

00265 3
lej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

NARRATIVIDAD EN LA IMAGEN HISTÓRICA

TESIS PROFESIONAL
Elaborada para obtener el título de

MAESTRO EN ARTES VISUALES
(Comunicación y Diseño Gráfico)

Presenta

SERGIO LUIS CARRILLO ESCOBAR

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

272829

1999



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACION

DISCONTINUA.

ADVERTENCIA

Hace algún tiempo que el autor de esta tesis realizó una historia ilustrada del Zócalo —*Historia de un corazón*— destinada a adolescentes. El objetivo era proponer una serie de láminas hiladas cronológicamente —desde los mexicas hasta 1985— sin más texto que el título de cada una, con el fin de que el lector construyera por sí mismo la síntesis histórica —relaciones entre hechos, continuidades, rupturas— a partir de la observación directa de los hechos.

Sin embargo, una vez que los dibujos estuvieron concluidos, se hizo evidente que mucha de la riqueza de la investigación previa, realizada para dar un sustento sólido al trabajo, se perdía si no se expresaba en forma verbal. Así que, finalmente, hubo que recurrir al imprescindible texto, aunque tratándolo de subordinar a la imagen, para *anclar* la información más esencial.

La experiencia, sin embargo, provocó esta serie de preguntas en el autor... ¿Tiene la imagen histórica un carácter narrativo propio e independiente del texto? ¿Ese carácter alcanza la misma plenitud que la de la narrativa verbal o es solamente una cuasi-narrativa? ¿Es imprescindible el texto? ¿Existe una necesaria relación de subordinación entre ambos, en la que uno de ellos tiene que dominar al otro?

Cuando llegó el momento de plantear un tema de tesis para la Maestría en Artes Visuales, el autor propuso una historia ilustrada para adolescentes titulada "La Gran Inundación de 1629". Sin embargo, el Maestro Eduardo Chávez, en su calidad de director del proyecto, sugirió que en su lugar se hiciera un estudio teórico que fuera más de acuerdo a los objetivos de fomento a la investigación que son propios de esta División de Estudios de Posgrado.

El trabajo que a continuación se presenta como tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, con orientación en Diseño y Comunicación Gráfica, es el resultado de dicha sugerencia y pretende resolver una serie de preguntas que surgieron en la práctica profesional del autor como ilustrador de Historia.

INTRODUCCIÓN

En Occidente, al menos desde el siglo XV, la historia se concibe como una toma de conciencia del pasado ligada necesariamente a los registros escritos, tanto en lo que se refiere a las fuentes, como a la forma de comunicación del producto histórico. Cualquier definición general de historiografía expresa la fuerte imbricación que tienen las nociones de historia y escritura en nuestra civilización ("arte de escribir la historia" o bien "estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre la historia y sus fuentes").

Sin embargo, dicha vinculación ha sido revisada en el siglo XX. Uno de los primeros autores en hacerlo fue Aloïs Riegl, quien en *El culto moderno a los monumentos* (1903) cuestionaba la supremacía del *documento* sobre el *monumento*, debido tanto a su carácter intencional, y por consiguiente parcial, como a su falta de dimensión estética, que es el único factor que —según él— podía conmover a las masas.

Si entendemos el concepto de *monumento* en el más amplio sentido de la palabra, es decir, como toda fuente no documental —desde el edificio apto para la explotación turística, hasta la ilustración, el comic, el cine y el documental — tendremos que aceptar que posee un carácter didáctico que lo hace susceptible de llegar a un público mucho más amplio que la historiografía.

No obstante, esta cualidad no surgió en el siglo XX; hubo un tiempo en el que había una producción histórico-iconográfica autónoma y simultánea a la narración historiográfica, sin que ambas se excluyeran mutuamente, pues apuntaban a públicos distintos. Los murales románicos y los retablos góticos y barrocos son buenos ejemplos de esta capacidad de leer historias (en este caso

religiosas) a partir de la imagen pura, lo cual implica la existencia de ciertos códigos iconográfico-narrativos socialmente aprendidos.

De este modo, si el *documento* y el *monumento* tienen una base narrativa común —aunque no idéntica—, es importante descifrarla. Las fuentes bibliográficas sobre el tema son abundantes en cuanto a la narratividad en el texto, pero sumamente escasas en lo que se refiere a la narratividad en la imagen; más difícil aún es encontrar información que aborde el asunto de la correlación imagen-texto desde el ángulo narrativo. Abordar el problema de dicha correlación implica, tanto estudiar el metalenguaje del texto histórico —por ser determinante en la producción de la imagen—, como el **metalenguaje** de la imagen y, finalmente, la relación entre ambos.

