

## Lectura *versus* contemplación. Los límites visuales del texto\*

José Antonio Calzón García

Universidad de Oviedo

### Resumen

El artículo ofrece una reflexión comparativa e interdisciplinar en torno a los problemas perceptivos y estéticos que plantean tanto el texto ilustrado como el texto en cuanto ilustración, profundizando, a través de ejemplos, en el carácter controvertido de diversas representaciones textuales que han intentado dar salida a la incapacidad humana para la percepción simultánea de dos estímulos provenientes del mismo campo sensorial. Por otro lado, se ofrece un breve repaso histórico del surgimiento de la perspectiva en las artes, complementado con ejemplos ilustrativos del relativismo en la percepción humana. En resumen, se ofrece un estudio multidisciplinar de los problemas estéticos, cognitivos o filosóficos asociados a la imbricación e identificación entre texto e imagen, planteando posibles soluciones, desde la comprensión de la naturaleza fundamentalmente visual de la experiencia literaria en los últimos siglos.

**Palabras clave:** imagen, texto, relativismo, perspectiva, gestalt, simultaneidad.

### Abstract

This article establishes a comparative and mixed thought about the perceptual and aesthetic problems that pose the illustrated text and the discourse seen as a picture. We exemplify these problematic texts that reveal the human disability when we want to perceive two different stimulus in the same sensory field at a time. The article also shows the historical evolution of the outlook in arts and examples about the relativism in human perception. To sum up, we establish a mixed research about the aesthetic, cognitive and philosophical problems that present the connection between text and picture, with some solutions, understanding the visual nature of the literary experience in the last centuries.

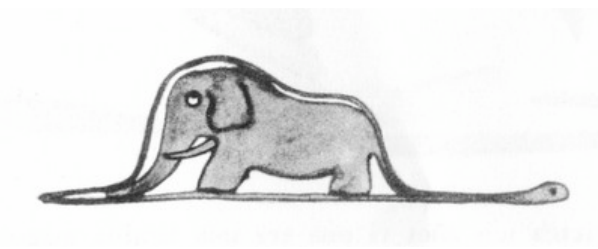
**Key Words:** picture, text, relativism, perspective, gestalt, simultaneousness.

La historia es sobradamente conocida, así como las imágenes que la ilustran. Al comienzo de *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, el narrador nos ofrece un dibujo que habría presentado, de crío, a “personas mayores” (Saint-Exupéry, 2002: 9), fruto de su lectura del mecanismo a través del cual una boa se traga a su presa. La imagen, que pretendía reproducir el acto de deglución del ofidio, y con la cual el protagonista temía aterrorizar a su espectador, se presentaba del siguiente modo:

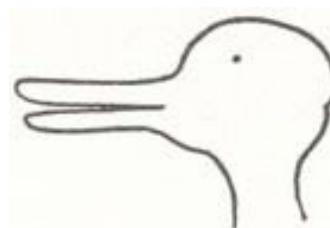
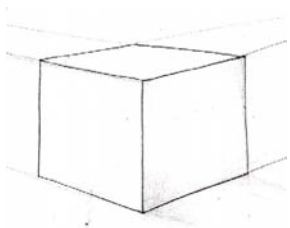


\* Cita recomendada: Calzón García, J. A. (2009). “Lectura *versus* contemplación. Los límites visuales del texto” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

Para su sorpresa, quienes contemplaron los trazos mostraban su asombro en los siguientes términos: “¿por qué habría de dar miedo un sombrero?” (Saint-Exupéry, 2002: 10). Desolado, el infante se ve obligado a dibujar no solo el contorno, sino el interior de la boa:



La anécdota ilustra como pocas un tema de crucial importancia a la hora de abordar una manifestación textual que pone a prueba la habilidad pragmática del intérprete, esto es, el de la capacidad perceptiva del receptor de cualquier mensaje, y su naturaleza más o menos universal. En este sentido, y en fechas relativamente próximas a la de la publicación de *El principito*, uno de los máximos representantes de la llamada “filosofía analítica”, Ludwig Wittgenstein, planteaba, en sus *Investigaciones filosóficas*, idéntica problemática<sup>1</sup>. En efecto, Wittgenstein, tratando la dificultad de la vivencia visual, ofrece dos imágenes relativamente turbadoras:



Así, ante la contemplación de la primera de ellas (Wittgenstein, 1988: 445), el filósofo plantea varias posibilidades, en el momento de procesar la información que nos llegaría de forma visual: 1) se trata de un cubo de vidrio; 2) es una caja abierta vuelta boca abajo; 3) parece un armazón de alambre, o d) nos enfrentamos a tres tablas que forman un ángulo. Incluso admite la posibilidad de la polivalencia simultánea: “también podemos *ver* la ilustración unas veces como una cosa, otras veces como otra; o sea, que la interpretamos, y la *vemos* tal como la *interpretamos*”. Por otro lado, y respecto al segundo de los dibujos (Wittgenstein, 1988: 447), Ludwig Wittgenstein considera que admitiría dos interpretaciones posibles: o bien nos parece una cabeza de conejo —en cuyo caso la boca del animal estaría girada hacia la derecha, desde nuestra perspectiva, y transmitiría la sensación de estar mirando de frente, con las orejas en posición horizontal— o, por el contrario, podría representársenos como la cabeza de un pato, para lo cual las protuberancias de la parte izquierda de la imagen habrían de ser procesadas

