictas en la definición de “obra crítica”, como es el caso de Bachelard, Barthes y Berger, en cuyos discursos es frecuente la presencia de la metáfora como instrumento crítico, es decir, la imagen como herramienta de especulación teórica sobre el lenguaje.

Es posible establecer estudios paralelos entre artes muy diferenciadas en cuanto a materiales y elementos. Esto queda demostrado por Josep Muntañola, quien en su libro *Retórica y arquitectura*¹ demuestra que es posible encontrar paralelismos retóricos entre artes tan diversas como la arquitectura y la poesía, o por María C. Pereiro Muñoz, que investiga el interfaz entre poemas dedicados al cuadro *Guernica* y su referente mediante herramientas de la lingüística, llevando a cabo un eficaz estudio de la metonimia². Otra tesis de interés en este campo es la de Manuel García Pérez, que en su tesis habla de las “analogías semántico estructurales del proceso descriptivo” ahondando desde lo textual hasta las matemáticas, e incluso investiga la semejanza de ciertas figuras retóricas con situaciones naturales observadas por la física de partículas, buscando en las formas de la naturaleza equivalentes de determinados procesos descriptivos.³

Quisiera demostrar que existe, en ciertos textos con una gran carga de elementos visuales, un “supertexto” no explícito configurado por lo que se sugiere en ellas. Por ello, el núcleo de este artículo consistirá en el análisis de una imagen escrita empleando todas las herramientas de los estudios visuales, exactamente como si fuera un cuadro o fotografía. Y es en este punto donde se revela el uso imprescindible de la teoría del arte y de la imagen: el objetivo principal será trabajar sobre las imágenes escritas como si se tratara de imágenes plásticas, esto es, descubriendo el reverso de la écfrasis.

1. Definiciones de hypotiposis

El reencuentro de la pintura y la poesía debe a Horacio su fórmula canónica [...], pero el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado ya antes. Posiblemente la primera tradición trata de la literatura griega, y su ejemplo más ilustrado es el de la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de La Iliada (vv 483-608), que prueba la supremacía del poeta, capaz de hacer ver tan bien como un pintor,

¹ Muntañola, J., *Retórica y arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1990.

² Pereiro Muñoz, M. C., *The Interface of Visual and Verbal Art: A cognitive/pragmatic analysis of the viewer's perception*. Universidad de Vigo, 2004.

³ García Pérez, M., *La descripción como operación transformadora del discurso: semiótica, pragmática y matemática*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

*y de reunir así los recursos de ambas artes. Ese párrafo de Homero es, desde luego, tan sólo el equivalente virtual de una obra plástica, puesto que el escudo es imaginario.*⁴

Por lo tanto, la “imagen escrita” con un alto grado de iconicidad existe como recurso retórico desde el principio de la literatura. Es esto lo que Quintiliano llama “hypotiposis”.

Román de la Calle da las siguientes definiciones del término: “*la capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso de las palabras*” “*Se trata ciertamente, como quien dice, de hacer ver el contenido del texto al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras. Una vez más, la mediación descriptiva –ejercitada con viveza e intensidad desde/en el texto mismo– queda convertida y transformada en representación imaginaria de los datos y hechos que se evocan en la lectura, presentándose resolutivamente el potencial de las palabras como una cuasi imagen pictórica*”⁵.

Quintiliano describe la figura retórica de la *hypotiposis* en su Instituciones oratorias (Libro octavo, V, III), empleando indistintamente el término “energeia”:

Pongamos primero entre las virtudes del adorno la energía, la que más es evidencia, o como quieren otros, representación viva de la cosa, que claridad, por cuanto ésta se deja ver; y la otra evidencia la cosa. Es grande virtud el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo. Porque para lograr su efecto la oración, no basta que lo que decimos llegue a los oídos del juez, contando la cosa simplemente, sino que debemos pintársela muy al vivo. Y pudiendo hacerse esto de varios modos, no haré una muy menuda división de esta virtud, como muchos hacen aumentando su número, sino que tocaré sus principales partes. La primera es cuando con palabras ponemos una viva imagen de la cosa, como Virgilio lo hizo pintando una lucha:

*Los dos luego se ponen de puntillas,
Levantando los brazos en el aire.
(Eneida, V, 426).*

con todo lo demás que pinta tan vivamente el aire de los luchadores, que ni aun al tiempo de la lucha pudo verse la cosa con más claridad. En esto, como en todo lo demás, es sobresaliente Cicerón. ¿Habrá alguno tan lerdo en representarse las cosas, que leyendo aquello de Cicerón contra Verres: Estaba este pretor del pueblo romano en chinelas con su capa de púrpura y túnica talar, recostado en la playa sobre una mujercilla, no solamente no forme una viva idea del semblante y aire de Verres, sino aun de lo demás que aquí se deja entender? A mí me parece que estoy viendo su rostro, sus ojos, los halagos y torpes caricias de los dos amantes, la repugnancia y vergüenza que inte-

⁴ Litvak, L., “Una “naturaleza muerta.” Rubén Darío derrota a Zeuxis y Parrasio.”, en *Imágenes y Textos*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 33.

