

PRODUCTIVIDAD DE LAS RELACIONES TRANSESTÉTICAS EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Geneviève CHAMPEAU

Université Michel de Montaigne Bordeaux

Los aportes de la semiología y la reflexión sobre las relaciones transestéticas nos han adiestrado en la percepción y el análisis de lo visual en las artes verbales. La mayoría de las investigaciones enfocan, en efecto, el contacto de los códigos semióticos desde el punto de vista de la literatura¹. Aunque la reflexión sobre la relación entre texto e imagen se remonta a la antigüedad –es insoslayable la referencia al «ut pictura poesis» de Horacio–, se ha intensificado en las últimas décadas paralelamente a la importancia creciente que ha cobrado lo visual en el mundo occidental contemporáneo. El auge del interés por las transacciones entre diferentes códigos se inserta, por otra parte, en el cuestionamiento postmoderno de las fronteras en las artes y, más globalmente, en las producciones culturales. La relación entre texto e imagen se ha pensado inicialmente en términos comparativos, perspectiva patente en la famosa fórmula horaciana o en la distinción

1. Es la perspectiva que adoptan, por ejemplo, Liliane Louvel en su aplicación de la noción de iconotexto a la literatura inglesa en *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998 y *Texte/ Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002 o Bernard Vouilloux en *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, «CNRS Langages», 1995.

entre artes del tiempo y artes del espacio que establece Lessing en su *Laocoonte* (1766). Hoy día, además de ampliarse el área de investigación pasando de texto e imagen a lo verbal y lo visual², la articulación de lo visible y de lo legible se orienta hacia el examen de la interacción de los códigos y de las formas de hibridez –otra palabra clave en la cultura actual– que ésta genera, hibridez que afecta la morfología de las obras, condiciona su interpretación y plantea el siguiente problema estético: ¿cómo pensar la paradoja de la heterogeneidad de los códigos semióticos y de la unidad de la obra? Una pregunta que lleva a «romper con el postulado de la homogeneidad en las artes»³.

Partiendo de la convicción de que «el interés propiamente epistemológico de la reflexión reside [...] en la dinámica interaccional provocada por el juego de los conceptos y de las prácticas»⁴, este volumen pretende contribuir a una mejor comprensión de su aportación al proceso creativo analizando la productividad poética, estética y heurística del contacto de los códigos semióticos. Considerando, con Bernard Vouilloux, que es preciso distinguir las relaciones *intersemióticas*, que conciernen correspondencias o equivalencias entre las artes, en una perspectiva comparatista, y las relaciones *transestéticas* relativas a los procesos de «traducción» de un código a otro⁵, sus autores se dedican a analizar de qué modo el contacto de los códigos interviene en el proceso

2. Bernard Vouilloux, «Texte et image ou verbal et visuel» en *Texte/Image : nouveaux problèmes*, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, actas del coloquio de Cerisy, 23-30 de agosto de 2003, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31.

3. M. C. Ropars en *L'art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, col. «Esthétiques hors cadre», 2001, p. 5 (citado por Pascale Thibaudeau en este volumen).

4. Liliane Louvel y Henri Scepi, «Avant-propos» en *Texte/Image : nouveaux problèmes*, *op. cit.*, p. 9.

5. «[...] l'on distingue rigoureusement entre la description des relations intersémiotiques, tâche qui relève d'un projet purement comparatiste (comme "la correspondance des arts" chez Sourriau), et l'établissement des procédures de "traduction" (on parle aussi de transcodage ou de transsémiotose) par lesquelles on rend compte des relations transesthétiques que mettent en œuvre, par exemple, une description de tableau, un commentaire musicologique, ou encore l'exécution d'un texte dramatique et qui recouvrent plus largement tous les cas où un art exerce, comme on a accoutumé de dire, une "influence" sur un autre» (Bernard Vouilloux, *Langage de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997, p. 11.

creativo. No se trata de considerar cómo un texto literario «hace ver» lo escrito en la página por los únicos recursos del lenguaje verbal: la descripción (écfrasis, hipotiposis), la inserción de una terminología propia de las artes visuales, el punto de vista, los efectos de marco, etc. Estrictamente hablando, no hay, en este caso, heterogeneidad semiótica, sólo equivalentes, analogías. A no ser que el texto renuncie a la disposición lineal que lo caracteriza y ostente su materialidad gráfica hasta convertir la misma letra en imagen, fenómeno que se da en la poesía visual de la que Elvezio Canonica presenta una muestra en este volumen, o en el caso de la inserción de enunciados lingüísticos en obras de artes visuales estudiado por Vincent Foucaud.

