

La lectura de un cuadro, la contemplación de una narrativa.

Antonio Calle González



Introducción.

El arte ... es un lenguaje hablado y entendido siempre por muchos.
(Hauser, 367)

La división apreciativa entre las denominadas artes visuales y la literatura es un fenómeno que se puede entender como la negación de lo que W.J.T. Mitchell, en “Ekphrasis and the Other”, define como ‘ekphrasis’: “[L]a representación verbal de la representación visual” (1994, 1) (1). Tal división posiblemente surge de la noción de que artes que utilizan distintos soportes para su exposición deben poseer por necesidad técnicas distintas para su realización, en otras palabras, lo que la crítica mencionada anteriormente denomina “ekphrastic indifference” (“indiferencia ecfrástica”), la cual explica con las siguientes palabras:

La indiferencia ecfrástica surge de la percepción de que la ecfrasis es imposible. Esta imposibilidad se articula en toda clase de suposiciones comunes sobre las propiedades inherentes y esenciales a los variados medios y sus modos idóneos o apropiados de percepción Una representación verbal no puede representar, es decir, hacer presente,

su objeto de la misma forma que puede hacerlo una representación visual. Puede hacer referencia a un objeto, invocarlo, pero nunca puede traer su presencia visual ante nosotros tal y como lo hacen los cuadros. Las palabras pueden ‘citar’, pero nunca ‘hacer ver’ sus objetos. (1994, 2)

Aunque la diferenciación anterior es propia de críticos y entendidos en la materia en cuestión, tal disparidad no está tan clara cuando se trata de las opiniones de los receptores por excelencia de las obras de arte o literarias: el público. Este hecho se comprueba en frases, quizás tópicos, que se emplean comúnmente cuando se opina, por ejemplo, sobre un cuadro, ocasiones en que se pueden oír expresiones como ‘este cuadro me *dice* algo’; o sobre una obra literaria con ‘este autor hace un *retrato* de su época’. Si bien estas expresiones pueden ser el efecto de una confusión de terminología adecuada en cada caso, también podrían deberse a un reflejo inconsciente de la unión de los dos tipos de manifestaciones artísticas, un hecho que W.J.T. Mitchell, de nuevo en “Ekphrasis and the Other”, resume bajo el nombre de ‘ekphrastic hope’ (‘ilusión efrástica’), a la cual define en los siguientes términos:

[La ilusión efrástica ocurre cuando] los significados más simples de la palabra efrasis como modo poético, ‘dar voz a un objeto artístico mudo,’ u ofrecer ‘una descripción retórica de una obra de arte,’ dan lugar a una aplicación más general que incluye cualquier descripción dada que tenga como intención traer a la persona, el lugar, la imagen, etc., ante el ojo de la mente. (1994, 3-4)

Del hecho mencionado en esta última cita es de donde surge el tópico del presente artículo: la posibilidad de hacer un análisis crítico de una obra de arte visual mediante una aproximación crítica literaria o viceversa, o, en otras palabras, el intento de demostrar en la práctica lo que Françoise Meltzer, en *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature (Salomé y el Baile de la Escritura: Retratos de Mimesis en Literatura)*, entiende por ilusión efrástica, algo que hace con las siguientes palabras: “[La ilusión efrástica es] una reciprocidad o intercambio y

transferencia libre entre el arte visual y el verbal”. Si bien Meltzer expresa su comprensión del término ‘ilusión efrástica’ como una reciprocidad, es decir, como una correspondencia uno a uno entre los elementos del arte literario y los del visual, este artículo parte de la base de la posible analogía entre elementos pictóricos y literarios, es decir, toma como punto de partida la analogía que establece Mario Pratz en *Paralelo entre la Literatura y las Artes Visuales*, la cual explica con las siguientes palabras: “[H]ay analogías de modos y expresiones que implican una afinidad estructural profunda, un orden fundamental en las artes y letras” (1976, 21). En otras palabras, lo que plantea este artículo es que la ilusión efrástica puede entenderse como una equivalencia entre una serie de técnicas literarias y pictóricas encaminadas a conseguir un mismo fin: la transmisión del posible mensaje del autor con su obra. Es por ello que desde un primer momento debe quedar claro que lo que se intenta demostrar en este artículo son equivalencias entre elementos pictóricos y literarios, es decir, se toma literalmente el significado de equivalencia **(2)** para tratar de probar, por una parte, que es posible encontrar equivalencias entre pintura y literatura. Por otra parte, y como resultado de la demostración potencial que se acaba de exponer, se pretende arrojar luz sobre la siempre difícil explicación de la relación entre las dos artes, dificultad que Mitchell atribuye a la confusión con la efrasis, atribución que hace con las siguientes palabras: “Nuestra confusión con la efrasis proviene ... de una confusión entre las diferencias de medio y las diferencias en significado En la efrasis, el ‘mensaje’ o (más exactamente) el objeto de referencia es una representación visual; y, por lo tanto, (suponemos) el medio del lenguaje debe aproximarse a esta condición.” (1994, 12)

Como se puede comprobar, Mitchell centra su diferencia entre la literatura y las artes visuales, como ya se ha visto en este artículo anteriormente, en la confusión que acarrea la diferencia de medios. Sin embargo, también deja claro que esta diferencia no es tal en el probable mensaje que desee transmitir el autor, un hecho que trae implícito que tanto en literatura como en las artes visuales debe haber una equivalencia entre los elementos que se encuentran en éstas para hacer llegar, cuando se da el caso, el mismo mensaje. De este modo, Mitchell, partiendo de la diferencia en concepción de éstas artes, rebate la idea de que ambas no puedan expresar un

mismo mensaje, refutación que realiza a renglón seguido de la anterior cita con las siguientes palabras:

Pensamos, por ejemplo, que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corpóreas, y con forma; que éstas traen estos rasgos como ofrendas al lenguaje. Suponemos, por otra parte, que los argumentos, referencias, ideas, y narrativas son en algún sentido propias de la comunicación verbal, que el lenguaje debe traer estos rasgos como ofrendas a la representación visual. Pero ninguna de estas 'ofrendas' es en realidad propiedad exclusiva de sus donantes: las pinturas pueden contar historias, argumentar, o comunicar ideas abstractas; las palabras pueden describir o expresar estados espaciales y estáticos, y conseguir todos los efectos de la ecfrasis sin ninguna deformidad de su vocación 'natural' (cualquiera que ésta pueda ser).
(1994, 12)

Vistas todas las explicaciones anteriores, con las cuales se han intentado demostrar que existe una posibilidad plausible de encontrar equivalencias entre las artes visuales y la literarias, a renglón seguido y como punto de partida sería conveniente dar un breve compendio histórico de la relación entre literatura y las artes visuales. Dicho compendio tendría una doble función. Por una parte, éste evidenciaría que la desunión entre las artes visuales y la literatura no siempre ha existido. Por otra parte, este sumario histórico serviría como base para el posterior análisis, puesto que el período en el que se realizan las obras a comparar es un dato a tener en cuenta en el momento de realizar el análisis comparativo, como argumenta Wendy Steiner, en *The Colors of Rhetoric (Los Colores de la Retórica)*, con las siguientes palabras: “[L]a comparación interartística revela inevitablemente las normas estéticas del período” (1982, 16). Sin embargo, si bien el período es un factor al que se debe atender, este factor debe servir tan sólo como base para realizar el posterior análisis comparativo, como la misma crítica nos hace ver con las siguientes palabras:

[R]ecurrir a criterios del período como el nexo entre las artes es un argumento que inevitablemente depende de algún otro modo de comparación. No importa cuán convencidos estemos de que las

correspondencias interartísticas están ligadas a la época y, de aquí, con la cultura, la correspondencia en sí misma debe buscarse en cualquier otro factor que no sea la correspondencia cronológica.
(1982, 14)

Como conclusión de estas palabras introductorias, en las que se está intentando desvelar cuál es el objetivo del presente artículo y los enfoques analíticos que se van a seguir para intentar demostrar dicho objetivo, el artículo finalizará, tras el compendio histórico mencionado anteriormente, con un análisis donde se darán ejemplos prácticos en los que se analizarán comparativamente obras pictóricas de George Frederick Watts (1817-1904) y obras literarias de Charles Dickens (1812-1870), ejemplos con los que se tratará de demostrar que existen, insistimos, no correspondencias, sino equivalencias entre técnicas pictóricas y literarias.

[1] Todas las citas en idioma inglés han sido traducidas por el autor de este artículo.

[2] La definición que podemos encontrar en el diccionario de ‘equivalencia’ es la siguiente: “Igualdad en el valor o estimación de dos o más cosas que tienen distinta forma.”

Relación entre literatura y las artes visuales: compendio histórico.