⁵ De la Calle, R., “El espejo de la ekphrasis”, *Escritura e Imagen*, 1 (2005) Madrid, UCM, 2005, pp. 65 y 63.

riormente padecerían los que estaban presentes y no se atrevían a manifestar. A veces de muchas circunstancias resulta la pintura de lo que intentamos representar, como se ve en la descripción que trae el mismo de un convite donde rebosaba el lujo: Me parecía estar viendo a unos que entraban; a otros que salían. A unos que no podían tenerse por lo mucho que habían bebido; a otros que de resultados del vino del día anterior bostezaban. Entre esta gente andaba Galio lleno de perfumes y coronado de guirnaldas. El pavimento parecía un muladar: manchado del vino, cubierto de flores ya casi marchitas y de raspas de los pescados. Uno que entrase, ¿vería más de lo que se da aquí a entender?

Así pues, tenemos dos palabras sinónimas, y no sólo dos, sino tres, ya que la écfrasis, por extensión⁶, se emplea a menudo en el sentido de crear una imagen que no existe previamente en forma plástica.

Intentemos buscar, a través de la etimología de las tres palabras, un acercamiento mayor a sus significados en común:

Etimológicamente, el término hypotiposis apunta hacia el proceso o conformación de las imágenes. De la preposición griega “hypo” (debajo de) y del verbo “tipo” (formar, figurar, modelar). El sustantivo “tipos” significa asimismo “imagen”, “forma”.⁷

Energieia, o enargeia, viene del término enarges, que significa visible, palpable, manifiesto. Écfrasis consta del prefijo ek, “fuera”, y “phrasein”, hablar; por lo tanto, podría traducirse como “hablar hacia fuera”.

Tres palabras, que inciden en el significado común desde tres puntos de vista: desde el interior latente, desde la potencia, y desde la proyección. Imágenes que no se ven, formas habladas. Palabras que hacen brotar imágenes vívidas.

Uno de los primeros tratados de retórica en inglés, el de Peecham, describe así la figura:

...hypotiposis, like unto icon, is description of persona, things, places, and time; and it is, when by a diligent gathering together of circumstances, we express & set for a thing so plainly, that it seemeth rather painted in tables than expressed with words, and the hearer shall rather think he see it than hear it. The goal of hypotiposis is “that the hearer shall think he doth plainly behold him.”⁸

⁶ “Por otra parte, esta acepción moderna no es en absoluto incompatible con el sentido que los antiguos daban a la écfrasis, considerada como un tropo sinónimo de la hypotiposis” Rifaterre, Michael, “La ilusión de écfrasis”, en Monegal, Antonio, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, p. 161.

⁷ De la Calle, R., “El espejo de la ekphrasis”, *op.cit.*, p. 63.

⁸ Peecham, *Garden of eloquence*, 1577.

Crear una ilusión. En este sentido, puede considerarse que el arte de lo escrito es la más virtual de todas, puesto que no tiene ningún elemento sensible al que acogerse. En cierto modo, un mayor o menor grado de “visibilidad”, como lo expresa Italo Calvino, es necesario para cualquier práctica narrativa.

Si he incluido la Visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia al peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes.⁹

Román de la Calle habla así de la posible extensión y repercusión de este *topos*:

...puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de la historia, como cualquier equivalente en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural, es decir, representar lo que podría parecer, cae más allá de los poderes representacionales de las palabras como meros signos arbitrarios. En tercer lugar, si amplío lo que llamo el principio ecfástico hasta su sentido más general, puedo verlo en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer en ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas.¹⁰

Así pues, a pesar de que las palabras sean signos arbitrarios, parece que su condición en el arte literario es la de sobrepasarse a sí mismos mediante el pliegue, la multiplicación, la alusión a textos anteriores, la referencia a elementos de la vida cotidiana, o a referentes artísticos externos a la literatura, como por ejemplo la pintura.

2. Clases de elementos visuales dentro del texto

Desde la fundación de la disciplina retórica en la Grecia antigua, e incluso antes, probablemente, los autores dedicados a ella han empleado figuras de comparación entre las artes visuales y las de lenguaje. La figura compartida sobre la que más se ha insistido es, sin duda, la metáfora, pero eso no significa que las demás tengan menor relevancia. De hecho, prácticamente todas las figuras que aparecen en los

⁹ Calvino, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 98.

¹⁰ Krieger, M., “El problema de la écfrasis”, en Monegal, A., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, p. 141.

retóricos clásicos (Córax, Tisias, Protágoras, Gorgias, Isócrates; y después Hermógenes, Quintilano, Anaxímenes, Aristóteles, Demetrio, Cicerón, Hermágoras, etc...) son susceptibles de ser trasladadas a equivalentes visuales.