<sup>1</sup> Apenas diez años separan a ambas obras: mientras que la primera edición del relato de Saint-Exupéry vio la luz en 1943, las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, publicadas póstumamente, salieron al mercado en 1953, gracias a la labor de G. E. M. Anscombe, quien recopiló y tradujo varios manuscritos del filósofo austriaco, reuniéndolos con el citado marbete.

como si del pico del animal en cuestión se tratase. Por todo ello, el más célebre pupilo de Bertrand Russell concluye con más preguntas que respuestas:

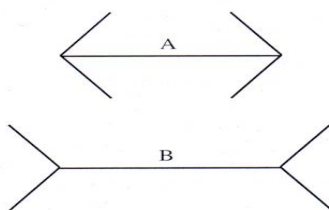
Miro un animal; me pregunta: “¿qué ves?” Respondo: “un conejo”. Veo un paisaje; de repente pasa corriendo un conejo. Exclamo: “¡un conejo!” Ambas cosas, el parte y la exclamación, son expresiones de la percepción y de la vivencia visual. Pero la exclamación lo es en un sentido distinto al parte. Se nos escapa. Está asociada a la vivencia de manera análoga a como lo está el grito al dolor. Pero como la descripción de una percepción, también se la puede llamar expresión de un pensamiento. Quien contempla el objeto, no tiene por qué estar pensando en él; pero quien tiene la vivencia visual cuya expresión es la exclamación, ése *piensa* también en lo que ve. Y por eso el fulgor del aspecto aparece a medias como vivencia visual y a medias como un pensamiento. Alguien ve de repente un fenómeno ante sí que no reconoce (puede ser un objeto que le es familiar, pero en una posición o bajo una iluminación desacostumbradas); quizás el no-reconocimiento sólo dura unos segundos. ¿Es correcto decir que él tiene una vivencia visual distinta a la que tiene aquel que reconoce el objeto inmediatamente? ¿Acaso alguien no podría describir la forma desconocida que surge ante él con la misma *exactitud* que yo, que estoy familiarizado con ella? ¿Y no es esto la respuesta? Claro que en general no será así. Y su descripción será muy distinta. (Por ejemplo, yo diré “el animal tenía orejas largas”, y él: “había allí dos largos apéndices” y luego los dibuja). Me encuentro con alguien, a quien no había visto desde hacía años; lo veo claramente, pero no lo reconozco. De repente lo reconozco, veo en su rostro cambiado el anterior. Creo que ahora lo retrataría de manera distinta, si supiera pintar. Si ahora reconozco a mi conocido entre la multitud, después de haber estado mirando quizá largo tiempo en su dirección, ¿es esto un ver particular? ¿Es un ver y un pensar? ¿O una fusión de ambos, como casi quisiera decir? La pregunta es: ¿*Por qué* quiere uno decir esto? La misma expresión, que también es un parte de lo visto, es ahora exclamación del reconocimiento. ¿Cuál es el criterio de la vivencia visual? ¿Cuál debe ser el criterio? La representación de “lo que se ve”. El concepto de representación de lo visto, así como el de copia, es muy elástico, y *con él* lo es el concepto de lo visto. Ambos están estrechamente conectados. (Y esto *no* significa que son semejantes) (Wittgenstein, 1988: 453-455).

Wittgenstein, por tanto, divaga en torno a la enorme laxitud interpretativa que pueden ofrecer las imágenes o los dibujos, lo que sembraba serias dudas en torno a la naturaleza universal de la percepción humana.

Intuiciones aparte, el antropólogo Alexander R. Luria llevó a cabo una colosal investigación de campo entre una comunidad de uzbekos en la que la inminente presencia de la instrucción soviética amenazaba con resquebrajar planteamientos que hasta entonces apenas habían sufrido influencias foráneas. Entre otras sorpresas, relativas a cuestiones como la lógica o la curiosidad creativa —asumidas ambas desde la llamada “cultura occidental” a partir de patrones que se presumía como universales—, Luria se encontró con que incluso aspectos referentes a la percepción se veían sometidos al relativismo cultural. Así, el investigador ruso tuvo que asumir que un dibujo geométrico con las siguientes características