El objetivo de esta tesis es explorar esas tres dimensiones. En el primer capítulo se estudiará la narratividad en el discurso histórico (el *documento* de Riegl), que parece constituir el meollo de los problemas teóricos de la historia en los últimos años. En pocas palabras, se explorarán las diferencias y semejanzas entre historia (*story*) e Historia (*history*).

En el segundo capítulo se estudiará la narratividad en seis formas de lenguaje histórico-iconográfico (el *monumento* de Riegl) que van desde el relieve histórico sumerio, hasta el mural mexicano, sin pretender hacer una historia general de la iconografía histórica.

En el tercer capítulo se intentará llegar a una conclusión sobre la correlación entre texto e imagen históricos a partir del análisis de *Historia de un corazón*, obra que por el carácter **híbrido** de su técnica — la ilustración histórica— permite buscar las conexiones entre ambos **lenguajes**.

NARRATIVIDAD EN LA IMAGEN HISTÓRICA

Advertencia

Introducción

1. Narratividad en el discurso histórico, 1

1.1 Discurso y narratividad, 1

1.2 Formas previas al relato histórico **objetivo** moderno, 4

1.2.1 El relato griego, 4

1.2.2 Los anales, 7

1.2.3 La crónica, 9

1.3 El relato histórico, 14

1.3.1 Características estructurales, 14

1.3.2 El auge de la narrativa, 17

1.4. Estructura *versus* narración, 22

1.4.1 El rechazo a la narratividad en la Historia, 22

1.4.2 El regreso a la narratividad en la Historia, 25

2. Narratividad en la imagen histórica, 29

2.1 El origen del relato histórico visual en los sumerios, 31

2.3 El relieve histórico en la fachada románica, 37

2.4 Unidad o multiplicidad: dicotomía de la narrativa visual en el renacimiento, 54

2.4.1 La narración en el retablo, 55

2.4.2 Dilución de la compartimentación del retablo, 57

2.4.3 Compartimentación *virtual* del espacio, 58

2.4.4 Rechazo de la compartimentación *virtual* del espacio, 66

2.5 El origen del género histórico en la pintura moderna, 69

2.5.1 Orígenes del género histórico, 71

2.5.2 El parteaguas napoleónico, 75

2.6 Cinco siglos caben en un muro, 80

3. Narratividad en la imagen y el texto históricos.

Estudio de caso, 80

3.1 Historia en imágenes, 91

3.1.1 Elección del motivo, 91

- 3.1.2 ¿Enfoque narrativo *versus* enfoque estructural?, 93
- 3.1.3 Historia estructural e imagen, 95
- 3.1.4 Diacronía y sincronía en la imagen histórica, 98
- 3.1.5 *Narración de los grandes eventos*, 103

3.2 Texto e imagen, 108

- 3.2.1 ¿Transcripción o traducción?, 111
 - 3.2.1.1 Traducción del texto a la imagen, 112
 - 3.2.1.2 Jerarquía y subordinación, 114
 - 3.2.1.3 Un caso de subordinación del texto, 115

Conclusiones, 118

Bibliografía

NARRATIVIDAD EN EL DISCURSO HISTÓRICO

1.1 Discurso y narratividad

Puede parecer contradictorio empezar un estudio sobre narratividad en la imagen histórica a partir de la narratividad en el discurso histórico. Sin embargo, hay razones de peso para hacerlo así, pues la capacidad de relatar, aunque no es exclusiva del lenguaje, logra en él su forma más acabada. A ello hay que añadir que el lenguaje –en especial el escrito– es aún la forma privilegiada de hacer historia. Por lo tanto, es en él en donde pueden encontrarse las bases teóricas para estudiar la narratividad en la imagen histórica.

La palabra discurso, en su sentido más amplio, nos remite a un proceso semiótico que abarca “cualquier práctica significativa”, como “un cuento, una conversación, una sinfonía”. Sin embargo, en una acepción más restringida, se refiere a “un proceso comunicativo de carácter verbal” (Fernández Prieto, 1998, 21) que Barthes define como “conjuntos de palabras superiores a la frase” (1987, 163). En este sentido, el discurso como “conjunto de frases”, o en términos de Foucault, como conjunto de “enunciados” (1997, 133), tiene una gramática que es homológica a la de la frase misma, de tal manera que podría considerársele “una gran ‘frase’ (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño ‘discurso’” (Fernández Prieto, 1987, 163).