Una vez establecidos en la parte introductoria de este artículo el objetivo y los enfoques analíticos a seguir, como primera referencia histórica de la unión entre las artes visuales y la literatura podemos tomar la que da Ana Lía Grabiaroni, en “Literatura y Pintura: Lecturas de la Imagen Escrita. Consideraciones en Torno a una Visualidad Legible”, quien sitúa el comienzo de la relación entre literatura y pintura en el siglo V a. C., con las siguientes palabras: “Historia y teorías siempre parten del famoso enunciado de Simónides de Ceos en el siglo V a. C.: *la poesía es pintura parlante, la pintura es poesía muda.*” (1999, 1) Más tarde, en el siglo I a. C., el poeta Horacio establece las bases para toda la teoría crítica que se desarrolla sobre la relación entre literatura y pintura hasta nuestros días, bases que W.J.T. Mitchell, en su estudio titulado “Word and Image” (“Palabra e Imagen”), expone de la siguiente forma:

La relación entre palabras e imágenes es un problema extraordinariamente antiguo en el estudio de las artes y en las teorías de la retórica, la comunicación, y la subjetividad humanas. En las artes, la comparación de la poesía y la pintura, la literatura y el arte visual ha sido un tema constante desde la antigüedad en la estética tanto oriental como occidental. La observación casual del poeta romano Horacio “ut pictura poesis” (como es la pintura, así es la poesía) llegó a ser la base de una de las tradiciones más permanentes en la pintura occidental y ha servido como piedra de toque para las comparaciones de las “artes hermanas” de la palabra y la imagen desde entonces. (1996, 49)

La tradición de *ut pictura poesis* sigue vigente en el siglo XVI, período en el que los tratados de pintura continúan manteniendo la estrecha relación entre literatura y pintura, como demuestra Ana Lía Grabiaroni con las siguientes palabras: “Ludovico Dolce ... fue el autor del más importante de todos los tratados de pintura del siglo XVI. El *Diallogo della Pittura Intitolato l’Arentino* (1557) insiste, como el resto de

los tratados sobre arte o literatura de esa época, en el parentesco directo que une la literatura con la poesía.” (1999, 3)

Como nexo entre el siglo XVI y el XVIII y, al mismo tiempo, para realizar una primera conexión entre la tradición de *ut pictura poesis* con la pintura y la literatura inglesa, nacionalidad a la que pertenecen los dos artistas escogidos para la demostración práctica de la tesis de este artículo, se puede citar a Maurice Couturier quien, al hablar sobre la base visual de la obra de Laurence Sterne *Tristram Shandy*, en su obra *Textual Communication: A Print-Based Theory of the Novel* (*Comunicación Textual: Una Teoría de la Novela Basada en su Impresión*), establece lo siguiente:

El lector es rescatado de la dualidad por la que la forma contradice al contenido por la insistencia de que la narrativa es la ‘sustancia’ de una novela, y la forma la ‘negación’, dualidad que fue, durante la mayoría del siglo dieciocho, sostenida por referencia al paralelismo (de fuentes clásicas que incluyen a Horacio, Plutarco, Platón y Aristóteles) establecido hacía mucho tiempo entre las artes, en particular entre la poesía (y por extensión la literatura en general) y la pintura. (1991, 132)

Ya en el siglo XIX, y concretamente en Gran Bretaña, la relación entre pintura y literatura adquiere una enorme importancia, como lo corroboran las palabras de Hugh Witemeyer, en *George Eliot and the Visual Arts* (*George Eliot y las Artes Visuales*), quien argumenta lo siguiente: “*Ut Pictura Poesis* ... tuvo un enorme desarrollo, aunque significativamente modificado, en el pensamiento británico del siglo XIX ... [como demuestra] ... la popularidad de *ut pictura poesis* en el círculo de Keats, ... sus permutaciones en los escritos de Hazlitt, ... la versión de la analogía de Ruskin, y ... los elementos pictóricos en la teoría y práctica de la ficción de Henry James.” (1979, 33) Con ejemplos como los que se acaban de dar, por lo tanto, no es sorprendente que un crítico como Mario Praz, en *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction* (*El Eclipse del Héroe en la Ficción Victoriana*), afirme lo siguiente: “*Ut pictura poesis* [es] la regla de oro de la literatura narrativa del siglo XIX.” (1956, 29)

En la primera mitad del siglo XX, aunque la unión entre las distintas artes se va debilitando, aún existen críticos que no establecen diferenciación alguna entre las diversas manifestaciones artísticas. Este es el caso, por ejemplo, de Arnold Hauser quien, en su obra *Teorías del Arte: Tendencias y Métodos de la Crítica Moderna*, da varias definiciones del concepto ‘estilo’, no observándose en éstas ninguna división entre lo que podría estimarse como ‘estilo pictórico’ y ‘estilo literario’, como se puede observar en el siguiente ejemplo: “[S]e suele aducir para el estilo un criterio estético, y se habla, por un lado, de una determinada patencia del lenguaje formal común y por otro, de una seguridad casi instintiva en el uso de los medios de expresión de los que se dispone.” (1982, 212)

En los años sesenta, el crítico Matteo Marangoni, en su obra *Cómo se Mira un Cuadro*, establece de nuevo, aunque indirectamente, una relación entre la pintura y la literatura con las siguientes palabras:

El significado externo de una obra de arte lo ve cualquiera; lo que no descubre cualquiera es el significado verdadero y más profundo que se expresa mediante la “forma”, o sea, el lenguaje; y es precisamente ese lenguaje el que es necesario saber individualizar, saber darle el valor concreto, o sea, “leer”. El arte es, pues, “lenguaje”, o sea, “forma”, porque el artista no tiene otro medio para expresarse salvo éste. (1962, 7-8)

Dos décadas más tarde, Horda L. Flaxman, en *Victorian Word Painting and Narrative: Toward a Blending of Genres (Pintura Verbal y Narrativa Victorianas : Hacia una Combinación de Géneros)*, vuelve a retomar el concepto ruskiniano de ‘pintura verbal’ y, aunque lo aplica al análisis de obras de la época victoriana, en cierto modo ‘moderniza’ este concepto, dándole al mismo tiempo vigencia para el análisis de obras contemporáneas:

[Pintura verbal se define como] amplios pasajes de descripciones visualmente orientadas cuyas técnicas emulan métodos pictóricos. Los

pintores verbales emplean normalmente recursos de encuadre, motivos iconográficos constantes, cuidadas estructuras compositivas, y prestan gran atención a los contrastes de luz y oscuridad, de color, volumen, y masa. Sin embargo, el rasgo principal que distingue a una pintura verbal auténtica de un mero catálogo de datos visuales es su fidelidad a una perspectiva precisa y constante enfocada a través del punto de vista de un espectador concreto. Este punto de vista con frecuencia da lugar a un efecto que hoy en día llamaríamos cinematográfico, lo cual implica el paso progresivo de un elemento al siguiente en una 'narrativa pictórica'. Esta narrativa pictórica transforma un catálogo de datos visuales estático en una dramatización de lo visual. La pintura verbal, por lo tanto, al implicar una progresión espacial a través de un cuadro, ofrece un correlativo a la narrativa. (1987, 9-10)

La interacción analítica entre la pintura y la literatura es un tema que ha cobrado gran importancia en las dos últimas décadas del siglo XX, como lo demuestra la gran cantidad de estudios, algunos de ellos mencionados ya en este artículo, que han surgido en este período (3). Finalmente, como ejemplo de que el estudio comparativo entre literatura y pintura es un tema que llega prácticamente hasta la actualidad, se puede tomar el estudio de Jurate Macnoriute “The Elements of Style in Painting and Their Synthesis” (“Los Elementos Estilísticos en la Pintura y su Síntesis”), quien basa su estudio de estilo pictórico, según sus propias palabras, en “... [la] nueva ciencia de formalización de significado, la semiótica” (Macnoriute 2000). La metodología que sigue esta autora para lograr su “... investigación exhaustiva de la forma y contenido de las obras de arte” es una metodología de análisis estructural que tiene muchas similitudes con lo que sería un análisis crítico estructuralista en literatura. De este modo, el análisis que Macnoriute lleva a cabo consiste en:

- a) Análisis sintáctico, en el cual se hace un “análisis semiótico de las diferentes regularidades de estructura morfológica de una pintura y una composición, las conexiones entre las partes de una obra de arte. En otras palabras, la forma plástica: topológica, cromática y eidética (4).

- b) Análisis semántico, en el cual se analiza el nivel discursivo y narrativo, y la semántica lógica.
- c) Análisis pragmático, en el cual se analiza la forma en que un espectador lee el texto de una determinada obra pictórica. (Macnoriute 2000).

El enfoque analítico de Macnoriute y el que se va a desarrollar en este artículo parecen, en un principio, coincidir en las metas perseguidas. Sin embargo, a diferencia del enfoque de Macnoriute, el análisis que se realizará en el presente estudio tratará de demostrar la interacción entre técnicas y métodos pictóricos y literarios o, en otras palabras, cuales serían las equivalencias entre las técnicas y modos pictóricos y los empleados en literatura. Para realizar tal análisis de debe de partir de la base de que tanto las pinturas como las obras literarias analizadas deben coincidir en estilo, es decir, deben utilizar la misma categoría estética, como es el caso de las obras que se van a analizar a partir de este punto, puesto que tanto Watts como Dickens emplean la categoría estética de lo grotesco para definir el mensaje de sus trabajos.