Podía resultar tremendamente problemático a la hora de intentar ser explicado. Así, mientras que para los uzbekos que habían recibido instrucción universitaria lo más habitual era recurrir a definiciones categoriales (círculo, triángulo, etc.), el resto denominaba las figuras según el objeto que le recordasen (reloj, puerta, estrella, etc.). De este modo, mientras que el citado símbolo para los universitarios era “algo parecido a un círculo”, para el resto era un brazalete, por ejemplo (Luria, 1987: 48-49). Otro tanto sucedía cuando se le pedía a los uzbekos que agrupasen figuras. Para ello, Luria se sirvió de formas geométricas elaboradas tanto por medio de líneas rectas como utilizando puntos, lo que podía generar sensación de discontinuidad. Para su asombro, los uzbekos agrupaban figuras como cuadrados y triángulos, cuando aparecían trazados por medio de puntos, argumentando que se trataba de relojes, estrellas, etc. Por contra, nunca agrupaban figuras de idéntica construcción geométrica (triángulo, cuadrado, etc.) si en un caso se recurría para su trazado a las rectas y en otro a los puntos (Luria, 1987: 50-52). La misma perplejidad producían las llamadas “ilusiones ópticas”, surgidas al generar la sensación de una diferencia de tamaño en realidad inexistente. Así, ante la ilusión de Müller-Lyer, consistente en disponer dos rectas de idéntica longitud, pero con opuestas terminaciones,



La tendencia a considerar que la recta superior era más corta que la de debajo aumentaba “a medida que crecía el nivel instructivo de nuestros sujetos experimentales” (Luria, 1987: 57) — tal y como suele suceder habitualmente en nuestra sociedad—, si bien en el caso de los uzbekos con escasa o nula formación académica resultaba dificultoso localizar individuos que cayeran en la “trampa” de esta u otras ilusiones. Luria basa este aspecto igualmente en condicionantes relativos al hábitat:

Es característico que las condiciones de vida de los pueblos también se reflejan en fenómenos elementales psico-fisiológicos como son, por ejemplo, ilusiones óptico-geométricas. Los estudios han confirmado que unas ilusiones dependen mucho menos de las condiciones de vida que otras (...) Por ejemplo, la ilusión de Müller-Lyer, tan normal para personas que habitan en un ambiente óptico “rectangular” (...) casi no se observa en aquellos pueblos africanos cuyas viviendas no son rectangulares, sino ovaladas (Luria, 1987: 18).

El relativismo en la percepción ha afectado incluso a ámbitos en apariencia tan incuestionables como el de los colores. Así, Berlin y Kay (1969) llevaron a cabo un experimento consistente en, por un lado, examinar un centenar de lenguas concentrándose en los términos de colores básicos y, por otra parte, reunir una muestra de hablantes de veinte lenguas distintas (árabe, catalán,

hebreo, húngaro, etc.) a quienes les presentaron 320 tarjetas Munsell de color estándar, solicitándoles que las clasificaran en montones del mismo color, que una vez clasificadas dijeran qué nombre daban en su lengua a ese color y, finalmente, que eligieran en cada montón aquella tarjeta que representaba mejor al nombre de color dado. Los resultados fueron sorprendentes. Así, mientras que parecía haber cierto consenso a la hora de señalar las tarjetas más representativas de los términos de colores básicos, existían enormes diferencias tanto en lo tocante a la extensión de los límites de los términos de color como en lo referente al número de montones —esto es, de colores reconocibles— que realizaban con las tarjetas, estableciéndose una gradación en relación aparentemente proporcional respecto al grado de desarrollo tecnológico de la sociedad en la que se empleaba dicha lengua, desde los danis de Nueva Guinea —con tan solo dos términos para designar colores, “negro” y “blanco”— hasta las lenguas europeas o el árabe, donde se reconocían sin problemas hasta once tonalidades.

La percepción humana, en suma, parece marcar límites tremendamente difusos en los cuales el condicionante cultural parece decisivo. En este sentido, las lenguas se convierten en un magnífico instrumento con el que medir los esquemas cognitivos sobre los que se asientan determinadas cosmovisiones. En este sentido, Whorf (1971: 8) plantea dos hipótesis fundamentales: 1) todos los altos niveles de pensamiento dependen del lenguaje, y 2) la estructura del lenguaje que uno utiliza habitualmente influye sobre la forma en que uno comprende el medio ambiente que le rodea; la imagen del universo varía de lengua a lengua. Así, por ejemplo, mientras que en hopi se emplea una misma palabra para *insecto*, *avión* y *aviador* —“cosa que vuela”—, lo que sin duda indica que se trata de un ámbito semántico escasamente relevante en esa sociedad, en esquimal se denomina de distinta forma a la nieve que cae, a la que está en el suelo y a la endurecida, como el hielo; frente a esto, para un azteca “frío”, “hielo” y “nieve” son ideas representadas por la misma palabra básica (Whorf, 1971: 244-245).

Repasemos los planteamientos asentados hasta ahora. Hemos empezado apuntando la problemática interpretativa que, con frecuencia, puede generar la aprehensión de cualquier estímulo visual, incluso dentro de una misma sociedad, lo que siembra dudas en torno a la posible universalidad de la percepción humana. A esto hemos añadido la variabilidad en los sistemas de procesamiento de la información por parte de una comunidad de uzbekos en función de su grado de enculturación<sup>2</sup>. Por último, hemos constatado el relativismo cultural consustancial a fenómenos en apariencia tan incuestionables como la clasificación del color,

---

<sup>2</sup> En términos antropológicos, podemos definir la enculturación como el proceso por el cual la persona adquiere los usos, creencias y tradiciones de la sociedad en que vive. En un sentido más preciso, y de acuerdo con el contexto en el que la empleamos, es necesario entenderla en cuanto incorporación de una cultura foránea —en este caso de naturaleza fundamentalmente académica— a una determinada comunidad.

estableciendo un vínculo, aparentemente muy estrecho, entre percepción, cosmovisión y lenguaje. ¿Qué podemos extraer de todo esto?