La relación transestética puede afectar la totalidad de la obra cuando ésta resulta de la transposición o adaptación de una matriz verbal o iconográfica que se reelabora en otra clase de lenguaje. Una obra originaria hace entonces las veces de modelo, el cual no es, sin embargo, objeto de una mera imitación sino que motiva una creación original, una interpretación –o versión– de la precedente susceptible de afectarla, de rebote, en su recepción por el lector y/o espectador ya que la interacción opera en los dos sentidos. Geneviève Champeau estudia esta primera forma de transacción intersemiótica en el tratamiento de un mismo género, el retrato, en dos códigos distintos, la fotografía y el retrato literario, en dos obras de Javier Marías, *Miramientos* y *Vidas escritas*. Además de la relación de comentario que los unen, se pone de realce la coherencia poética que nace del contacto de las dos series (siendo heterogénea la primera por la diversidad de los escritores retratados) en el marco de un proyecto autoficcional del que participan las dos y gracias a la función metaliteraria que se atribuye a la serie iconográfica. Inversamente, Pascale Thibaudeau parte de una matriz literaria, una obra destacada del teatro poético de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, para examinar primero su adaptación coreográfica por Antonio Gades y luego su versión cinematográfica por Carlos Saura. Tres obras reunidas por un mismo título que explicita su relación con el texto matriz, el cual se vierte sucesivamente a dos códigos distintos, planteando la cuestión de la necesaria referencia a la fuente común para una cabal comprensión de sus adaptaciones, de la especificidad y autonomía de cada código y de la gestión de la heterogeneidad semiótica en las adaptaciones.

La noción de modelo ha de entenderse pues como «estructura de engendramiento» que determina parcialmente la organización, los procedimientos y el sentido de la obra, como «una gramática sin la cual sería imposible expresarse»⁶, pero también, siguiendo a Adorno, «como presuposición necesaria pero destinada a ser negada, para que la construcción de la forma pueda, precisamente, oponerse a ella. Siempre habrá un modelo, pero la forma artística tendrá que rebelarse siempre contra la pretensión del modelo a ser una estructura de determinación»⁷. Ahora bien, la productividad que se examina en la mayoría de los artículos no es la de la «traducción» sino la del injerto de un código en otro, por lo general de imágenes en un texto literario en prosa (novelas de Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, Manuel de Prada) o de poesía (*Beverly Hills* de Pere Gimferrer). Los fenómenos examinados son la transposición transestética⁸ de las relaciones transtextuales analizadas por Gérard Genette, en *Palimpsestes*. Cabe precisar que, para poder actuar como «estructura de engendramiento» identificada como tal en la recepción, lo que llamaremos hipoicono –equivalente del hipotexto–, ha de estar físicamente presente en la obra –a menudo en el paratexto– o al menos en la memoria cultural del receptor y «presentificado»⁹ por él a partir de indicios textuales inconfundibles en la lectura.

El enfoque genético adoptado lleva a considerar varias modalidades de reciclaje creativo de objetos icónicos decontextualizados: mera referencia, reproducción integral en un nuevo contexto semiótico

6. «[...] *une grammaire sans laquelle il serait impossible de phraser*» (Daniel Payot, «L'exigence d'un modèle» en *Los modèles de l'art. Musique, peinture, cinéma*, sous la direction de Marta Grobóck, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 17-18). Si Daniel Payot forja la expresión «estructura de engendramiento», Liliane Louvel y Henri Scepi hablan, a propósito de la imagen, de «*matrice structurelle de l'écriture génératrice à la fois d'une figuration et d'une lisibilité*» («Avant-propos», *Texte/Image : nouveaux problèmes*, *op. cit.*, p. 10).

7. Citado por Daniel Payot, *Ibid.*

8. Liliane Louvel transpone la terminología genetiana a los fenómenos transestéticos en *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, cap. 5 titulado «Iconotexte et transpicturalité. Essai de typologie».

9. Utilizo este neologismo en el sentido que le da Paul Ricoeur en *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil, 2000, cuando presenta el recuerdo como lo que transforma la ausencia física del objeto perdido en presencia interior (p. 55).