[3] Como ejemplo de la gran cantidad de estudios que han aparecido en la última veintena de años se puede tomar la relación que de algunos de ellos da Ana Lía Gabrieloni en “Literatura y Pintura: Lecturas de la Imagen Escrita. Consideraciones en torno a una Visualidad Legible”, relación que es la siguiente: Caws, Mary Ann. *The EYE in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton: Princeton UP, 1982. Steiner, Wendy. *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988. Burwick, Frederick and Klein Jürgen. *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996. Carrier, David. *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania UP, 1996. (1999, 9, nota 32)

[4] De imaginería visual de exactitud casi fotográfica.

Análisis comparativo de obras de George F. Watts y Charles Dickens.

*Yo pinto ideas, no cosas. Pinto ante todo porque tengo algo que decir, y ya que no poseo el don de la elocuencia, uso la pintura; mi intención no es tanto pintar cuadros que agraden a la vista, como sugerir grandes pensamientos que le hablen a la imaginación y al corazón y despierten todo lo mejor y más noble de la humanidad. (Watts en M.S. Watts, G.F. Watts, *Annals of an Artist's Life*. vol. I, 99)*

La época victoriana en Gran Bretaña (1837-1901) no sólo fue un período de auge en lo político, científico y comercial, sino también en lo artístico. Sin embargo, gran parte de esta producción artística adquiere un carácter marcadamente social, es decir, las obras intentan reflejar los grandes desequilibrios sociales y morales que trajo consigo dicho auge. De este modo, junto con el bienestar económico y político encontramos el reverso de la moneda: el énfasis de las líneas divisorias entre clases sociales y la sustitución de los valores morales y religiosos por los cada vez más acentuados valores materialista y mecanístico. Estos últimos valores conllevan una deformación en el seno de la sociedad, deformación que no se reconoce, pero que artistas como Watts y Dickens, en pintura y literatura respectivamente, reflejan en sus obras, empleando para ello una categoría estética que tiene la suficiente fuerza como para hacer llegar el mensaje: lo grotesco. Como un primer ejemplo de la utilización de lo grotesco por Watts y Dickens, y con ello dando una primera muestra de la interacción entre las técnicas y modos en la pintura y la literatura, tendríamos la obra de Watts titulada *Mammon* (1884-5) y algunos extractos de la novela *Hard Times* (5) (*Tiempos Dificiles*) escrita por Dickens en 1854.

El señor Bounderby es una de las personificaciones que Dickens hace de los valores materialista y mecanístico que van en aumento en el período victoriano, personificación que Watts realiza por medio del dios pagano Mammon (6). Es en este

último hecho donde se encuentra una primera similitud entre la prosa de Dickens y la pintura de Watts: la representación de los valores materialista y mecanístico en forma de alegoría, un hecho que se puede comprobar en el cuadro y el texto que vienen a continuación.



Mammon (1884-5).

Óleo sobre lienzo. 1829 x 1060 mm

Tate Gallery, London.

El señor Bounderby ... era un hombre rico: banquero, comerciante, empresario, y un largo etcétera. Un hombre grande y estrepitoso, con una mirada fija, y una risa metalizada. Un hombre hecho de material basto, que parecía haberse extendido para dar una mayor impresión. Un hombre con la cabeza y frente muy dilatados, venas hinchadas en sus sienes, y la piel tan tirante en su cara que parecía mantener sus ojos abiertos y levantarle las cejas. Un hombre con una apariencia tan apabullante que parecía estar hinchado como un globo y a punto de explotar. Un hombre que nunca se jactaba lo suficiente de considerarse un hombre hecho a sí mismo. Un hombre que estaba siempre proclamando, con la trompeta metalizada de su voz, su vieja ignorancia y su vieja pobreza. Un hombre que era el Valentón de la humildad. (12)

La descripción que Dickens da del señor Bounderby se puede considerar como la de una ‘caricatura satírico grotesca’, término derivado de una de las definiciones que el crítico Wolfgang Kayser, en su libro *The Grottesque in Art and Literature (Lo Grotesco en el Arte y en la Literatura)*, da de lo grotesco: “[Lo satírico grotesco es] una desapasionada contemplación de la vida en la tierra como un teatro de títeres vacío y sin sentido, o como un teatro de marionetas caricaturescas.” (1963, 182) Esta definición de Kayser, dada en el siglo XX, en cierta forma la adelanta Ruskin en el siglo XIX con una de sus tres definiciones de lo grotesco:

[La imaginación humana] en su disposición de ánimo alegre o burlona... tiene tendencia a bromear, a veces amargamente, con críticas calladas del patetismo más severo, a veces ligera y cruelmente, con la muerte y el pecado; de aquí procede gran cantidad del arte grotesco, parte de éste de lo más noble y útil... pasando gradualmente por estados de cada vez menos seriedad hasta llegar a un arte cuyo único fin es el de mera excitación, o el de divertir mediante el terror.
(1903-1912, vol. 5, 131)

La dualidad de aspectos que se puede advertir en las dos definiciones anteriores, cómico y serio, la consigue Dickens en el texto que acompaña a la obra de Watts por medio de una serie de técnicas estructurales, sintácticas, semánticas y retóricas que tienen sus homólogos en el cuadro de Watts, como se puede comprobar en el análisis comparativo que viene a continuación.

La sensación de gran volumen físico del señor Bounderby, la cual, por conexión estructural, se iguala con su imagen interior de jactancia y engreimiento (‘jactaba’/ ‘siempre proclamando’), la logra Dickens mediante la conjunción de tres técnicas: una estructural, la anáfora **(7)** (‘un hombre’); otra semántica, la profusión de sinónimos (‘grande / estrepitoso / basto / extendido / impresión / dilatados / henchidas / tirante / apabullante / inflado / explotar’); y otra retórica, la hipérbole **(8)** (‘mayor / muy / tan ... como / nunca ... lo suficiente’/ siempre’).

Al trasladar la sensación de gran volumen exterior e interior conseguida por Dickens en el personaje del señor Bounderby a *Mammon*, se comprueba que Watts también emplea tres técnicas para dar la misma impresión con su cuadro. En primer lugar estaría la elección de las dimensiones del cuadro, las cuales son casi a tamaño real (1829 x 1060 mm). En segundo lugar se observa que la figura del dios pagano se representa efigiada (9). Finalmente, se comprueba que la distribución compositiva del cuadro es asimétrica, es decir, la figura de Mammon ocupa las tres cuartas partes del plano pictórico.

Visto lo anterior, se podrían comenzar a hacer las primeras equivalencias entre las técnicas empleadas por Dickens y Watts, o lo que sería lo mismo, entre técnicas literarias y pictóricas. De este modo, dichas equivalencias se verían en los pares, anáfora / dimensiones del cuadro, hipérboles / efigiado, y profusión de sinónimos / distribución compositiva asimétrica, equivalencias que de modo gráfico quedarían como sigue:

BOUNDERBY Y MAMMON COMO CARICATURAS SATÍRICO GROTESCAS	
Texto de Dickens (Descripción de Mr Bounderby)	Cuadro de Watts (<i>Mammon</i>)
Anáfora	Dimensiones del cuadro
Hipérboles	Efigiado
Profusión de sinónimos	Distribución compositiva asimétrica

De nuevo en el párrafo de Dickens bajo análisis, se puede advertir que éste constituye un antíteton (10), en otras palabras, el texto es una conjunción de varias antítesis (11). La idea de vanidad y engreimiento, que se consigue en el personaje del señor Bounderby mediante las técnicas mencionadas unas líneas más arriba, sufre una

primera ruptura antitética al converger en el concepto de ‘self-made man’ (‘hombre hecho a sí mismo’), puesto que esta filosofía lleva una gran carga significativa de la virtud de la humildad **(12)**. A renglón seguido vuelve a aparecer una nueva antítesis en la dicotomía ‘... siempre proclamando, con la trompeta metalizada de su voz’ versus ‘su vieja ignorancia y su vieja pobreza’. La estructura de oposiciones se completa mediante la figura retórica más antitética que existe, el oxímoron **(13)**: “el Valentón de la humildad”.

La composición pictórica de la obra de Watts también podría considerarse como un antíteton, puesto que en ésta se pueden observar una serie de elementos que se contraponen unos a otros. Para comenzar estaría la antipatía **(14)** de los colores en y alrededor de la figura de Mammon: rojo, dorado, y negro. Dicha antipatía en el colorido se puede encontrar también asociada al personaje de Bounderby, cuando Dickens realiza en la novela la fusión entre personaje (Bounderby) y entorno (la ciudad industrial de Coketown), con las siguientes palabras:

Era una ciudad de ladrillos rojos, o de ladrillos que habrían sido rojos si el humo y las cenizas lo hubiesen permitido; pero tal y como estaban las cosas, era una ciudad de un rojo y negro anormal como la cara pintada de un indio. Era una ciudad de maquinaria y altas chimeneas, de las cuales salían interminables serpientes de humo que se seguían unas a las otras por siempre jamás, y nunca se desanillaban. En ella había un canal negro, que corría purpúreo con un tinte maloliente. (19)

Como se puede ver, Dickens realiza en este párrafo el mismo juego con el colorido que lleva a cabo Watts, colores que en un principio podrían no producir antipatía, pero que tanto el pintor como el escritor consiguen su aspecto desagradable por medio del apagado **(15)** de dichos colores, es decir, Dickens apaga literalmente el colorido de la ciudad por medio del “humo y las cenizas”, y Watts utiliza la misma técnica al situar humo en la parte derecha del cuadro, algo que explicaría la adumbración **(16)** total de la figura del numen pagano.