En primer lugar, la no-universalidad de las estructuras de procesamiento de la información viene marcada tanto por aspectos socio-culturales —recordemos los casos de los uzbekos o de los danis— como por otros meramente individuales —baste mirar la anécdota de *El principito* o los dibujos de los manuscritos de Wittgenstein—, lo que deja en una endeblez absoluta, y dependiente de la habilidad pragmática del receptor, la transmisión de forma óptima de mensajes icónicos. Por otro lado, estas dificultades para codificar determinadas informaciones que no transcurren por los habituales cauces de la codificación simbólica sacan de igual modo a relucir los límites de la percepción humana a la hora de interpretar informaciones de procedencia, por ejemplo, visual.

Pensemos por un momento en la imbricación entre palabra e imagen, y la oposición semiológica que ello conlleva. Por un lado, el uso de la palabra implica una necesaria codificación de los elementos que se emplean en el mensaje, esto es, un mecanismo de simbolización, donde el acuerdo emisor-receptor viene pautado por la necesaria arbitrariedad del signo, obligadamente convencional. Muy distinta es la situación de la imagen. Representante de la iconicidad, la imagen parte de una situación de analogía entre significante y significado donde la codificación entra de forma muy periférica: pensemos en el caso de algunas de las señales de tráfico, con siluetas negras de animales sobre fondo blanco, por ejemplo. Sin embargo, es precisamente esta ausencia generalizada de codificación, en el caso de los signos icónicos, lo que puede generar una enorme laxitud interpretativa que, no obstante, con frecuencia descuidamos, amparados en la supuesta tranquilidad que genera la presunción de universalidad del “se parece a...”

Otro problema no menos importante, a la hora de indagar en los aspectos icónico-simbólicos de los discursos artísticos, es el concerniente a las limitaciones de nuestra propia capacidad perceptiva. Aquí ya no estamos hablando, por tanto, de una disfunción pragmática debida a la carencia de conocimientos contextuales necesarios para decodificar correctamente una determinada imagen, sino del corsé insalvable que nos acompaña debido a la naturaleza lineal, secuenciada y de imposible simultaneidad, que marca el fenómeno de la percepción. No hemos de descuidar aquí el hecho de que la palabra, como la imagen, nos llegue a través de la vista, con lo que ello comporta: fundamentalmente, que la utilización del mismo canal sensorial para el procesamiento de toda esta información (palabra-imagen) nos obliga, de forma más o menos inconsciente y mecanizada, a segmentar el mensaje y a disponerlo de forma lineal para poder procesarlo. Dicho en otros términos: no podemos leer y ver una imagen a la vez, y sólo el descuido, o la iteración que genera la competencia, nos hacen creer que esto es posible.

Pensemos en una película subtitulada. No son pocos los momentos en los que lamentamos nuestros escasos conocimientos de una determinada lengua cuando nuestros ojos han de moverse con rapidez entre los subtítulos y el rostro de los actores. La distancia entre uno y otro

no es el único culpable de esta deficiencia en la recepción del mensaje. Ni siquiera la superposición de ambos mejoraría demasiado las cosas: nos veríamos obligados a concentrar nuestra atención, bien en las palabras traducidas, bien en el semblante. No podemos escapar a esto.

En el caso de los libros, las situaciones pueden ser muy variadas. Así, por una parte tenemos aquellos casos en que palabra e imagen intentan complementarse (tebeos, libros ilustrados, etc.). En este caso, la naturaleza estática del mensaje nos permite desplazarnos de uno a otro sin problemas las veces que sea necesario, leyendo o analizando el dibujo una y otra vez si esto fuera imprescindible, sin que por ello percibamos problemas interpretativos de calado. No obstante, algunas manifestaciones sí parecen dejar entrever que el salto de texto a imagen es sólo consolador; lo ideal, en estos casos, sería disponer de una capacidad multiperceptiva pero unisensorial que nos permitiese el procesamiento simultáneo de dos estímulos que se asimilasen a la vez. Esta parece ser la utopía que esconden manifestaciones poéticas como el caligrama siguiente (Apollinaire, 1966: 74):



Aquí, Apollinaire ofrece una superposición que nos recuerda el citado caso de los subtítulos sobre el rostro de los actores. En primer lugar, tanto la correcta decodificación de los contornos de la paloma y del surtidor de agua puede resultar más problemática de lo que pudiera pensarse, si el receptor no está suficientemente adiestrado en este tipo de mensajes. No obstante, el mayor

problema es el concerniente a la hipotética simultaneidad de las dos percepciones: palabra e imagen. Apollinaire, con el recurso del caligrama, aspiraba a ofrecer una representación absoluta de una idea, de un concepto, que no parecía posible por medio del libro ilustrado. Sin embargo, la técnica sigue siendo insuficiente: o vemos la paloma o leemos el poema, y lo mismo sucede con la fuente. Podemos intentarlo las veces que deseemos: el resultado siempre es el mismo.