Existe una variedad de *formas sintácticas* correspondientes a distintos códigos discursivos. Los géneros primarios son aquellos que se producen en la comunicación oral cotidiana, mientras que los secundarios tienen estructuras más complejas, debido a que son concebidos como “mensajes literales” o textuales,

cuyo destino es ser fijados por medio de la escritura y convertirse en modelos discursivos. Algunos ejemplos de géneros secundarios son el discurso literario, el histórico, el filosófico, y el religioso (Fernández Prieto, 1998, 21).

En este sentido, el discurso histórico es un género o "sistema de modelización secundario" que comparte algo de su lenguaje, en especial su carácter de relato o narración, con el de otros discursos afines —sobre todo con los literarios, como el mito, la epopeya, el cuento y la novela—. Y puesto que en los últimos años se ha hecho evidente que el meollo de los problemas gnoseológicos y metodológicos de la historiografía tiene que ver precisamente con su carácter narrativo, es imprescindible estudiar el asunto del relato en general para abordar después, en los siguientes apartados, el de la narratividad en el discurso histórico.

Según Genette, el relato puede definirse como "la representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente, del lenguaje escrito" (Barthes, Eco, Todorov, et. al., 1998, 199). Aunque el relato es tan antiguo como la civilización misma, fueron los griegos los que en forma relativamente tardía iniciaron la reflexión sobre su naturaleza. Aristóteles dividió la representación poética (*mimesis*) en poesía dramática y poesía narrativa (*diégesis*) y estableció que la primera tenía un mayor carácter imitativo, debido a que ponía un lenguaje directo en boca de los actores, a diferencia de la segunda, que utilizaba un lenguaje indirecto, salvo cuando prestaba un "discurso" a alguno de los personajes del relato.

Sin embargo, el mismo Genette hace notar que el carácter imitativo atribuido por Aristóteles al drama no está basado en sus características lingüísticas, sino dramáticas (actuación, gestualidad, lenguaje corporal, declamación...). De tal suerte que si prescindieramos de ellas y restringieramos la imitación poética "al hecho de representar por medios verbales una realidad no verbal", tendríamos que aceptar que ésta se refleja mejor en la literatura narrativa que en la no narrativa. Así, para Genette el relato viene a ser sinónimo de representación literaria, en

tanto que “equivalente verbal de acontecimientos no verbales (...) y verbales”. En otras palabras, mientras que para Aristóteles la *diégesis* es el aspecto menos imitativo de la *mimesis*, para Genette *diégesis* es lo mismo que *mimesis* (Barthes, Eco, Todorov, *et. al.*, 1998, 203).

Pero el relato no sólo fue fundamental en la teoría literaria de la antigüedad. Es tan importante en la actualidad, que en fechas recientes Benveniste dividió las formas literarias en dos ramas, a partir de su carácter narrativo: *relato* o *historia (story)* y *discurso* (entendiéndolo no en la forma general citada al principio del capítulo, sino como una forma literaria específica). El autor establece que:

algunas formas gramaticales, como el pronombre yo (y su referencia implícita a tú), los ‘indicadores’ pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como *aquí, ahora, ayer, hoy, mañana*, etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pretérito perfecto o el futuro, están reservados al discurso, en tanto que el relato en su forma estricta se caracteriza por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aoristo (pretérito indefinido) y el pluscuamperfecto. Cualquiera sean los detalles y las variaciones de un idioma a otro, todas estas diferencias se traducen claramente a una oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso (Citado por Genette en Barthes, Eco, Todorov, *et. al.*, 1998, 203).

Barthes denomina a esto como la “ausencia de signos de destinación” —como por ejemplo del *tú*, aunque su presencia esté implícita en la figura del lector— y la “ausencia de los signos del enunciante”, mediante la cual el historiador sustituye su “persona pasional” por una “persona objetiva”. Estas carencias tienen la intención de crear una ilusión de objetividad, la “ilusión referencial”, con la que el autor pretende dejar “que el referente hable por sí solo” (Barthes, 1987, 168).