Continuando con los elementos antitéticos en la composición de Watts, se puede advertir la contraposición existente entre el denso ropaje de la figura de Mammon, junto con el espeso cortinaje, y la extrema desnudez de las dos figuras de la parte baja del cuadro. Asimismo, se puede percibir que el movimiento de la figura del dios pagano es totalmente nulo, oponiéndose a la fuerza y tensión del movimiento de las figuras del hombre y la mujer, un hecho este último que, en principio, parece incongruente dada la pose de dichas figuras. Sin embargo, tal incongruencia desaparece si se tienen en cuenta las palabras de Matteo Marangoni, en *Cómo se Mira un Cuadro*, cuando habla sobre el movimiento en el arte:

[C]on referencia al “movimiento”, puede acaecer en el terreno del arte que sea éste más sutil y convincente en una figura aparentemente en reposo (movimiento en potencia) que en otra agitada (movimiento en acción), debiendo el hábil espectador descubrirlo por sí mismo a través de su perspicaz sensibilidad visual y verlo, por ejemplo, en la vibración dinámica del contorno lineal. Incluso en las figuras más agitadas ... este aspecto queda visto y sentido especialmente en la línea marginal de las figuras, línea vibrante y nerviosa, y en ciertos casos restallante como un látigo. (1962, 49-50)

Para finalizar con los elementos antitéticos en la composición de Watts, se debe mencionar, por una parte, la contraposición entre la simbología de juventud y vida que representan las figuras del hombre y la mujer, y la de los remates en forma de calaveras del trono de Mammon; y, por otra parte, el oxímoron en el que se convierte la corona del dios pagano al unirse en ésta como adornos monedas en posición vertical y orejeras de burro. De esta forma, al igual que se hizo con las primeras equivalencias encontradas entre las obras de Dickens y Watts, las equivalencias que se acaban de exponer se podrían representar gráficamente del siguiente modo:

BOUNDERBY Y MAMMON COMO CARICATURAS SATÍRICO GROTESCAS	
Texto de Dickens (Descripción de Mr Bounderby)	Cuadro de Watts (Mammon)
Antíteton: conjunción de antítesis	Antipatía en el colorido + apagado Adumbración de la figura de Mammon Densidad del ropaje versus extrema desnudez Movimiento nulo versus movimiento en potencia Simbología de vida versus simbología de muerte
Oxímoron	Corona de Mammon: monedas versus orejeras de burro

Estas equivalencias que se acaban de exponer muestran que Dickens y Watts emplean en sus respectivas obras técnicas encaminadas a producir una dualidad de reacciones simultáneas: una reacción a lo serio, por ejemplo, con la antipatía del color; y una reacción a lo cómico, por ejemplo, con los oximorones. Aún así, tanto Watts como Dickens aumentan el efecto de esta última reacción mediante el empleo de otro elemento que aporta comicidad: la antífrasis (17). De esta forma, en el texto de Dickens bajo análisis, se puede encontrar la antífrasis en el empleo del sustantivo ‘trompeta’ y su calificación mediante el adjetivo ‘metalizada’ al final del texto. Tanto adjetivo como sustantivo, tomando sus significados literales, vienen a aumentar la

sensación de jactancia y engrimiento del señor Bounderby, aunque este efecto, aparentemente, se intenta reducir mediante su unión sintáctica con la segunda parte de la antítesis en la que se encuentran ('su vieja ignorancia y su vieja pobreza'). Sin embargo, los sentidos figurados de adjetivo y sustantivo vienen a enfatizar el sentido burlón de la antítesis, ya que el primero ('metalizada') tiene también el significado de persona insensible a todo estímulo que no sea del interés material; acaudalado. Asimismo, el sentido figurado del sustantivo es: hombre despreciable y para poco; chisgarabís, mequetrefe.

En la obra de Watts, la técnica equivalente en pintura al término retórico de antífrasis se puede observar en dos detalles del cuadro. Lo primero sería la sensación de ternura que podría aportar el hecho de que Mammon acaricie con su mano derecha a la mujer, algo irónico si se comprueba que siguiendo la línea de la cabeza de la mujer se encuentran dos bolsas de dinero en el regazo del dios. Un segundo detalle que aporta ironía estaría en el hecho de que, aún cuando la figura más sobresaliente en la composición es la de Mammon, es la que menos se ve debido a la adumbración de ésta y a que toda la luz de la composición recae sobre las dos figuras en la parte baja. Consecuentemente, la equivalencia en la ironía en el cuadro de Watts y el texto de Dickens quedaría de la siguiente forma:

BOUNDERBY Y MAMMON COMO CARICATURAS SATÍRICO GROTESCAS	
Texto de Dickens (Descripción de Mr Bounderby)	Cuadro de Watts (<i>Mammon</i>)
Antífrasis	Ternura (cabeza de mujer) versus avaricia (bolsas de dinero) Gran volumen de Mammon versus poca visibilidad de la figura

En consecuencia, como se puede comprobar por lo dicho hasta ahora sobre el análisis comparativo de las obras de Watts y Dickens, existen en éstas, por un lado, una simultaneidad de elementos serios y cómicos; por otro, se encuentra asimismo una conjunción de elementos que aporta anormalidad o deformación a ambas obras. Si se tienen en cuenta ambas características mencionadas, es decir, la simultaneidad de aspectos serio y cómico, y el alto grado de anormalidad, se puede deducir que las dos obras parcialmente analizadas son grotescas, puesto que las dos características comentadas son peculiares de esta categoría estética, como afirma Philip Thomson, en *The Grotesque (Lo Grotesco)*, con las siguientes palabras: “[L]a reacción clásica hacia lo grotesco, la experiencia de diversión y disgusto, de risa y horror, ... simultáneamente, se debe, al menos en parte, a la reacción a lo sumamente *anormal* (sic), dado que lo anormal puede ser divertido ... y por otra parte puede ser temible o repugnante.” (1972, 24)

Con lo analizado hasta ahora de Dickens y Watts se ha intentado demostrar, por una parte, que tanto pintor como escritor emplean la misma categoría estética para sus obras: lo grotesco. Por otra parte, se he tratado de probar que dicha categoría estética tiene una estructura, y de que puede haber una equivalencia entre los elementos que conforman esta estructura en pintura y literatura. Sin embargo, queda por establecer el motivo de la elección de ambos artistas por lo grotesco para sus obras, es decir, cual es su mensaje (aunque parte de éste se puede deducir por lo expuesto), y el por qué de la decisión por lo grotesco para comunicarlo.

La elección de lo grotesco para sus obras puede deberse a dos factores íntimamente relacionados. En primer lugar estaría el papel que juega el lector o el espectador con respecto a la obra. En otras formas de representación, por ejemplo, en una sátira, también existe una dualidad de aspectos, uno cómico y otro serio. Sin embargo, ambos aspectos actúan por separado, es decir, hay un mal en la sociedad (el aspecto serio) que el artista considera que se debe corregir, y la forma de hacerlo es mediante la representación de ese mal de forma ridícula y risible. Este último factor conlleva que el lector o el espectador sean agentes pasivos, puesto que las líneas de

separación entre el aspecto serio y el cómico están claramente diferenciadas. Sin embargo, en lo grotesco ambos aspectos están mezclados, van simultáneos en la obra, algo que hace del lector o el espectador un agente activo, es decir, son éstos los que tienen que averiguar cual es el aspecto serio y cual el cómico, y por qué están tan extrañamente mezclados en la obra. De este modo, como explica Philip Thomson, en *The Grotesque (Lo Grotesco)*, la forma de representar mediante lo grotesco tiene dos funciones principales. La primera, que él denomina ‘agresividad y alienación’, la describe con las siguientes palabras: “A causa del característico *impacto* (sic) de lo grotesco, ... [éste] se emplea para desconcertar y desorientar, para parar al lector [o al espectador] en seco, para destruir las formas acostumbradas de ver el mundo y enfrentarle con una perspectiva radicalmente diferente e inquietante.” (1972, 58)

La segunda función de lo grotesco que Thomson señala, ‘el efecto psicológico’, la explica en los siguientes términos: “[L]o grotesco se emplea para traer los aspectos horribles y repulsivos de la existencia a la superficie, para hacerlos aquí menos dañinos mediante la introducción de una perspectiva cómica.” (1972, 59)

En las obras de Watts y de Dickens que se están analizando, ya se ha comprobado que existen elementos que aportan la extrañeza a la perspectiva (primera función de Thomson), así como elementos que aportan el aspecto cómico (parte de la segunda función de Thomson). Faltaría, por lo tanto, por exponer cuales son “los aspectos horribles y repulsivos de la existencia” que ambos artistas traen a la superficie. Éstos se pueden ver en la obra de Dickens en el siguiente extracto:

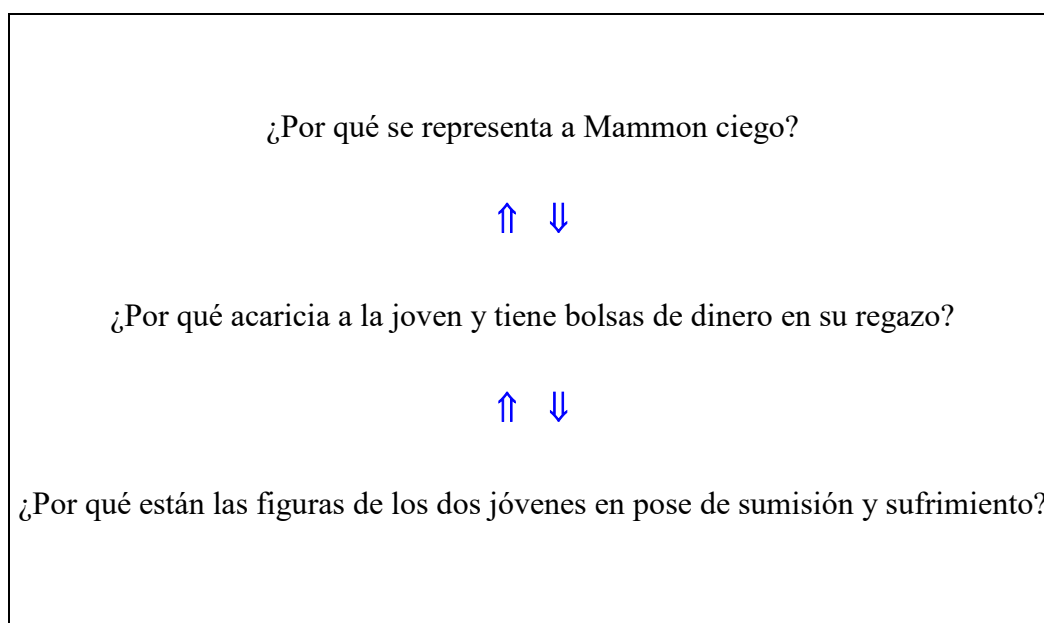
El señor Bounderby permaneció inmóvil ante el fuego de la chimenea, haciendo una proyección de sí mismo sobre la vieja forma de ser explosiva de su retrato, y sobre el futuro ¿Hasta que momento en el futuro? ¿Se vislumbró a sí mismo haciendo alarde de Bitzer delante de extraños, como el joven prometedor tan devoto a los grandes méritos de su maestro ...? ¿Vio algún débil reflejo de su propia imagen haciendo un testamento vanglorioso, por el cual veinticinco farsantes, con más de veinticinco años de edad y cada uno tomando para sí el nombre Josiah Bounderby de Coketown, para siempre cenarían en el Salón Bounderby, para siempre se alojarían en los edificios Bounderby, para

siempre asistirían a una capilla Bounderby, para siempre irían a dormir bajo el techo de una capellanía Bounderby, para siempre serían mantenidos por la hacienda Bounderby, y para siempre darían náuseas a todos los estómagos sanos con una vasta cantidad de necesidades y fanfarronadas Bounderby? ¿Tenía alguna presciencia del día, cinco años a partir de entonces, cuando Josiah Bounderby de Coketown tenía que morir de un ataque en la calle de Coketown, y que este mismo valioso testamento tenía que empezar su larga andadura de sofisterías, pillaje, falsas pretensiones, vil ejemplo, poco servicio y mucha ley? Probablemente no. Sin embargo el retrato tenía que verlo todo hasta el final. (265-6)

Como se puede comprobar, el texto de Dickens se encuadra en el futuro, es decir, no juzga como males los crecientes valores materialista y mecanístico de su sociedad (quizás sus pensamientos eran ya demasiado pesimistas con respecto a la posible corrección de éstos en sus contemporáneos), sino que considerar que lo que hay que evitar es el paso de estos valores a las nuevas generaciones, un hecho que conllevaría la destrucción de éstas. De esta forma, se puede observar que todas las preguntas que componen el extracto van dirigidas a las nuevas generaciones, empleando como interlocutor al señor Bounderby.

Para hacer llegar el mensaje expuesto en el párrafo anterior, Dickens estructura su texto en forma de pisma **(18)**, preguntas encadenadas en las cuales se pueden encontrar dos características. La primera es el valor ilocutivo de dichas preguntas como afirmaciones, es decir, aunque la forma es interrogativa, éstas tienen valor de afirmaciones de lo que ocurrirá en el futuro. La segunda característica es la unión de dos técnicas encontradas en la descripción del señor Bounderby, con ello identificando el texto con este personaje, en cada pregunta: la mezcla de sinónimos ('vislumbró / vio algún débil reflejo / tenía alguna prescencia'), colocados al principio de cada pregunta, es decir, en forma de anáfora.

Como se ha apuntado unas líneas más arriba, las preguntas del texto tienen como protagonistas a las generaciones venideras. Este hecho, junto con las características estructurales que se han apuntado en el párrafo anterior, hacen que de nuevo coincidan las técnicas de Watts y de Dickens, un hecho que se comprueba en la estructura vertical del cuadro de Watts, puesto que dicha estructura tendría forma de pisma. Esto último se evidencia en las dos figuras jóvenes de la parte baja del cuadro, mostradas con poses de sufrimiento y sumisión, y en la representación de la cara de Mammon, en la que se puede observar que éste es ciego. Así, de forma esquemática, la estructura vertical del cuadro de Watts quedaría de la siguiente forma:



Como conclusión a todo lo visto sobre la obra de Watts, *Mammon*, y de Dickens (*Hard Times*), se puede decir que ambos artistas realizan lo que en retórica se denomina ‘ominatio’ (19), algo que han realizado mediante técnicas que se podrían considerar como equivalentes en pintura y literatura, y que vienen a mostrar que Watts y Dickens emplean la misma categoría estética en sus obras, lo grotesco, por lo que ambas obras podrían calificarse como representaciones de ominatios grotescos.

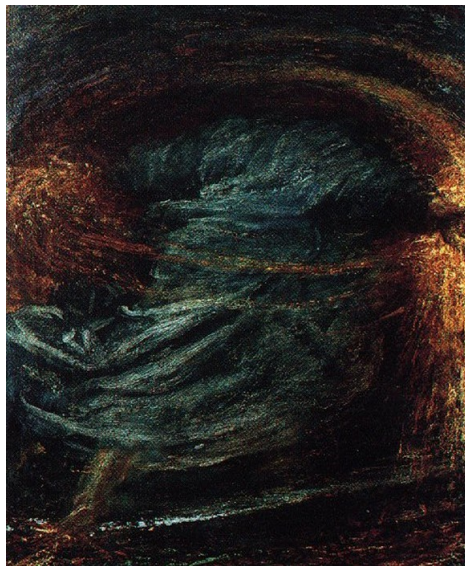
El análisis comparativo hecho de las obras tomadas como ejemplos de Watts y de Dickens podrían considerarse como un ejemplo aislado en el que se da una coincidencia de tema y una equivalencia relativa de técnicas pictóricas y literarias. Es

por ello por lo que a partir de este punto se van a volver a analizar comparativamente otras obras de Watts y de Dickens, con vistas a demostrar dos cuestiones. La primera es exponer que la aparición de dichas equivalencias no es un hecho casual. La segunda es mostrar que Dickens y Watts coinciden en los temas de sus obras en más de una ocasión, y que en todas estas obras las técnicas empleadas se podrían considerar como equivalentes por coincidir en el uso de la misma categoría estética, lo grotesco. Como ejemplo de lo que se acaba de exponer, se podrían tomar dos obras de Watts, *The Sower of the Systems* (*El Sembrador de los Sistemas*) y *The Genius of Greek Poetry* (*El Genio de la Poesía Griega*); y una obra de Dickens, *Bleak House* (20) (1852-3).