Después de estudiar los métodos de análisis de la pintura y de la imagen, y de intentar determinar cuáles pueden resultar de utilidad en el estudio de las imágenes escritas, he considerado que estas pueden agruparse en siete categorías fundamentales:

- *Distinción entre fondo, cuadro y figura*
- *Líneas de mirada y centros de atención*
- *Cuadro dinámico o estático*
- *Abigarramiento y vacío*
- *Superficie y profundidad*
- *Iluminación y cromatismo*
- *Niveles de abstracción-indeterminación*

- *Distinción entre fondo, cuadro y figura*

Para distinguir las partes de la imagen escrita, podemos hablar de *fondo*, que sería un color general al que pertenecen todos los *cuadros* del libro, en los que se destacan las *figuras*.

El fondo sería el “tono” o “atmósfera” de la narración entera: probablemente este es un término que deba ser descrito con términos que pertenezcan tanto a valores gráfico-plásticos como al ámbito de los estudios psicológicos. En algunos casos, la obra entera de un autor permanece en unos márgenes tonales muy parecidos (Agatha Christie, Joseph Conrad, Pio Baroja); también puede darse el caso contrario (Margaret Atwood, Isaac Asimov, Jesús Ferrero), en el que cada obra conserva su especificidad.

Podríamos describir el “fondo” de la narrativa de Edgar Allan Poe, como oscuro, interior, tensado, teñido de un constante ocultamiento y de una sensación de inevitabilidad que se acentúa progresivamente. De las novelas de Jane Austen, por el contrario, diríamos que tienen un fondo amable, exterior (la naturaleza y lo social), de rutinas apacibles, días soleados, y pequeños detalles humanos que se convierten en elementos fundamentales de la narración. Este “fondo” es una sensación que seguimos recordando mucho tiempo después de haber olvidado el argumento.

Los “cuadros” son el objeto de este artículo: se trata de imágenes más o menos desarrolladas pero que poseen una entidad particular dentro de un texto. Puede tratarse de la descripción de un lugar, de una habitación en un momento concreto, de una escena especialmente plástica. El “cuadro” puede funcionar a partir de elementos ya establecidos en el “fondo” (y alimentándose de sus implícitos y climas cromáticos y psicológicos) o bien por contraste: cuando ocurre una diminuta tragedia

subjetiva (un malentendido, un amigo que se ha olvidado de saludar) en el plácido mundo de Austen, esta nos aparece magnificada precisamente por esa diferencia de tono. De igual modo, a veces Poe refuerza la cascada final de sucesos terribles con un comienzo anodino.

Por último, las “figuras” serían imágenes particulares que se recortan sobre el cuadro: personajes vívidamente descritos en una situación determinada, elementos que cobran mayor importancia, por cualquier motivo, dentro de un contexto: la “máscara de la muerte roja” dentro de las habitaciones con vidrieras de colores.

– *Líneas de mirada y centros de atención*

El orden en que la mirada recorre una determinada imagen es uno de los campos que más han avanzado desde los estudios de Arnheim, debido tanto al creciente interés económico (ergo investigador) de los mecanismos de la velocidad de percepción de la publicidad, como a la progresiva mejora de los elementos tecnológicos (sensores ópticos, medidores de las zonas de atención cerebral).

En este sentido, se han descubierto patrones comunes a todas las personas educadas en una misma cultura, y es posible anticipar con una eficacia casi total el recorrido de los ojos de un espectador. Esta es una herramienta que los creativos publicitarios nunca dejan de tener en cuenta, puesto que se desencadenan diminutos procesos mentales de “causa” que pudieran modificar el mensaje deseado. Por otra parte, estos avances significan la contradicción principal de los postulados de Lessing, ya que la percepción de una imagen nunca será simultánea.

Es precisamente el “guiar” la dirección de la mirada lo que hace un escritor cuando ordena su texto de una determinada manera. Puede que primero conduzca nuestra atención hacia un detalle o que empiece con una descripción del fondo general.

Íntimamente relacionados en la imagen con las direcciones de la mirada, el escritor cuenta con la ventaja de poder otorgar mucha más importancia (espacio e intensidad de narración) a elementos que no están necesariamente descritos en primer lugar.

También es posible, en esta figura, la digresión. La primera palabra del libro *Titus Groan*, volumen inicial de la trilogía de Mervyn Peake, es “*Gormenghast*”, refiriéndose al castillo, y sin embargo esta palabra sólo sirve en el primer cuadro para ubicar precisamente lo que no es el castillo, sino las dependencias laterales de los habitantes de la montaña:

Gormenghast, es decir, la mole principal de la piedra originaria, habría ostentado una cierta cualidad de pesadez arquitectónica si hubiese sido posible ignorar el enjambre de miserables viviendas que circunvalaban los muros exteriores como una erupción epidémica. Las casas de barro se desparramaban por la pendiente encabalgándose las unas sobre las otras hasta alcanzar la muralla del castillo; allí las más recónditas se apoya-

*ban en los gruesos muros, agarrándose como lapas a las piedras.*¹¹

A partir de la descripción de estos habitáculos miserables, Peake procede a relatar el modo de vida de sus habitantes, y el lector es guiado en un recorrido hasta el castillo de *fuera a dentro*, como si se tratara de un zoom cinematográfico que se va cerrando desde el plano general. Este tipo de narración, equiparable al acto de desenvolver las sucesivas capas de envoltura de un regalo, crea curiosidad hacia lo que pueda haber en el interior del castillo.