Pero Benveniste oportunamente aclara que se trata de:

una objetividad y de una subjetividad definidas por criterios de orden propiamente lingüísticos: es 'subjetivo' el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un yo, pero este yo no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en el que se pronuncia el discurso, marcando su empleo 'la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que los describe'. Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: 'a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos' (Citado por Genette en Barthes, Eco, Todorov, *et. al.*, 1998, 203).

Se deduce de todo ello que mientras el discurso está estructurado gramaticalmente desde el presente de los interlocutores —por ejemplo, en él puede utilizarse la palabra “ayer”— en el relato los tiempos son históricos en términos absolutos y no tienen relación alguna con el de los interlocutores —en lugar de la palabra “ayer” se tendría que decir “el día anterior”.

1.2 Formas previas al relato histórico objetivo moderno

1.2.1 El relato histórico griego

La invención de la Historia se atribuye a los griegos. Heródoto, el padre de la disciplina, aplicó por primera vez esa palabra (en griego *investigación*) a una obra literaria, en concreto, a sus *Nueve Libros de la Historia*, separándose por primera vez de los antiguos contadores de mitos. El uso del vocablo *historia* estuvo acompañado de un método inquisitivo basado en la entrevista de testigos presenciales, combinado con un registro escrito de la investigación. La frase “he visto” —o en su defecto: “he escuchado”— era garantía de veracidad. De ahí que

los historiadores griegos prefirieran la narración del presente o del pasado inmediato, pues el pasado remoto era un terreno legendario. Tucídides lo explica en estos términos cuando justifica la elección de la guerra del Peloponeso como tema de su obra:

de las guerras anteriores, especialmente de las más antiguas, es imposible saber lo cierto y lo verdadero, por el largo tiempo transcurrido (1975, 2).

Esto no significa que los historiadores griegos no incorporaran elementos míticos en sus obras, sino que éstos estaban supeditados a la esfera del acontecer humano.

Ahora bien, la historia griega era un género narrativo que, con el fin de no romper la unidad del relato, incorporaba las opiniones críticas del autor y lecciones pragmáticas o filosóficas bajo la forma de palabras directas puestas en boca de los personajes.

Aristóteles, en la *Poética*, la desterró de la poesía, no por el hecho de que se escribiera en prosa, sino porque hablaba de lo que había sucedido en el pasado, en contraste con la poesía, que hablaba de lo que podría suceder en cualquier momento; pero sobre todo porque se centraba en lo particular cuando la poesía refería a lo general. En otras palabras, mientras que la historia se basaba en un pacto de veridicción entre el autor y el destinatario, la poesía se basaba en un pacto de verosimilitud (Fernández Prieto, 1998, 58). Según Aristoteles:

...lo posible es objeto único de la poesía, pero debe utilizarse según "la necesidad y la verosimilitud". Y añade: "En relación con la poesía, lo verosímil imposible vale más que lo inverosímil posible" (...) Lo verosímil es superior por apoyarse menos en los hechos que en las opiniones del público. (Citado por Bayer, 1974, 55).

Es así que la poesía, por ser una forma más perfecta de *mimesis*, era superior a la historia. Ricoeur interpreta el concepto de *mimesis* aristotélica no como una copia o réplica de la realidad, sino como una actividad cuyo producto inseparable es la trama (*mythos*). "La verdad poética se lograba entonces no en función de la fidelidad con que la obra literaria representase el objeto imitado, real, sino en función de la coherencia y perfección constructiva del autor, de la maestría de la obra para lograr la credibilidad del lector" (Fernández Prieto, 1998, 60). Por lo tanto, al contrario de lo que pudiera pensarse, Aristóteles y Ricoeur consideran que la historia es ajena a la *mimesis* precisamente por su carácter imitativo imperfecto, que impide trascender el nivel de lo verdadero para llegar al nivel más universal de lo verosímil.

Finalmente, existía entre los griegos una forma literaria que no pertenecía a la poesía ni tampoco a la historia: eran relatos de ficción en prosa que algunos críticos como Tomas Hägg han denominado en forma anacrónica *novelas*. Como ejemplos pueden citarse *Quéreas y Calirroe* y *Metioco y Parténope*. Esas obras tienen varios elementos comunes con la historia: la larga narración en prosa de estructura abierta, las descripciones, los retratos, diálogos, arengas y mensajes. Pero sobre todo, el hecho de que para conseguir una dignidad que la poesía les negaba, se disfrazaban a sí mismas de relatos históricos, abusando del pacto de veridicción que era propio de ese género.