Bleak House (*Casa Desolada*) es una obra en la que Dickens expone su visión grotesca de todos los estamentos sociales, culturales, políticos y religiosos de su época. Para ello emplea una subcategoría de lo grotesco denominada ‘parodia grotesca’ y un término general unificador estructural, “system” (sistema), por el cual une todos los temas estructuralmente y hace de ellos una unidad. De esta forma, se puede decir que Dickens realiza una ‘parodia grotesca’ del sistema político, del sistema judicial, de la iglesia como sistema, etcétera. Ya que en todos los temas de esta novela se emplea la misma subcategoría de lo grotesco y todos están unidos por el mismo denominador común, para no extendernos se ha elegido uno de estos temas como representativo, la parodia grotesca del sistema judicial. De este modo, como resumen de los males del sistema judicial de la época victoriana, se puede decir que éstos no residen tan sólo en que éste es un sistema anticuado (no ha cambiado desde la Edad Media) e inoperante, sino que es un sistema corrupto, como demuestra el siguiente párrafo de la novela:

El único principio de la justicia inglesa es hacer negocios para sí misma. No hay ningún otro principio clara, cierta y constantemente mantenido en todas sus angostas revueltas. Mirado desde este punto de vista llega a ser un sistema coherente y no el laberinto monstruoso que los legos tienen tendencia a pensar. Si comprendiesen claramente tan sólo una vez que el principio augusto es hacer negocios para sí misma a sus expensas, seguramente dejarían de quejarse. (503)

El sentido altamente irónico que se emplea en este párrafo lo utiliza Dickens durante toda la novela y con todos los temas. Esta ironía constituiría el aspecto cómico que se va a simultanear con el aspecto serio que, en el caso del sistema judicial, se encuentra en toda la corrupción, muerte y locura que trae consigo el caso judicial que sirve para desarrollar el argumento: Jarndyce and Jarndyce. Sin embargo, lo que es de interés en el anterior párrafo para el tópico del presente artículo, no es sólo la mención de la palabra clave ‘sistema’, sino el concepto antitético que se tiene de éste: “sistema coherente” versus “laberinto monstruoso”. En esta antítesis de ‘sistema’ como laberinto en el que el individuo debe integrarse, es decir, ser sistematizado, o de lo contrario ser excluido por la sociedad, es en la que Dickens basa la concepción más general de su novela, un hecho que Watts, cincuenta años más tarde, observa que no ha variado. Como ejemplo de esta similitud de visión de Dickens y Watts se puede exponer el siguiente cuadro de Watts *The Sower of the Systems* (*El Sembrador de los Sistemas*) y la noción que se tiene en la época victoriana de ‘sistema’:



The Sower of the Systems (1902)

Óleo sobre lienzo (66 x 53 cm)

The Watts Gallery, Copton, Surrey.

‘¡Oh, no me lo puedo creer, señor Jarndyce! Prejuicio, prejuicio. Mi querido señor, este es un país muy grande, un país muy grande. Su sistema de equidad es un sistema muy grande, un sistema muy grande. ¡No me lo puedo creer, no me lo puedo creer!’

‘¿Todavía empeñado, mi querido señor,...? ¿Todavía empeñado, incluso con su gran sabiduría en hacerse eco del prejuicio popular? Somos una comunidad próspera, señor Jarndyce, una comunidad muy próspera. Somos un gran país, señor Jarndyce, somos un país muy grande. El nuestro es un gran sistema, señor Jarndyce, ¿y querría usted que un país grande tuviese un sistema pequeño? ¡No me lo puedo creer, no me lo puedo creer!’ (776-7)

Como se puede comprobar, el personaje de la novela que da la definición anterior de ‘sistema’, Conversation Kenge (Conversación Kenge), basa la construcción de su argumento en el uso de dos figuras retóricas que implican repetición: la epizeuxis (21) y el epanodos (22). El uso de estas figuras retóricas da lugar a una estructura formada por falsos entimemas (23) o sorite (24), puesto que cada frase de su argumento se establece como afirmación, dando como razón para la validez de éstas tan sólo su repetición con un intensificador (‘muy’), un hecho que conlleva la ironía de texto por medio de la antífrasis del verbo ‘haciéndose eco’ aplicado a la persona incorrecta. Estas características del discurso de Kenge hacen que su razonamiento sea ilógico, cerrado y ridículo, como un gran laberinto del que se intenta salir pero en el que irónicamente se vuelve siempre al mismo lugar.

Si se observa la anterior obra de Watts que acompaña al texto que se acaba de analizar, el efecto que el pintor desea reflejar es el mismo que consigue Dickens. El análisis de esta pintura se puede comenzar por el tipo de trazo, que se distingue por ser corto, rápido y repetitivo, pero a la vez empastado (25), es decir, como las frases telegráficas de Kenge en las que las repeticiones crean una sensación de pesadez. Todas estas pinceladas crean una estructura compositiva cuasi circular, es decir, una estructura que se podría considerar un círculo vicioso o un torbellino en el que la figura del ‘Sembrador’ es parte integrante, dado que los trazos de sus vestiduras siguen la línea compositiva circular. Asimismo, el caos producido por el carácter ilógico del razonamiento de Kenge visto anteriormente, se puede ver en la misma composición pictórica de Watts, ya que la figura del ‘Sembrador’ se sale del plano pictórico (obsérvese la parte derecha del cuadro). Sin embargo, la misma figura del ‘Sembrador’ aporta la ironía al cuadro (26), puesto que el mismo creador de los sistemas es absorbido por éstos, comenzando por el centro del razonamiento: la cabeza.

Como resumen gráfico de las equivalencias vistas en el último análisis comparativo realizado entre las obras de Dickens y Watts, se podría dibujar la siguiente tabla en la que se establecen las equivalencias halladas entre técnicas pictóricas y literarias:

PARODIA GROTESCA DEL SISTEMA	
Texto de Dickens (Conversation Kenge)	Cuadro de Watts (<i>The Sower of the Systems</i>)
Epizeuxis y Epanodos	Trazo corto, rápido y repetitivo, pero empastado
Falsos entimemas o sorites	Estructura circular y figura fuera del plano pictórico
Antífrasis	Absorción de la figura por su creación.

Lo visto con el análisis del texto de Dickens procedente de *Casa Desolada* y la obra de Watts *El Sembrador de los Sistemas*, es tan sólo un reflejo de los cambios radicales que se están produciendo en esta época, los cuales se podrían resumir como el cambio de sociedad feudal a moderna. Sin embargo, la adaptación a estos cambios radicales es errónea por parte de la sociedad victoriana, puesto que el individuo en esta sociedad se encuentra con el dilema de estar dentro del sistema o ser excluido. Esto significa que no hay individualidad, sino que el individuo debe ser una unidad dentro de la gran mayoría si quiere sobrevivir, algo que ya se demuestra en la teoría de Darwin de esta época, la cual rompe con los patrones sociales y religiosos establecidos: el origen de las especies por medio de la selección natural. Esto significa que la unidad debe ser la sociedad en su conjunto, un hecho que nuevamente es malentendido por la sociedad victoriana, puesto que la unión que haría esta unidad se convierte en un símbolo de la era moderna: el caos de la muchedumbre.

Dickens y Watts, espectadores de su época, reconocen esta concepción errónea de sus contemporáneos y así lo plasman en sus obras, algo que se puede observar en la obra de Watts, *The Genius of Greek Poetry (El Genio de la Poesía Griega)*; y en la obra ya mencionada de Dickens *Casa Desolada*:



The Genius of Greek Poetry (1850-1878)

Óleo sobre lienzo.

The Watts Gallery, Copton, Surrey.

Y allí está sentado, mascando y royendo, y mirando a la gran cruz en lo más alto de la Catedral de San Pablo, la cual brilla por encima de una nube de humo de tinte violáceo y rojizo. Por el semblante del muchacho uno podría suponer que el sagrado emblema es, ante sus ojos, la suprema confusión de la gran y confusa ciudad; tan dorada, tan elevada, tan fuera de alcance. Allí está sentado, el sol poniéndose, el río fluyendo rápidamente, la muchedumbre fluyendo a su lado en dos torrentes, todo sigue avanzando por un propósito y hacia un fin, hasta que le zarandean y le dicen que siga avanzando también. (250)

Como se puede observar en el párrafo extraído de la novela, Dickens hace uso de nuevo del recurso estructural de la anáfora (27) ('allí está sentado'), en esta ocasión para traer a un primer plano al personaje que actúa como espectador: Jo 'Toughey'. En dicha anáfora, el verbo y el tiempo verbal empleado ('está sentado') sugieren reposo, una sensación de quietud que se ve inmediatamente contrastada por la unión de tres verbos en tiempo progresivo ('mascando' / 'royendo' / 'mirando'), lo cual indica movimiento. Sin embargo, dicha sensación de movimiento se atenúa por medio de la unión de estos tres verbos mediante polisíndeton (28) lo cual hace que el ritmo sea más lento. A partir de este momento el ritmo del extracto se acelera y se hace más abigarrado, puesto que la perspectiva visual cambia de arriba abajo y de un lado a otro. La confusión y celeridad de esta parte del texto la logra Dickens mediante dos técnicas. En primer lugar estaría el distanciamiento en la perspectiva visual, colocando los objetos percibidos o bien en la lejanía ('en lo más alto' / 'tan

elevada' / 'tan fuera de alcance'), o bien en cuatro puntos diferentes: arriba ('sol'), abajo ('río'), izquierda y derecha ('la muchedumbre ... en dos torrentes'). En segundo lugar, la aceleración rítmica del texto viene dada por el uso de tres verbos en tiempo progresivo ('poniéndose' / 'fluyendo' / 'fluyendo'), verbos que en esta ocasión ven enfatizados sus ritmos por la unión de éstos mediante asíndeton (29).

Todas las técnicas empleadas por Dickens en el texto que se acaba de analizar vienen a formar una estructura que, en retórica, se denomina 'antilogía' (30), estructura que en el mismo texto se puede observar en las contradicciones que contiene, es decir, la sustitución de los valores morales y religiosos, representados por 'la gran cruz en lo más alto', por los valores ya mencionados en este artículo, el materialista y el mecanístico, que vienen simbolizados en la expresión 'dos torrentes', valores estos últimos que a su vez vienen concretados en el caos de la muchedumbre ('la muchedumbre') y la ciudad ('la suprema confusión de la gran y confusa ciudad').