– *Cuadro dinámico o estático*

Esta cuestión ha sido abordada por la historia del arte desde sus orígenes: ¿Puede una pintura estática, inmóvil en el tiempo, dar una sensación de dinamismo? El propio Lessing, en su *Laocoonte*¹², insiste en la cualidad estática de la pintura como opuesta a la secuencialidad narrativa de lo escrito.

Determinados pintores consiguen crear imágenes en las que los momentos inmediatamente anterior y posterior están muy presentes; en las que las figuras han sido captadas en momentos de tensión, movimiento intrínseco, torsión, etc...

Otros prefieren plasmar imágenes detenidas, capaces de transmitir cualidades de calma o contención.

La escuela futurista se caracterizó por un intento de retratar la velocidad, aunque ya mucho antes tuviéramos ejemplos de su posible representación, como la famosa ruca de Velázquez, o la manera de Rembradt de retratar el momento exacto de la tensión, con lo que nos parece poder visualizar lo que ha sucedido inmediatamente antes y lo que va a pasar un segundo después.

También en la literatura se encuentran imágenes de ambas clases, circunstancia que acaso se deba más al carácter del autor que a las diferentes circunstancias narrativas (escenas de acción, descripciones de un paisaje, etc...). La rapidez es, precisamente, una de las virtudes de la escritura futura que enuncia Italo Calvino en sus apuntes para el siglo que estamos viviendo:

*Yo encuentro mucho más fuerte la sugestión del resumen descarnado donde todo queda librado a la imaginación, y donde la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable.*¹³

La rapidez puede servir como importante figura plástica de contraste, o bien poseer un valor de constante, e impregnar un libro entero con su sensación de dinamismo y modernidad. Sin embargo, quizá la gran conquista de la literatura en el

¹¹ Mervyn Peake, *Titus Groan*, Barcelona, Minotauro, 2003, p. 11.

¹² Lessing, G. E., *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Folio, 2002.

¹³ Calvino, I., *op.cit.*, p. 47.

siglo pasado haya sido el tiempo detenido, condensado, sublimado, en la escritura atómica de Joyce o en los microcosmos interiores de Proust y Woolf.

Leamos un ejemplo de cuadro en el que la acción está detenida, y sin embargo, la escritura despliega un dinamismo de imágenes en movimiento:

*Los grillos escuchaban. La noche escuchaba. Todos los lejanos prados nocturnos y todos los árboles nocturnos del verano se habían inmovilizado de pronto. Las hojas, los arbustos, las estrellas y las hierbas escuchaban el corazón de Lavinia Nebbs. Y quizás a mil kilómetros de distancia, en regiones que cruzaba, solitaria, la locomotora, en una estación desierta, un pasajero que leía un pálido periódico a la luz de una lámpara desnuda, alzaría la cabeza y pensaría: “¿Qué es eso? Una marmota, seguramente, que golpea en algún tronco hueco”. Pero era Lavinia Nebbs. Era el corazón de Lavinia Nebbs.*¹⁴

– *Abigarramiento y vacío*

Otra de las grandes dicotomías de la pintura, que es absolutamente adecuada y pertinente en la literatura. En este caso, sin referirse exactamente al estilo literario más o menos recargado, sino a la enumeración de imágenes u objetos descritos.

*...era aquí donde se había entretenido muchas tardes, gateando hasta los más recónditos escondrijos y descubriendo extrañas cavernas entre los incongruentes vestigios del pasado. Sabía cómo llegar al centro de lo que parecían montañas de muebles, cajas, instrumentos musicales y juguetes, cometas, cuadros, armaduras y cascos de bambú, banderas y reliquias de todo tipo, así como un indio sabe seguir un rastro en la hierba.*¹⁵

Pudiera parecer que esta característica plástica pudiera o debería corresponder con la ornamentación lingüística, y sin embargo no es así necesariamente: este emparejamiento depende de momentos estilísticos como el modernismo o el simbolismo. A propósito de la enumeración como recurso retórico existe un magnífico artículo de Peter de Voogd,¹⁶ que recorre la historia de esta figura (*sinatroísmo*) hasta llegar a Joyce y a Sterne. Otros autores en los que las tácticas enumerativas cobran un papel muy relevante son Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*), Georges Perec (*La vida instrucciones de uso, Las cosas*), Pascal Quignard (*Las tablillas de Boj de Apronemia Avitia*).

¹⁴ Bradbury, R., *El vino del estío*, Barcelona, Minotauro, 2002, p. 168.

¹⁵ Peake, M., *Titus Groan*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶ De Voogd, P., «Rhétorique des catalogues, listes et enumerations dans James Joyce et Laurence Sterne», en H. Hoek, Leo, *Rhétorique et image*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, p. 137.

– *Superficie y profundidad*

La observación evidente al respecto es que una imagen escrita caben más dimensiones que en un cuadro bidimensional, puesto que el narrador puede levantar la vista al cielo, bajarla hacia la tierra, darse la vuelta, etc...