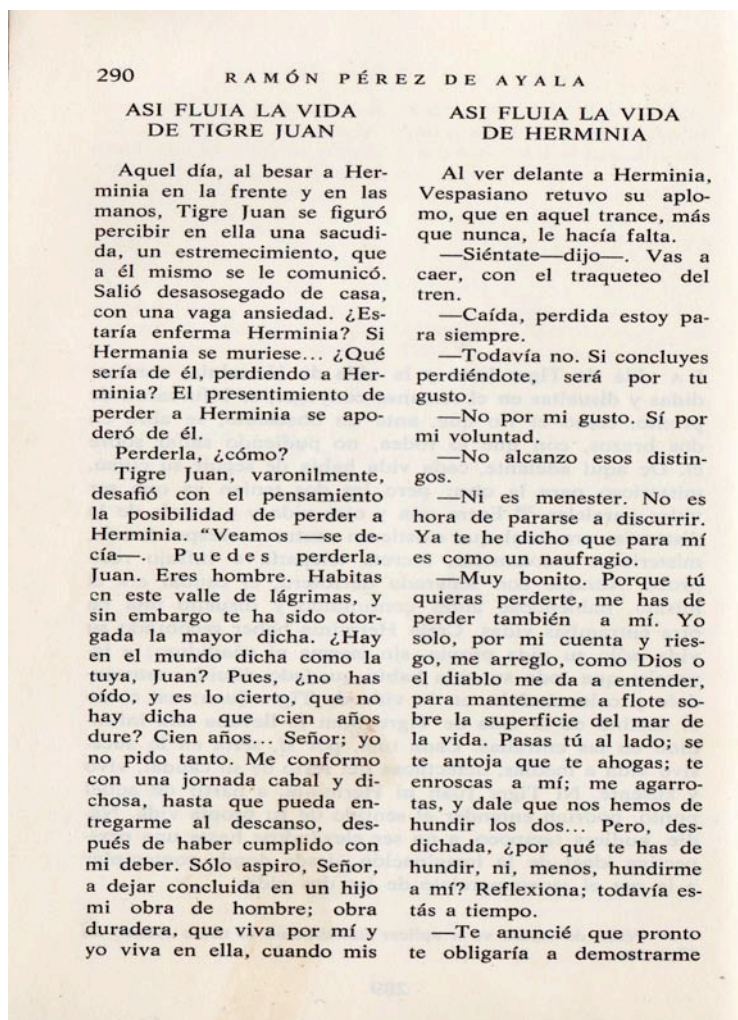
Este problema, el de la incapacidad humana para la percepción simultánea, a través del mismo sentido, de distintos estímulos, se ve agravado en el caso de la literatura cuando tan sólo contamos con el auxilio del texto escrito. Desde el siglo XIX, fundamentalmente, ha habido varios recursos —aún más infructuosos que el caligrama— para intentar transmitir la sensación de la asistencia simultánea, en el caso de las narraciones, a situaciones alejadas de algún modo espacialmente. Uno de los más célebres casos es el de *Madame Bovary*. Así, Flaubert, para transmitir la sensación de la emisión simultánea de dos discursos —el que monsieur Derozerays pronuncia ante el auditorio y el que, en tono confidencial, utiliza Rodolphe para seducir a Emma— se sirve de la inserción alternativa de unas y otras palabras, marcando el discurso más alejado, y de menor relevancia, a través del recurso tipográfico de las comillas, convirtiéndolo así en el ruido de fondo entre dos amantes que se intercambian confidencias, ajenos a la retórica grandilocuente:

—“¡Premio a los mejores cultivos!” —clamaba el señor presidente.  
—Por ejemplo el otro día, cuando llegué por primera vez a su casa...  
—“A monsieur Bizet, de Quincampoix”.  
—¡Quién me iba a decir que iba yo a poder acompañarla!  
—“¡Setenta francos!”  
—No sé cuántas veces he intentado irme, pero no he podido por menos de seguirla, de quedarme con usted.  
—“A los estiércoles”.  
—¡Y cómo me gustaría quedarme con usted toda la noche y mañana y al otro y ya para toda la vida!  
—“¡Medalla de oro para monsieur Caron, de Argueil!”  
—Porque nunca en mi vida había encontrado a una persona tan llena de encantos como usted.  
—“A monsieur Bain, de Givry-Saint-Martin”.  
—También yo conservaré siempre un buen recuerdo de usted.  
—“Por un carnero de raza merina...”  
—Sí, pero me olvidará, habré pasado por su vida igual que pasa una sombra.  
—“A monsieur Belot, de Nôtre Dame...”  
—Pero no, ¿verdad que no? ¿Verdad que seré algo más que eso en su pensamiento, en su vida? (Flaubert, 1999: 136-137).