(como se verá en las novelas de Antonio Muñoz Molina analizadas por Christine Pérès) diegetización de la imagen que motiva el argumento (en *La Tempestad* de Manuel de Prada, presentada por Amélie Florenchie), serie de motivos narrativo-descriptivos generados por una imagen y diseminados en la obra (en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé analizado por Viviane Alary), manipulación de la misma imagen, patente en “El coloso” de Goya transformado en la portada de *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina, y libre –incluso arbitraria– interpretación de ésta en los retratos literarios de Javier Marías elaborados a partir de retratos fotográficos. Añadamos aún el montaje poético *in absentia* de imágenes cinematográficas recreadas poéticamente que acaba plasmando, a partir de un imaginario colectivo, el mundo interior de la voz poética en el poemario *Beverly Hills* de Pere Gimferer analizado por Marie-Claire Zimmermann.

La productividad del contacto de los códigos se manifiesta en la potencia estructuradora de la imagen en el seno del conjunto icónico-verbal. Así es cómo la alternancia de retratos fotográficos de escritores y semblanzas estructura *Vidas escritas* de Javier Marías donde, para cada uno de los escritores seleccionados, el retrato verbal comenta, interpreta y recrea el soporte visual. La alternancia de la evocación de imágenes cinematográficas recurrentes y de la emergencia de la voz lírica organiza igualmente los poemas de Gimferrer en *Beverly Hills*. La recurrencia y la variación de motivos descriptivos y narrativos procedentes del cuadro de Gisbert en la novela de Juan Marsé *Si te dicen que caí* genera nuevos episodios y guía la interpretación. La dualidad de lo visible y lo legible en la poesía visual organiza los poemas según los principios del paralelismo o del contraste en la selección que presenta Elvezio Canonica.

Entre las virtudes de la asociación de texto e imagen destaca la potenciación de la función emotiva. Contribuye en efecto a plasmar la afectividad de los personajes que contemplan, recuerdan, comentan las imágenes, como la del aviador que nutre las ensoñaciones del protagonista de *Rabos de lagartija* de Juan Marsé. Del mismo modo que el punto de vista narrativo, los movimientos corporales del ballet y los de la cámara cinematográfica, acercan al lector a la realidad emocional de los personajes. Queda implicada la afectividad del lector-espectador, directamente solicitado por la imagen, cuando la mirada del sujeto pintado lo interpela colocándolo en la posición de un policía

nazi en el autorretrato del pintor Félix Nussbaum con la estrella judía y enseñando su pasaporte¹⁰ en la cubierta de *Sefarad* (A. Muñoz Molina). La doble posición del autor de retratos literarios, primero observador de retratos fotográficos, le permite fundar su propia escritura en el *punctum* que Roland Barthes define como lo que, en la fotografía, me afecta personalmente, más allá de su interés cultural¹¹. Ese *punctum* que pone de realce el lazo que se teje entre el espectador-narrador y la imagen es lo que justifica la arbitrariedad de los retratos de escritores que esboza Javier Marías. La fragmentación del cuadro de Gisbert revelado por partes renueva, en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, los afectos del lector por progresivos acercamientos a sus detalles y la potenciación del dramatismo del «instante pregnante» que, según la estética clásica, rebasa los límites del presente de la escena para que ésta pueda leerse como una historia¹² (el paso de la pintura a la novela desarrolla en el tiempo de la escritura y de la lectura la potencialidad narrativa del cuadro). Otro factor de agudización de la función emotiva destacado en este libro es la teatralización de sentimientos y pasiones que adopta la forma del cuadro viviente en *Si te dicen que caí* y del ralentí en las versiones coreográficas y cinematográficas de *Bodas de sangre*. El entramado icónico-verbal y la adaptación visual de la obra teatral favorecen pues la comunicación emocional confiriéndole una dignidad que la extrae del cerco de la literatura popular.

La objetivación del sujeto en su huella fotográfica y el cine, como su identificación con modelos pictóricos, han facilitado la elaboración de figuras del Yo en consonancia con el distanciamiento del que

10. Félix Nussbaum, *Autorretrato con pasaporte judío*, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück.

11. Roland Barthes lo define en *La chambre claire* (París, Gallimard, Seuil, 1980): «Le punctum, c'est dans la photo le détail qui m'attire, dans un objet partiel»; «[...] c'est ce que j'ajoute à la photo qui m'attire et qui, cependant, y est déjà» (p. 71).