Sin embargo, la pintura ha ido conquistando hitos representacionales a lo largo del siglo veinte: los distintos puntos de vista de un objeto (cubismo), las capas superpuestas (suprematismo), los diferentes momentos antes y después de una acción (cubismo), etc...

El mundo escrito y el mundo pintado se han enriquecido mutuamente, transmitiéndose sus hallazgos formales de manera recíproca. Por tanto, sus estrategias narrativas han alcanzado niveles muy profundos en la combinación.

Cuando Titus despertó, una luz roja penetraba entre las paredes de la cueva, cuyos salientes y repisas de piedra iban arrojando y retirando sus sombras desproporcionadas con un movimiento de concertina. Como lenguas de fuego, los helechos llameaban colgados de la oscuridad del techo abovedado, y las piedras del tosco horno [...] resplandecían como oro líquido.

Titus se incorporó sobre el codo y vio la silueta de espantapájaros del casi legendario señor Excorio [...] arrodillada contra el resplandor; y su sombra, de tres metros de largo, que se extendía por el suelo centelleante y trepaba por la pared de la cueva.¹⁷

En este cuadro, el observador, Titus, tiene dos momentos de percepción: en el primero está tumbado, se acaba de despertar, y percibe un amasijo de sombras y objetos iluminados por los colores del fuego y del atardecer. Pero después se incorpora, y es entonces cuando puede ver a la figura de Excorio, y su sombra alargada.

En este sentido, la secuencialidad o profundidad de este cuadro responde a una pauta natural de movimiento y percepción humanos, alejada de artificios cinematográficos.

– *Iluminación y cromatismo*

Es poco frecuente que una imagen escrita no haga referencia a la luz o al color, cualidades inmediatas de la obra plástica. El ejemplo anterior puede servir para ilustrar esta idea: antes que el marco espacial, el espectador de una escena percibe su iluminación. Así pues, no es extraño que el escritor que quiera obtener un efecto de percepción vívida intente reproducir las sensaciones perceptivas más inmediatas (lumínicas, cromáticas) antes que las demás (formales).

Asimismo, el estudio de las tonalidades que aparecen en el cuadro debe tener necesariamente en cuenta las características cromáticas del fondo o contexto: no significa lo mismo el “verde” de la naturaleza en primavera de Austen que el

¹⁷ Peake, M., *Gormenghast*, Barcelona, Minotauro, 2003, p. 165.

“verde” de la podredumbre y lo ponzoñoso en Poe. Así pues, es necesario definir el contexto cromático del fondo antes de emprender el estudio de un cuadro.

Por otra parte, cada una de las figuras puede tener rasgos cromáticos diferenciados, con sus propias características psicológicas. El gran peso simbólico de los colores en las diferentes épocas y culturas ejerce un valor semántico de gran intensidad.

En cuanto al estudio artístico del color, podemos apreciar las variables clásicas de tono y matiz estudiadas por Arnheim, Albers, Pawlik, Theroux, etc...

- La coherencia de una gama cromática determinada (intensifica el mensaje de ese tono). Podemos valorar esta característica por el número de veces que aparecen palabras relacionadas con un determinado campo cromático dominante.
- El nivel de saturación y brillo de las tonalidades descritas, como indicador de intensidad.
- Los diversos mecanismos de contraste: colores complementarios yuxtapuestos, diferencias de intensidad, etc.

– *Niveles de abstracción-indeterminación*

Este parámetro tiene que ver con la tradicional consideración del lenguaje como *instrumento*, opuesta a la propuesta vanguardista de entender que se trata de una materia plástica, a la que se puede dar forma, matiz, movimiento, volumen, etc.

En este sentido, los usos líricos se caracterizan por emplear un grado mucho mayor de indeterminación, tanto en lo narrado como en la imagen descrita.

No es arriesgado que afirmemos, después de estas consideraciones, que la gran mayoría de figuras retóricas descritas desde la Grecia clásica pueden encontrar un equivalente visual que puede ser estudiado. Se trata de figuras que no aparecen necesariamente en todos los casos de hipotiposis, sino que son empleadas cuando se necesita: repetición de elementos, elipsis, antítesis, epanadiplosis (un texto comienza y termina de igual modo), eufemismo, paradoja, paralelismo, retruécano, paronomasia (emplear palabras parecidas pero de significados opuestos), ironía, etc...

Por otra parte, al profundizar en el análisis de las imágenes escritas, pueden aparecer interferencias de otros sentidos diferentes a la vista. Del mismo modo que un pintor puede sugerir, en un cuadro, la presencia de ruido (pintando muchas bocas abiertas, como gritando o cantando, objetos en el momento de chocar o de romperse, instrumentos de música, etc...) o de determinados perfumes (pintando flores o pescados podridos), también el escritor puede crear una sensación diferente a la vista mediante la descripción visual de determinados elementos, sin necesidad de precisar verbalmente sus características auditivas, olfativas o gustativas.