Problemática muy parecida tendrá Ramón Pérez de Ayala en su obra *El curandero de su honra*, cuando pretenda retratar la separación de Tigre Juan y Herminia, y se vea en la necesidad de intentar transmitir de forma simultánea al lector las vidas, separadas, de ambos personajes. Para ello, el escritor ovetense opondrá, al planteamiento de Flaubert, una disposición en dos columnas antagónicas respecto al planteamiento del francés: si en *Madame Bovary* la lectura era dirigida de acuerdo a una secuenciación que alternaba entre los dos discursos, en *El curandero*



*de su honra* es el lector el que ha de escoger el momento para pasar de un texto al otro, que se ofrecen, por el contrario, de forma paralela y simultánea (Pérez de Ayala, 1980: 290):



Flaubert y Pérez de Ayala emplean, por tanto, las dos opciones que la literatura ofrece para intentar ofrecer de la forma más mimética posible la simultaneidad de discursos, acciones o pensamientos, esto es: la disposición secuenciada y la paralela. Cabría, quizás, una tercera posibilidad: la formulación de una especie de palimpsesto que, al modo del caligrama, superponga tipográficamente dos discursos distintos. Al margen de la cuestionable resolución estética de este procedimiento, el problema quedaría sin resolver: no podemos percibir a la vez dos estímulos distintos, ni procesarlos de forma simultánea y paralela. Incluso en casos límite, como es el de aquellas películas donde el realizador juega con la contemplación de dos planos diferentes —un primer plano, más próximo en apariencia al espectador, y un fondo donde se desarrolla, de forma paralela, otra acción; se trata de un recurso bastante frecuente en films con un perfil cercano a la comedia, por lo general— habremos de reconocer que nuestra vista concentra su atención, ora aquí, ora allá, bien en los actores más cercanos, bien en los intérpretes más alejados.

El descubrimiento de la perspectiva marcó en la historia de la humanidad un hito antropocéntrico del que ésta ya no logró escapar. A pesar de la sensación intuitiva que al respecto podamos tener, lo cierto es que el llamado “punto de vista” no es un fenómeno natural o universal, sino más bien una producción específica de un determinado momento histórico (Smith, 1987: 89). En este sentido, resulta habitual hacer entroncar el pensamiento renacentista con el desarrollo del progresivo antropocentrismo (Bobes, 1992: 12) que ha ido caracterizando, desde entonces, a la cultura occidental, lo cual ha supuesto, paulatinamente, un creciente interés hacia el ser humano, no ya como colectividad, sino por su propia naturaleza individual y dispar. Todo esto parece haber ido desembocando en diversas manifestaciones artísticas donde el antiguo orden teocrático, según el cual la representación del hombre aparecía siempre subordinada a la instancia divina, cedía paso a nuevas elaboraciones en las cuales los seres humanos reflejaban una mayor individualidad, en correspondencia con su progresivo protagonismo dentro del orden social: “el Renacimiento es, sin duda, el período del libre examen y la religión personal, de la reducción *ad hominem* de las relaciones sociales y económicas, del retrato y el nacimiento del registro civil” (Rico, 1982: 18). De este modo, el ser humano iba asumiendo una individualidad en todos los ámbitos no concebible, o de escasa repercusión, hasta entonces.

En el caso concreto de la narrativa, el aumento en el interés hacia el individuo, y por tanto hacia el personaje, fue desembocando progresivamente en relatos en los cuales sus protagonistas ya no desarrollaban una conducta monolítica e inalterable, desde el principio hasta el final, sino que, por el contrario, iban evolucionando, aprendiendo, cambiando (Bobes, 1993: 200), lo cual se pondrá de manifiesto sobre todo en el género novelesco. De igual manera, en la época moderna, el florecimiento de la novela irá siempre ligado a la desagregación de los sistemas ideológicos-verbales estables (Bajtín, 1991: 186), lo cual se traducirá en una frecuente confrontación de ideologías y pareceres en una misma obra, encarnados en distintos personajes. Desde otro prisma, el concerniente a la recepción e interpretación de los textos, algunos críticos (Álvarez Amell, 1999: 118) señalan también cómo la creciente difusión de los libros, a partir sobre todo de la Edad Media, permitió la lectura a solas, y con ello el sometimiento del texto a la interpretación individual, alejando igualmente, por tanto, al lector, del dogmatismo monolítico de la interpretación única<sup>3</sup>; así, en palabras de Díaz-Plaja, “el sólido edificio del racionalismo católico medieval se cuarteja. De los resquicios entra la independencia de lo personal y lo cismático” (1983: 10-11).