El caos que significa la muchedumbre y representado por Dickens en el texto que se acaba de analizar, también se puede observar en el cuadro de Watts titulado *The Genius of Greek Poetry (El Genio de la Poesía Griega)*, un hecho que se puede deducir de lo que comenta Colin Trodd, en "Turning Back the Grotesque: G.F. Watts, the Matter of Painting, and the Oblivion of Art" ("Retrocediendo a lo Grotesco: G.F. Watts, el Tema de la Pintura, y el Olvido del Arte"), con las siguientes palabras:

Lo grotesco es la muchedumbre, que en *El Genio de la Poesía Griega*, emerge del espacio vaporoso por debajo del arco.

Watts mezcla la fuerza anárquica con la idea de la prolongación del cuerpo en la forma amorfa de la muchedumbre. En tales momentos la energía de la muchedumbre parece parodiar su propio sentido de decrepitud física. (1999, 183-4)

Como se puede comprobar por la cita anterior, Trodd encuentra en esta obra de Watts el mismo tipo de categoría, en este caso de subcategoría, de lo grotesco que se ha comentado con relación a la obra de Dickens *Bleak House (Casa Desolada)*: la parodia grotesca. Este hecho implica que tanto Dickens como Watts deben emplear

técnicas equivalentes, en literatura y pintura respectivamente, para conseguir el mismo objetivo, algo que se puede ver en el análisis que viene a continuación.

En primer lugar, se puede percibir que el efecto logrado por Dickens con la anáfora tiene su equivalente en el posicionamiento de la figura principal en primer plano, mientras que el caos logrado con las diferentes y simultáneas perspectivas visuales en el párrafo de la novela, lo consigue Watts mediante la presentación de figuras difuminadas (31) o tan sólo manchadas (32), un aspecto inacabado el de estas figuras que se enfatiza por la posición de todas ellas en lontananza (33). A esta primera contrariedad en el cuadro se le une la de los movimientos de las distintas figuras que lo componen. Como se ha visto en el análisis del párrafo de la novela que se está comparando analíticamente con *The Genius of Greek Poetry (El Genio de la Poesía Griega)*, el efecto de celeridad versus estatismo lo logra Dickens mediante el uso del tiempo progresivo contrastado con el tiempo simple usado en la anáfora, pasando paulatinamente por el ritmo más acelerado que da la unión del tiempo progresivo unido mediante polisíndeton, hasta llegar al desenfreno de los también verbos en tiempo progresivo pero unidos por medio de asíndeton. Este efecto de celeridad versus estatismo también lo consigue Watts en su obra con el mismo resultado contradictorio que se percibe en el párrafo analizado, puesto que se puede observar que, en principio, la pose inerte de la figura principal contradice la movilidad que se advierte en el resto de la composición. Sin embargo, tanto la figura principal como el resto de las figuras son contraposiciones en sí en este sentido, un hecho que se comprueba si se tienen en cuenta los comentarios hechos anteriormente con referencia al movimiento en la pintura, puesto que en la figura principal se puede percibir el alto grado de movimiento en potencia que denotan las líneas que la definen, mientras que dicho movimiento en potencia es nulo en el resto de las figuras dado el perfil poco marcado o inexistente que las delimita.

Con las técnicas usadas por Watts que se acaban de explicar, este artista consigue lo que en pintura se conoce como una estructura atectónica (34), la cual tiene el mismo efecto, y por lo tanto se podría considerar como equivalente, a la antilogía empleada por Dickens en su texto. Como confirmación de esto último, se puede ver que el efecto que Dickens logra en el párrafo analizado en relación con *The Genius of Greek Poetry (El Genio de la Poesía Griega)*, el cual en su momento se comentó que

era el de mostrar el caos de la muchedumbre, también lo observa Colin Trodd en su estudio sobre Watts mencionado anteriormente, una observación que explica con las palabras siguientes:

[En] *El Genio de la Poesía Griega*, la lógica de la desintegración y fragmentación opera contra cualquier posible articulación de unidad o coherencia universal; ésta es una imagen donde la forma se ha hecho fuerza: en ella la figura principal observa en la naturaleza violencia y mutación más que plenitud y continuidad.

[L]a naturaleza [se presenta] como una serie de trazos, redes y fuerzas. Lo nebuloso de la composición, la aparición de formas humanoides primitivas en el fondo y la postura de la figura central sugieren tensión más que éxtasis, profusión más que orden.

Como en ocasiones anteriores, para finalizar con el análisis comparativo que se acaba de exponer, se puede dibujar la siguiente tabla en la que se pueden comprobar las equivalencias pictórico-literarias halladas en este último análisis, tabla de equivalencias que quedaría como sigue:

PARODIA GROTESCA DE LA MUCHEDUMBRE	
Texto de Dickens (Jo 'Toughey')	Cuadro de Watts (<i>The Genius of Greek Poetry</i>)
Anáfora	Figura principal en primer plano
Tiempos verbales estáticos versus tiempos verbales progresivos + polisíndeton/asíndeton	Pose inerte de la figura principal versus movimiento en el resto de las figuras
Perspectiva visual en constante movimiento	Movimiento en potencia de la figura principal versus resto de las figuras difuminadas o manchadas
Antilogía	Atectonismo

[5] Si no se establece de otro modo, todas las citas de *Hard Times* pertenecen a la edición de 1994 de Penguin Books. Asimismo, las traducciones de los pasajes de esta novela se han realizado tras consultar la realizada por Amando Lázaro Ros en *Tiempos Difíciles*, (ed.) Fernando Galván. Madrid: Cátedra, 1992.

[6] Nombre que en el Evangelio (Mateo 6: 24) se da al demonio de las riquezas.

[7] Gideon O. Burton define ‘anáfora’ con las siguientes palabras: “Repetición de la misma palabra o grupo de palabras al comienzo de cláusulas, frases, o líneas sucesivas.” (2001)

[8] Gideon O. Burton define ‘hipérbole’ en los siguientes términos: “Exageración retórica. La hipérbole a menudo se consigue mediante comparaciones, símiles, y metáforas.” (2001)

[9] Efigiado: adj. s. XVII al XX. Hecho un bulto.

[10] Gideon O. Burton define ‘antíteton’ con las siguientes palabras: “Una prueba o composición construida mediante contrarios.” (2001)

[11] Gideon O. Burton define ‘antítesis’ en los siguientes términos: “Yuxtaposición de palabras o ideas opuestas.” (2001)

[12] En la obra de Samuel Smiles, *Self-Help (Autoayuda)*, se pueden encontrar las principales ideas de esta filosofía, en la que destaca como principal virtud la humildad. Como ejemplo de ello, se puede citar el siguiente párrafo: “Algunos de los mejores ejemplos [de hombres hechos a sí mismos] equivaldrían a una vida entregada a la enseñanza del Evangelio, a la enseñanza de los pensamientos más elevados, y de los hechos enérgicos para su propio bien y el del mundo. Los valiosos ejemplos que dan del poder de la autoayuda, del propósito paciente, del trabajo resolutivo, y de firme integridad, dando como resultado la formación de un carácter verdaderamente noble y fuerte, son exhibidos en un lenguaje que no se debe malinterpretar lo que es el poder de cada cual de hacer las cosas por sí mismo; de igual manera ilustran la eficacia del amor propio y la confianza en sí mismo, al capacitar incluso a los hombres de estatus más humilde para que se creen una competencia honorable y una reputación sólida.” (1882, 294)

[13] Gideon O. Burton define ‘oxímoron’ con las siguientes palabras: “Colocación de dos términos que se oponen adyacentes uno al otro. Una paradoja comprimida.” (2001)

[14] Antipatía: Oposición de ciertos colores que, queriendo sobrepujar uno al otro, forman a la vista una sensación desagradable.

[15] Apagar: Rebajar en los cuadros el color demasiado vivo o templar el tono de la luz.

[16] Adumbración: Parte menos iluminada en la figura u objeto.

[17] Gideon O. Burton define ‘antífrasis’ con las siguientes palabras: “Ironía de una sola palabra, a menudo de forma burlona por medio de la contradicción patente.” (2001)

[18] Gideon O. Burton define ‘pysma’ con las siguientes palabras: “Preguntar múltiples preguntas sucesivamente (lo cual requeriría una respuesta compleja). Uso retórico de la pregunta.

[19] Gideon O. Burton define ‘ominatio’ en los siguientes términos: “Una profecía de males.” (2001)

[20] Si no se establece de otro modo, todas las citas de *Bleak House* pertenecen a la edición de 1994 de Penguin Books. Asimismo, las traducciones de los pasajes de esta novela se han realizado tras consultar la realizada por Fernando Santos Fontela, en *Casa Desolada*. 2vols. Madrid: Alfaguara, 1987.