3. Análisis de un cuadro de *Titus Groan*

El chef de Gormenghast, manteniendo con dificultad el equilibrio sobre un tonel de vino, se estaba dirigiendo a un grupo de aprendices, tocados con gorritos blancos y con las chaquetillas a rayas empapadas, que se agarraban a los hombros de los otros para no caerse. Los rostros adolescentes, envueltos en vaharadas por el calor de los hornos próximos, estaban embobados, y cuando se reían o aplaudían a la enormidad que se balanceaba encima de ellos, lo hacían con un fervor histérico y servil. Al acercarse el señor Excorio a unos pocos metros del grupo, otro estruendo, parecido al que había oído momentos antes, retumbó en la atmósfera caldeada por encima del barril de vino. Los jóvenes pinches habían oído este rugido otras muchas veces, y sabían que era siempre un signo de cólera. En consecuencia, al principio se asustaron al oírlo, mas pronto comprendieron que hoy no tenía el más mínimo tono de irritación. Cerniéndose sobre ellos, embriagado, arrogante y pedante, el chef se estaba divirtiendo.

También los aprendices, que se balanceaban alegremente alrededor del tonel de vino, con los rostros unas veces en la penumbra y otros en la luz que entraba a raudales por el ventanal, se divertían de una manera un tanto delirante. Los ecos del aparentemente inexplicable rugido del gran chef se apagaron al fin, y el inestable círculo en torno al tonel pateó febrilmente chillando de placer; pues habían vislumbrado el principio de una sonrisa imbécil que se insinuaba en la masa borrosa de la enorme cabeza que pendía sobre ellos. Nunca se habían sentido tan cómodos en presencia del chef. Competían unos con otros en tomarse las más insospechadas libertades. Se disputaban sus favores, chillando el nombre del chef a voz en grito. Estaban agotados, amodorrados y mareados por la bebida y el calor; pero apuraban con vehemencia sus últimas reservas de energía nerviosa. Todos excepto un joven de altos hombros, que durante toda esta escena había guardado un caviloso silencio. Detestaba a la figura que se balanceaba sobre el tonel y detestaba a sus compañeros aprendices. Apoyado contra el lado oscuro de la columna, estaba fuera del campo de visión del chef.¹⁸

La trilogía de Gormenghast, de Mervyn Peake, es la novela de un pintor. Ilustrador conocido, el proyecto inicial de la trilogía consistía en “*una obra que será publicada en tres partes, comportando cada una alrededor de sesenta dibujos que ya han sido comenzados*”¹⁹. Peake, por tanto, emprende la construcción de una obra global, en la que el dibujo se enlazaría con la narración, alimentándose mutuamente.

As I went along I made drawings from time to time wich helped me to visualize the characters and to imagine what sort of things they would say. The drawings were never

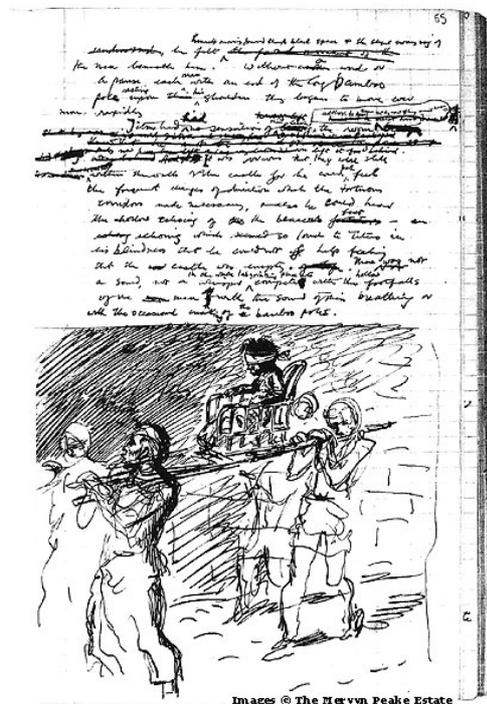
¹⁸ Peake, M., *Titus Groan*, op.cit, p. 30.

¹⁹ Aymes, S., «La bille et l’encrier: écriture et auto-illustration chez Mervyn Peake», en Louvel, L., y Scepi, H., *Texte-Image: nouveaux problèmes*, Colloque de Cérisy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 202.

*exactly as I imagined the people, but were near enough for me to know when their voices lost touch with their heads.*²⁰

Por tanto, Peake necesita de la imagen gráfica de los personajes, para imaginar sus voces, y se ayuda de lo visual para comprobar que las palabras que pone en sus bocas son efectivamente adecuadas.

Sin embargo, el primer editor rechaza, por demasiado costosa, la idea de incluir los retratos de los personajes y el mapa del castillo en los libros lo que provoca su ruptura con Peake.



Página original del manuscrito

¿Cuál es la razón, entonces, de que el autor termine por aceptar que se publiquen los libros sin las ilustraciones? Sophie Aymes propone una respuesta, que demuestra en su artículo:

Según indica Peake, una de las principales dificultades que encuentra es la de animar

²⁰ Winington, Peter G., "Mervyn Peake's letters to Chatto and Windus", p. 36, en *Peake Studies*, Vol. 6. <http://www.unil.ch/angl/page30487.html>

*los personajes, y especialmente el darles una voz. Pera también dice que los personajes del texto terminan emancipándose, como si el texto se liberase de la imagen.*²¹

Podemos añadir que, según avanza la redacción, las imágenes quedan absorbidas por el texto casi totalmente, incrustándose necesariamente en la narración.