El incipiente desarrollo de la perspectiva, en el ámbito de las manifestaciones artísticas, ha sido fundamentalmente tratado a propósito de la pintura. Panofsky (1973) explica el valor de la

---

<sup>3</sup> La importancia creciente del individuo, a lo largo del Siglo de Oro, se ha puesto de manifiesto también en relación con las manifestaciones artísticas en general. Bennassar (2001: 250) señala, por ejemplo, la escasa importancia que en la escultura y en la arquitectura tendrán los paisajes o los animales, frente al hombre.

perspectiva en cuanto consideración del lienzo como “cuadro-ventana”, en función de lo cual desaparece el concepto de “infinito”, al tiempo que se limita la capacidad perceptiva a un campo limitado y definido del espacio. Con la perspectiva, las consideraciones espacio-temporales pierden sus valores absolutos, y todo está mediatizado por el ojo observador. Tras el medievo, los cuadros se articulan como si de una “pirámide visual” se tratara, presentando como vértice fundamental el centro del lienzo, con lo cual es la posición del observador la que articula y determina la constitución de la pintura, y no el lienzo el que obliga a quien lo contempla a adoptar una perspectiva que le resulta ajena. De este modo, la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta el punto de servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado<sup>4</sup>. Este aspecto ha sido frecuentemente puesto en relación con el descubrimiento del heliocentrismo<sup>5</sup>:

El pensamiento abstracto llevaba a cabo de un modo abierto la ruptura, anteriormente velada, con la visión aristotélica del mundo, renunciando a la concepción de un cosmos construido en torno al centro de la Tierra, es decir, en torno a un centro absoluto y rigurosamente circunscrito por la última esfera celeste (...) Esta concepción del espacio es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana (Panofsky, 1973: 48-49).

Así, este “triunfo del yo”<sup>6</sup> suponía, en cierto modo, una actitud heterodoxa y disidente respecto al régimen teocrático medieval, y no es difícil suponer que los sectores más críticos de la sociedad se sumasen a él, desde distintos acercamientos teóricos o artísticos: resquebrajar la unicidad del pensamiento único suponía igualmente respaldar la legitimidad del pensamiento individual, significase esto lo que significase<sup>7</sup>. De este modo, la ruptura del dogmatismo abría las puertas a la problemática dialogística del perspectivismo, en la cual los distintos puntos de vista se veían validados por idénticos motivos —su apoyo en la esfera del “yo”—, lo cual a su vez propiciaba la disputa, el debate y la polémica: “la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de los puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva” (Maravall, 1975: 396).

Lo cierto es que la visión antropocéntrica que en las artes se ha desarrollado desde el Renacimiento ha incidido en cuestiones en apariencia distintas, en función del ámbito que se tratase. Así, la pintura, la escultura y la arquitectura plantearon, por un lado, la necesidad de

---

<sup>4</sup> Estas consideraciones pueden verse reflejadas, por ejemplo, en el cuadro *Las Meninas*, del pintor Velázquez, donde éste aparece a la vez fuera (como elaborador) y dentro (acompañando a los protagonistas) de la representación, en un universo que le dota de una ubicuidad a todas luces imposible en el universo real: es tan solo la perspectiva del pintor la que proporciona tal posibilidad (Riley, 1981: 65-86).

<sup>5</sup> Ha de apuntarse, no obstante, que durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII el heliocentrismo aún no se trataba en las universidades españolas, siendo explícitamente condenadas por el Santo Oficio de Roma, en 1616, las tesis heliocéntricas de Copérnico.

<sup>6</sup> Cierta egolatría parece esconderse, por ejemplo, tras el abundante muestrario de autorretratos que ofrecen, durante el siglo XVII, tanto la pintura como la literatura, siendo especialmente significativo respecto a esta última el desarrollo del autobiografismo, real o ficticio, durante este período (Orozco Díaz, 1988: 163).

<sup>7</sup> En este sentido, Boruchoff (1996: 93), por ejemplo, señala que el proyecto de una *Biblia Políglota*, organizado en 1502 bajo la dirección del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, Arzobispo de Toledo, donde se yuxtapusieron textos en latín, griego, hebreo y arameo, refleja cómo cambian los tiempos, y se va diluyendo ese “monologismo”.

elaborar la obra de acuerdo con su contemplación, buscando así más la adecuación al punto de vista que una reproducción altamente mimética de la realidad, si ello resultaba incompatible o antagónico. Frente a esto, la literatura concibió en un principio ese antropocentrismo desde otra visión muy distinta, centrada en la caracterización de unos personajes que perdían su naturaleza coral y se veían, así, revestidos de una individualidad que se traducía en discursos y actuaciones consecuentes con concepciones, y estatus, de enorme variabilidad. Solo el paso de los siglos permitió entrever, tal y como hemos ilustrado, que también la literatura había de hacerse eco de una problemática adscrita, en principio, a las *artes visuales*. El problema radica en que solo con la Edad Contemporánea, y con sus consiguientes tasas de alfabetización, progresivamente crecientes, se comenzó a interpretar la literatura desde un punto de vista *visual*, y no *auditivo*. En los siglos anteriores, sólo el recitado y la narración colectivas permitían, por lo general, el acceso del pueblo a la literatura. Esto suponía la asunción de tal manifestación artística en cuanto evento adscrito al ámbito sensorial de lo auditivo, con lo cual el problema pictórico de la perspectiva estaba de más. Frente a esto, el siglo XIX asistió al aumento —fruto en gran medida de las nuevas políticas escolares— en el número de lectores, esto es, de individuos que disfrutaban del texto literario en calidad de *espectadores*, de lectores, y no de *oyentes*, como había sido lo habitual en los siglos anteriores. A partir de aquí surgió con toda su dimensión la problemática de la perspectiva visual incorporada al ámbito de lo literario, con una cuestión muy evidente: la dificultad para representar, e interpretar, de forma simultánea, dos discursos, o dos manifestaciones textuales, distintas. La necesaria secuenciación en la percepción planteó la dificultad, por un lado, de presentar de forma integral texto e imagen —caso de los caligramas— y, por otro, de simultanear discursos, a lo que se enfrentaron, entre otros, Flaubert o Pérez de Ayala. Por encima de todo ello, sobrevolaba el fantasma del relativismo, que hacía que muy difícilmente se pudieran dejar sentadas unas bases universales, estándar, que unificaran los mecanismos cognitivos responsables del procesamiento de la información de procedencia visual.