[21] Gideon O. Burton define ‘epizeuxis’ con las siguientes palabras: “Repetición de palabras con ninguna de por medio, para vehemencia o énfasis.” (2001)

[22] Gideon O. Burton define ‘epanodos’ en los siguientes términos: “Repetición de los términos principales de un argumento en el curso de su presentación.” (2001)

[23] Gideon O. Burton define ‘entimema’ con las siguientes palabras: “El método informal de razonar del discurso retórico. El entimema se define a veces como un ‘silogismo truncado’, puesto que o una premisa mayor o una menor se deja implicada. Típicamente, el entimema se construye con una conclusión emparejada con una razón. Cuando varios entimemas van unidos se convierte en sorites.” (2001)

[24] Gideon O. Burton define sorites en los siguientes términos: “Entimemas encadenados. Es decir, una serie de afirmaciones y razones que se basan unas en las otras. A veces se le considera una falacia lógica, puesto que la rapidez de las afirmaciones y las razones no permiten que se examinen los supuestos omitidos en cada afirmación.” (2001)

[25] Empastar: Poner el color en bastante cantidad para que una y no deje ver el lienzo

[26] Recuérdese que el carácter irónico del argumento de Kenge venía dado no sólo por lo ilógico de su argumento, sino también por el uso de la antífrasis con el verbo ‘haciéndose eco’.

[27] Recuérdese el uso de la anáfora en el párrafo analizado del señor Bounderby en relación con el cuadro de Watts titulado *Mammon*.

[28] Gideon O. Burton define ‘polisíndeton’ con las siguientes palabras: “El empleo de muchas conjunciones entre cláusulas, con frecuencia reduciendo el tempo o el ritmo.” (2001)

[29] Gideon O. Burton define ‘asíndeton’ en los siguientes términos: “La omisión de conjunciones entre cláusulas, con frecuencia con el resultado de un ritmo rápido o un efecto vehemente.” (2001)

[30] Gideon O. Burton define 'antilogía' con las siguientes palabras: "Una contradicción o en términos o en ideas." (2001)

[31] Difuminar: "Rebajar los tonos de una composición para lograr, con la suavidad de la factura, cierto aspecto de vaguedad y lejanía.

[32] Pintura de estudio o en boceto, sin concluir.

[33] Términos de un cuadro más distantes de un plano principal.

[34] Atectonismo: Tendencia a hacer prevalecer elementos de generalización y de movimiento, sobre los de particularidad y orden.

Conclusiones

Como se ha tratado de demostrar por todo lo expuesto en este artículo, la posibilidad de establecer equivalencias entre técnicas pictóricas y literarias es un proyecto factible, aunque también es de reconocer que para la materialización total de tal proyecto es necesaria más profundidad en la investigación, la cual lleve a establecer una serie de paradigmas por los cuales las equivalencias sean identificables. De este modo, es por el hecho de que la investigación sobre la tesis de este artículo requiere un estudio más profundo y duradero, por lo que dicha tesis y su intento de demostración no pretenden en modo alguno convertirse en una panacea crítica de la cual surjan los posteriores análisis comparativos entre literatura y pintura, sino que intenta ser una aportación constructiva al estudio de dicho tema. En consecuencia y para finalizar, sería conveniente dar a grandes rasgos cuál ha sido la tesis de este artículo y su desarrollo, así como las conclusiones parciales que se han ido alcanzando a lo largo de éste.

Como punto de partida en este artículo se toma la base crítica histórica, retomada en los últimos años, de la relación entre la literatura y las artes visuales. A partir de este punto en el artículo, se comprueba que los estudios realizados sobre dicha relación tienen tres características mayoritarias en común. En primer lugar está el análisis de las obras visuales mediante un enfoque analítico literario o verbal. En segundo lugar estaría el comprender la relación como una coincidencia cronológica y temática en las obras literarias y pictóricas. Finalmente, se observa el hecho de que en estos estudios se intentan encontrar correspondencias, es decir, igualación de términos pictóricos y literarios. De esta forma, de la primera característica mencionada se deduce que el enfoque analítico empleado no debería centrarse tan sólo en una de las artes, es decir, o en literatura o en las artes visuales, sino que debería ser un enfoque analítico compartido. De la segunda característica se llega a la conclusión de que, si bien la coincidencia cronológica y temática son factores a tener en cuenta en el momento de realizar el análisis comparativo entre obras, dicha coincidencia daría como resultado un análisis en el que primaría la subjetividad en la interpretación. Por último, con respecto a la tercera característica mencionada, se concluye que en un análisis comparativo entre literatura y pintura no se debería partir

de la premisa de la búsqueda de correspondencias o igualación entre elementos pictóricos y literarios, sino más bien de equivalencias entre éstos, es decir, de la similitud en el efecto producido por los elementos analizados.

Por último, y con referencia a las tres características que se acaban de exponer, se ha tratado de demostrar en este artículo que en un análisis comparativo entre literatura y pintura debe existir una convergencia de dichas características, es decir, debe haber una comparación equitativa entre las dos artes (primera característica), debe haber una igualdad en el tema tratado y la comprensión que se tiene de este tema en el período de las obras en cuestión (segunda característica), y, finalmente, debe haber una equivalencia en el efecto de los elementos empleados (tercera característica), equivalencia que viene dada no sólo por los contenidos de las obras, sino también por la aportación significativa que conlleva la unión de esta última característica con la segunda, o, en otras palabras, con el contexto que aportan el tema y la época de las obras analizadas.

Bibliografías de obras consultadas y citadas

Burton, Gideon O. 2001. *Silva Rhetoricae*. Brigham Young University.
<<http://humanities.byu.edu/rhetorica/silva.htm>> (7 Jan. 2001)

Couturier, Maurice. 1991. *Textural Communication: A Print-Based Theory of the Novel*. London: Routledge.

Diccionario de Pintura. 2001. Galeria Antiqua. <<http://www.galeria-antiqua.com/ConocimientoNav.asp>> (7 Jan. 2001)

Dickens, Charles. 1852-1853. *Bleak House*. 1994 (ed.). Harmondsworth: Penguin.

---. 1852-1853. *Casa Desolada*. 1987 (ed.). Trad. Fernando Santos Fontela. 2 vols.
Madrid: Alfaguara.

---. 1854. *Hard Times*. 1994 (ed.). Harmondsworth: Penguin.

---. 1854. *Tiempos Dificiles*. (ed.) Fernando Galván, 1992. Trad. Amando Lázaro Ros.
Madrid: Cátedra.

Flaxman, Rhoda L. 1987. *Victorian Word Painting and Narrative: Toward a Blending of Genres*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.

Gabrieloni, Ana Lía. 1999. "Literatura y Pintura: Lecturas de una Imagen Escrita. Consideraciones en torno a una Visualidad Legible", en *Jornadas de Teoría y Crítica Literaria*. U.B.A.: Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Hauser, Arnold. 1982. *Teorías del Arte: Tendencias y Métodos de la Crítica Moderna*. 5ª Edición. Colección Punto Omega. Barcelona: Labor.

Kayser, Wolfgang. 1963. *The Grottesque in Art and Literature*, trans. U. Weisstein.
Bloomington: Indiana U P.

Macnoriute, Jurate. 2000. "The Elements of Style in Painting and Their Synthesis".
Abstract of Doctor Dissertation. Vilnius Academy of Fine Arts.
<<http://www.is.lt/jurate/absten.html>> (27 Oct. 2000)

Marangoni, Matteo. 1962. *Cómo se Mira un Cuadro*. 5ª Edición. Trad. Manuel Tamayo.
Barcelona: Ediciones Destino.

Meltzer, Françoise. 1987. *Salome and the Dance of Writings: Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 1994. "Ekphrasis and the Other", in *Picture Theory: Essays on Verbal And Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. 1-47.

---. 1996. "Word and Image", in *Critical Terms for Art History*. (eds. Robert Nelson and Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press. 47-56.

Praz, Mario. 1976. *Mnemosina. Paralelo entre la Literatura y las Artes Visuales*. Caracas: Monte Ávila.

Ruskin, John. 1903-1912. *Modern Painters III*. Vol. 5 in *The Complete Works of John Ruskin*, 39 vols. (eds.) E.T. Cook and A. Wedderburn. London: George Allen.

Smiles, Samuel. 1882. *Self-Help*. London: John Murray.

Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque*. London: Methuen.

Trodd, Colin. 1999. "Turning Back the Grotesque: G.F. Watts, the Matter of Painting and the Oblivion of Art", in *Victorian Culture and the Idea of the Grotesque*. (eds.) Trodd *et alii*. Aldershot: Ashgate. 173-195.

Watts, G.F. (1884-5). *Mammon*. Oil on canvas (1829 x 1060 mm). London: Tate Gallery.

---. (1850-1878). *The Genius of Greek Poetry*. Oil on canvas . Copton, Surrey: The Watts Gallery.

---. (1902). *The Sower of the Systems*. Oil on canvas (66 x 53 cm). Copton, Surrey: The Watts Gallery.

Watts, M.S. 1912. *G.F. Watts, Annals of an Artist's Life*. 3 vols. London: Macmillan.

Witemeyer, Hugh. 1979. *George Eliot and the Visual Arts*. New Haven: Yale UP.