El fragmento de texto escogido para su análisis es un punto clave de la acción del principio del libro por varias razones. En él queda dibujado por primera vez el ambiente de los bajos fondos del castillo, poderosa figura de contraste y complemento con la vida de las clases altas; pero, sobre todo, se nos presenta a dos figuras que cobrarán una importancia capital en la acción, a través de los ojos de otro personaje principal. Por estas razones pienso que Peake quiso hacer que la atención del lector se detuviera mediante un cuadro de gran plasticidad, llamativamente visual, con la intención de sugerirle determinadas características de las figuras que en el aparecen. A lo largo de la trilogía, es más frecuente encontrar a los personajes definidos por sus atributos, aspecto o manera de hablar, que mediante la adjetivación del narrador.

Procedo a analizar los diferentes componentes y estratos de la imagen:

Fondo:

El ambiente de Gormenghast tiene un tono general de tiempo nublado, de interiores débilmente iluminados, de desvanecimientos y visiones nítidas que se alternan con los espejismos. A lo largo de la lectura, abundan las descripciones detalladas de objetos magníficos envejecidos y polvorientos, de las ruinas de un esplendor antiguo. La acción transcurre con lentitud en estas narraciones. La mirada se detiene en cada objeto, en cada habitación, y en la detenida descripción de cada expresión de los personajes. Desde el punto de vista cromático, la predominancia de los tonos oscuros y pagados, de los colores desgastados, y de los grises neutros, hacen que la presencia de un tono vivo o llamativo caracterice irremediabilmente a un personaje.

Desde el punto de vista de la luz, los libros de Gormenghast son una mediatinta: sobre un fondo gris, los claros y los oscuros destacan por igual.

El cuadro elegido fue elegido porque, durante la primera lectura, causa un cierto impacto con respecto al resto de la narración. Acaso contribuya a crear este efecto que el ritmo se detiene levemente, pero la inclusión de esta escena tan acusadamente visual hace reaccionar al lector, como si se encontrara verdaderamente ante un dibujo o grabado.

Cuadro en relación al fondo:

La figura de Excorio no es el narrador, pero el narrador parece seguirlo. Se nos

²¹ Aymes, S., *op.cit.*, p. 209.

ofrece el punto de vista de este personaje. En su camino hacia la sala principal de la cocina, este es el estado de cosas que Excorio encuentra: “*La confusión era total, pero detrás del constante vaivén de las figuras y del esporádico caos de mesas volcadas, del suelo sembrado de pucheros, cacerolas, tazones, platos rotos, y restos de comida, el señor Excorio alcanzaba a distinguir los principales elementos de la habitación y a retenerlos en la mente como punto de referencia, puesto que la cocina bailaba delante de él en una pegajosa bruma.*”²²

Desde el desorden, se va formando una especie de colocación natural de los elementos, que va adquiriendo una forma claramente centrípeta según se acerca al cocinero.

Desde el punto de vista cromático, sólo un par de páginas antes del cuadro a comentar aparece una connotación cromática del color gris: “*los cuerpos inertes y escorzados de los embriagados Fregones Grises. Las cabezas, rapadas como plomizos campos de rastros...*”²³. Por tanto, en el cuadro de la aparición de Vulturno funciona la analogía del papel gris, sobre el cual el dibujante trabaja con un lápiz negro y otro blanco.

En cuanto a la gradación de luz, esta se hace explícita, puesto que el personaje al que sigue el narrador viene desde los pasadizos del interior de la mole del castillo hasta un punto en el que hay una significativa ventana. En las tres páginas anteriores hay cuatro palabras directamente relacionadas con el campo semántico de la oscuridad (*plomizos, sombra, oscuridad, oscura*), y sólo una relativa a lo luminoso (*llamaradas*).

Dirección de la mirada:

Ya en el cuadro, el primer elemento hacia el que se dirige la mirada del narrador es una figura que destaca, desde un primer momento, por su posición elevada, su grotesco movimiento, y por ser el centro de atención de un grupo de personas. En este cuadro, el primer elemento nombrado coincide con la que va a ser la figura principal de la escena.

La figura con cuya descripción termina el párrafo, crea una sensación de curiosidad mucho mayor al estar situada al final de la escena que si hubiera sido escrita en cualquier otro punto del cuadro.

En este cuadro, las luces tienen una importancia fundamental. Todas las figuras tienen alguna relación con el haz de luz directa que entra por el ventanal, creando una zona de oscuro contraste, semejante a un cuadro de Rembrandt.

Figuras de importancia:

Este cuadro es un punto de inflexión argumental por dos razones principales:

²² Peake, M., *Titus Groan*, op. cit, p. 27.

²³ Peake, M., op. cit, p. 27.

1: es la primera vez que aparece en el libro el personaje Pirañavelo (Steerpike), la figura sumida en la sombra que contempla la escena. Irá cobrando una importancia en aumento según avanza la acción, hasta convertirse en uno de sus protagonistas.