En este sentido, la escuela de psicología que más parece haberse acercado a esta problemática es la gestáltica. Desde el gestaltismo, se han establecido cuatro leyes de la organización perceptiva, que tienden a unificar ciertos criterios al respecto: 1) ley de la buena forma (de todas las posibles organizaciones geométricas que puedan producirse, se percibe aquella que esté mejor conformada y sea más simple y estable); 2) ley de la proximidad (varias formas parecidas en proximidad tienden a ser percibidas como formando grupos); 3) ley de la buena continuación (en la organización perceptiva se tiende a preservar la continuidad suave de las figuras antes que los cambios bruscos), y 4) ley del cierre (la percepción de figuras inacabadas tiende a hacerlas completas). A esto añade el gestaltismo una diferenciación forma (o figura)-fondo que parece convertirse en una de las pocas perspectivas sólidas con la que tratar el problema de la simultaneidad de la percepción, y que parte de tres axiomas básicos: la figura se percibe más

como un “objeto”, la figura parece sobresalir sobre el fondo y el fondo parece carecer de forma y se recuerda menos que la figura (Ballesteros y García, 1995).

Poco más se puede añadir al respecto. En conclusión, hemos de asumir que la problemática de la perspectiva visual forma parte de la literatura desde el momento en que reconocemos que, como lectores, *vemos* textos no solo codificados de acuerdo con símbolos arbitrarios —lenguaje—, sino también representados a través de signos icónicos que, de una u otra forma, muestran imágenes en diversa relación de imbricación con las palabras. De igual modo, la necesaria secuenciación en la percepción plantea serios problemas para la comprensión de narraciones que precisan de una reproducción simultánea. Esto sólo será posible en el momento en que codifiquemos estas soluciones, más o menos consoladoras, y comprendamos que la experiencia visual de la lectura adolece de unas limitaciones que no podemos superar. En cualquier caso, la naturaleza estática, y no dinámica, de la literatura impresa nos permite volver sobre las páginas de todos los modos que estimemos oportuno para su correcta comprensión. Las hojas vuelven, igual que los fotogramas en un reproductor de DVD, y es por ello que podemos aspirar a servirnos de la escritura para *pintar* algo, al margen de su complejidad, con todos los planos y ángulos que seamos capaces de crear, pero eso supone sacrificar una percepción espontánea, multisensorial y simultánea de estímulos que nunca se nos darán a la vez. Todo esto enriquece la creación y empobrece la lectura, pero a ello hemos de resignarnos...

### **Bibliografía**

- Álvarez Amell, D. (1999). *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Apollinaire, G. (1966). *Calligrammes*. París: Gallimard.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Ballesteros, S. & García, B. (1995). *Procesos psicológicos básicos*. Madrid: Editorial Universitas.
- Bennassar, B. (2001). *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Berlin, B. O. & Kay, P. (1969). *Basic Color Terms*. Berkeley: University of California Press.
- Bobes Naves, C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- Bobes Naves, C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Boruchoff, D. A. (1996). *In his own words: monologue and monologism in the picaresque confession*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Díaz-Plaja, G. (1983). *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Flaubert, G. (1999). *Madame Bovary*. Madrid: Unidad Editorial.
- Luria, A. R. (1987). *Desarrollo histórico de los procesos cognitivos*. Madrid: Akal.

- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.
- Orozco Díaz, E. (1988). *Introducción al Barroco*. Granada: Universidad de Granada.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Pérez de Ayala, R. (1980). *Tigre Juan y El curandero de su honra*. Madrid: Castalia.
- Rico, F. (1982). *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral: Barcelona.
- Riley, E. O. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Saint-Exupéry, A. de (2002). *El principito*. México D. F.: Palabra Ediciones.
- Smith, P. J. (1987). "The rhetoric of representation in writers and critics of picaresque narrative: *Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, El Buscón*", *The Modern Language Review* 82,1: 88-108.
- Velasco Maíllo, H. M. (2003). *Hablar y pensar, tareas culturales*. Madrid: UNED.
- Whorf, B. L. (1971). *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.