12. Roland Barthes comenta la fórmula «instante pregnante» forjada por Diderot en su *Laocoonte*: «Pour raconter une histoire, le peintre ne dispose que d'un instant : celui qu'il va immobiliser sur la toile. Cet instant, il doit donc bien le choisir, lui assurant à l'avance le plus grand rendement de sens et de plaisir : nécessairement total, cet instant sera artificiel (irréel : cet art n'est pas réaliste), ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une saisie, si nous pensons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté» (en «Diderot, Brecht, Eisenstein», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Seuil, 1982, p. 89).

gusta la edad postmoderna, prescindiendo del discurso intimista, de la introspección y del patetismo. En el juego de identificaciones y distanciamientos ante imágenes exteriores al sujeto hablante, la cuestión de la identidad asocia indisolublemente el yo y el otro, el yo que forja su propia imagen a partir de la de los demás (en los retratos de escritores de Javier Marías), el que da forma a sus obsesiones personales y va fraguando una voz poética original nutriéndose de un imaginario cinematográfico colectivo (Pere Gimferrer), el que ofrece una interpretación de la sociedad que lo rodea a partir de la propia experiencia que se vuelve modélica gracias a la asociación icónica del individuo y del grupo que transforma el ejercicio narcisista de la autobiografía en fragmento de memoria colectiva (*Ardor guerrero* de Antonio Muñoz Molina).

El uso literario del lenguaje goza del privilegio de referirse, por los mismos enunciados, al mundo de la ficción y de tomarse a sí mismo como objeto de referencia. Cabe preguntarse si la inserción de la imagen en el texto literario le hace desempeñar a ésta las mismas funciones de autorreflexividad y metadiscursividad en relación con la obra que la incluye. Vincent Foucaud aclara el estatuto particular de un enunciado verbal cuando se inserta en una obra de arte visual. No se limita entonces a referir sino que adquiere una dimensión plástica; al ser figurado, es indicio de un acto enunciativo y se vuelve autorreflexivo, como ocurre también en la poesía visual que, confiriendo un valor plástico al mensaje lingüístico, ostenta igualmente su enunciación. La inserción de una o varias imágenes en el paratexto puede ser una «mise en abîme» de la obra literaria como se comprueba en *Sefarad* donde los retratos del judío con pasaporte de Nussbaum y de la niña desconocida de Velázquez que enmarcan la “novela” manifiestan su ambición totalizadora aunando una vertiente histórica y otra existencial. La imagen comenta aún el texto que la incluye cuando a su origen iconográfico se añade una dimensión metafórica como se observa en *Si te dicen que caí* donde el cuadro de Gisbert reproducido en una alfombra acaba siendo metáfora de la misma organización textual. La interferencia de los códigos semióticos evidencia, por otra parte, la importancia que ha cobrado hoy día la recepción, el proceso de apropiación constitutivo del acto de creación en la intersección de tres sistemas complejos: la misma obra, la

instancia productora y la instancia de recepción¹³. Dentro de la ficción menudean los personajes y/o narradores que son lectores o espectadores. El mismo lector se ve constantemente enfrentado con la cuestión de la interpretación: desciframiento de la materialidad de monogramas, logogramas o logotipos, interpretación de los valores simbólicos de la imagen insertada en una obra de arte visual, interpretación de una obra visual o verbal en sus adaptaciones, interpretación aún de los motivos visuales que, en la novela, determinan su organización semántica. Incluso llega a ser la clave del argumento en *La Tempestad* de Manuel de Prada que, a través de la historia de un falsario concibe la obra de arte como una interpretación sentimental de la vida. La interpretación es constitutiva de los retratos literarios de Javier Marías, comentarios más que descripciones de un modelo visual. El lenguaje verbal cuestiona, en este caso, la imagen cuya inmediatez y legibilidad ponen en tela de juicio la arbitrariedad de ciertos comentarios, la modalidad a menudo hipotética del discurso y la ficcionalización del retrato: visibilidad y legibilidad no están del lado de la imagen sino del texto literario.

Un primer capítulo enfoca las relaciones transestéticas desde el punto de vista de la adaptación o «traducción» de una obra a otro código semiótico. La confrontación de códigos da entonces lugar a una obra original aunque manteniendo un diálogo constante con la obra de referencia. En una segunda etapa, se analiza la inserción de imágenes en textos literarios de prosa o poesía, recalcando la explotación de las virtualidades narrativas, semánticas y estructuradoras de la imagen, del papel que desempeña en el establecimiento del pacto de lectura o en la construcción de una voz lírica, así como las formas de una metadiscursividad oblicua que se valen de otra forma de arte para comentar la propia poética o la propia estética. Los dos artículos que componen la última sección examinan una forma superior de integración de verbo e imagen en una totalidad indisociable que rebasa el caso de la poesía visual para abarcar lo que Vincent Foucaud llama *iconogramas*.

13. Véase Milagros Ezquerro, *Fragments sur le texte*, París, L'Harmattan, 2002 o su versión española, *Leerrescribir*, RILMA/ADEHL, México / París, 2007.