2: Se muestra por primera vez el enfrentamiento entre el cocinero Vulturno (Swelter) y Excorio (Flay), sirviente principal del castillo y personaje de gran importancia en la trilogía. Este enfrentamiento sólo terminará con un duelo a muerte entre ambos. Pero la anécdota de su enemistad es el emblema del enfrentamiento de dos maneras de ser, de dos categorías absolutas de procedimientos vitales: el que pretende ejercer un poder absoluto sobre quienes lo rodean y quien sólo quiere seguir las reglas para que todo funcione y siga su curso, o, en otras palabras, la pulsión egoísta y la comunitaria.

En el mundo de Gormenghast, tan abundante en imágenes, hasta los nombres las contienen: Swelter procede de *swell up*, hincharse, crecer; y en Flay encontramos los ecos de *flat* (plano), *flag* (bandera), *fly* (volar, mosca), y *clay* (cera, cerúleo).



Dibujo original de Mervyn Peake representando al cocinero.
<http://www.mervynpeake.org>

La figura del cocinero también se caracteriza por el claroscuro en el dibujo original del autor. De hecho, Peake dota a su personaje de masas irregulares de carne

que sirven para llenar su rostro de pequeñas sombras, cualidad que queda destacada en su busto de arcilla:



Modelado de H.L. Tyler. <http://www.gormenghastcastle.co.uk/s-swelt.html>

Dinamismo y abigarramiento:

En este cuadro, Peake se sirve de lo uno para potenciar lo otro. Al describir una escena muy agitada, en la que peligraba tanto el equilibrio de los personajes como el de los objetos, esto produce una impresión de falta de espacio, y por otra parte, al describir una multitud de figuras, crea más sensación de movimiento que si sólo hubiera unas pocas.

El dinamismo sirve, en este cuadro, para caracterizar el modo de vida bullicioso de las clases bajas, semejantes a insectos (y para resaltar, por contraste, la dignidad de las figuras que permanecen inmóviles: Excorio y Pirañavelo); y también para reforzar la sensación de malestar e inquietud del personaje de Excorio, al que sigue el narrador.

El abigarramiento de figuras cumple dos funciones similares: distingue a los sirvientes, siempre apelotonados, de los aristócratas del castillo, que habitan espacios tan amplios y vacíos que pueden pasar días sin verse; y aumenta la sensación de incomodidad del narrador por lo imprevisible y potencialmente peligroso de una numerosa turba borracha, fuera de otro control que el del cocinero. Una tercera función, absolutamente plástica, es que el corro de pinches de cocina colocado alrededor del orondo cuerpo del cocinero, y vestidos del mismo color, es también una especie de prolongación de su cuerpo físico, en una redundancia de lo circular y lo esférico, de la amenaza.

Profundidad:

Primero se describe la parte central y más luminosa de la imagen, para después profundizar en las figuras que se tambalean entre la sombra y la luz. Pero la última

figura descrita, caracterizada en el estrato más profundo y oscuro, es la de Pirañavelo, en una siniestra premonición de su carácter. Tras esta sensación inicial, las ambiguas actuaciones de Pirañavelo están siempre tintadas de un tono de sospecha.

5. Conclusiones

Analógicamente, sabíamos que las artes visuales son un tipo de lenguaje, antes incluso de que las vanguardias hicieran notar que el lenguaje es una materia y no simplemente un instrumento de las ideas. Esta intuición se pone de relieve en la novela *La caverna de las ideas*, del escritor José Carlos Somoza. En ella, se inventa una figura retórica llamada *eidesis*, que forma parte vertebral de la acción y que muchos lectores, e incluso críticos, han dado por verdadera, dada la verosimilitud de su descripción y su belleza.

La eidesis – expliqué– es una técnica literaria inventada por los escritores griegos antiguos para transmitir claves o un mensaje en sus obras. Consiste en repetir mensajes o palabras que, aisladas por un lector perspicaz, formen una idea o una imagen independiente del texto original.²⁴

Puede que la *eidesis*, en esta exacta definición, sólo exista en la fascinante novela de Somoza y en libros futuros, y sin embargo un supertexto similar, aunque no sirva necesariamente para transmitir claves o mensajes secretos, existe indudablemente en numerosas narraciones que conceden gran importancia a las imágenes. De manera no explícita, sino perifrástica, a través de la imagen escrita, se aportan nuevos datos o intuiciones, especialmente acerca de los personajes y lugares. Dentro de muchos textos existe un registro de imágenes que aporta informaciones implícitas, a las que no puede llegarse mediante los elementos tradicionales de la teoría de la literatura, pero que sí pueden ser accesibles si se abordan con los instrumentos de la teoría de la imagen.

Empleando herramientas comparadas, es posible obtener un nuevo punto de vista crítico en el análisis de textos con una fuerte componente plástico-visual. Así pues, el empleo de los hallazgos tradicionales de la crítica de arte, unidos a los avances en estudios visuales, pueden contribuir eficazmente al estudio de formas literarias, cuando estas participan de la cualidad de hypotiposis.

²⁴ Somoza, J. C., *La caverna de las ideas*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 26.