1.2.2 Los anales

Los anales, la crónica y el relato son considerados formas previas al discurso histórico contemporáneo o, en palabras de White, al "relato 'objetivo' moderno". El orden en el que se mencionaron no es cronológico, sino que equivale al grado de **perfección** histórica que se les atribuye, en virtud, precisamente, de su plenitud narrativa. Partiendo de ese criterio, los anales y la crónica fueron considerados, al menos hasta el siglo XIX, formas inacabadas de representación del pasado, en contraste con el relato, que en ese mismo siglo se consolidó como el modo de expresión histórica por excelencia (White, 1992, 20).

Los anales (del latín *annus*, año) son textos de origen romano que se desarrollaron ampliamente durante la Alta Edad Media. Consisten en registros anuales de sucesos, en realidad meros grupos de enunciados en orden cronológico, compuestos de dos elementos: una lista continua de fechas y una lista a menudo discontinua de acontecimientos carentes de todo comentario o interpretación del autor y, en suma, de cualquier componente narrativo. Aparentemente no existe en ellos ninguno de los atributos del relato, es decir, tema central, trama con comienzo, desarrollo, fin; voz narrativa y, sobre todo, conexión entre los eventos (White, 1992, 22).

Es por esta razón que Barthes los define (al igual que a la crónica) como "pura serie de anotaciones sin escritura", y por lo tanto, sin significado, en contraste con "el discurso histórico constituido (podríamos decir 'revestido')", en el cual "los hechos relatados funcionan irresistiblemente como índices o como núcleos cuya misma secuencia tiene un valor indicial..." (1987, 173). Hay que entender esta posición desde el contexto estructuralista del que procede, según el cual el sentido lingüístico no se busca en la sintaxis de la frase —como lo hacía la lingüística—, sino de una unidad mayor: el discurso (entendiéndolo en el más amplio sentido de la palabra y no en la acepción de Benveniste); de tal manera que para un

estructuralista un texto formado por frases inconexas, como los anales, no sería discurso en absoluto.

En contraste, White tiene un concepto más amplio de esa palabra, que le permite considerar a los anales como una manifestación —aunque sea imperfecta— de narrativa histórica, pues “el texto evoca un ‘meollo’, opera en el ámbito del recuerdo en vez del del sueño o la fantasía, y se despliega bajo el signo de ‘lo real’ en vez del de ‘lo imaginario’” (1992, 25). Y si es una forma de discurso, debe tener alguna forma de trama, entendiendo por ella “una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como un todo ‘integrado’” (1992, 24). White encuentra la significación de dicha *trama* en la relación entre los años —que constituyen su elemento más pleno debido a su carácter continuo— y los acontecimientos —que son el elemento discontinuo, pues a menudo aparecen fechas en las que no se consigna nada—; por lo tanto, el significante serían los eventos, y el significado estaría en los años; la significación de los acontecimientos radicaría en el hecho mismo de haber sido consignados. En otras palabras, la continuidad y la plenitud existirían en el tiempo del Señor, en la historia divina, dentro de la cual los hechos humanos serían meros accidentes.

La historiografía de la Alta Edad Media sería, pues, un fiel reflejo de una mentalidad en la que el hombre es concebido como sujeto pasivo del mundo, tal y como lo expresa Orderico Vital, analista del siglo XII:

Escribo una historia sencilla en la que relato los hechos año por año... Yo no puedo discernir la voluntad divina en virtud de la cual ocurre todo. No puedo divulgar las causas de las cosas (citado por Bourdé y Martin, 1992, 35).

Brandt explica la discontinuidad de los anales como un reflejo de la misma discontinuidad que privaba en la concepción del mundo medieval, en la que los objetos eran concebidos como únicos, irrepetibles y portadores de un sentido divino incomprensible (Bourdé y Martin, 1992, 34).

Es común, considerar al hombre medieval como un ser **ahistórico** debido, precisamente, al supuesto carácter imperfecto de su producción historiográfica. Sin embargo, Gueneé nos hace ponderar este aspecto al recordarnos que en el contexto literario de la época dominaba la fábula, frente a la cual los anales adquieren una gran contundencia. No obstante, independientemente de dicha aclaración, es evidente que los analistas no tenían la obsesión por lograr el efecto de continuidad propio de la narración, por lo cual provocaban **huecos** que frustran al lector moderno (White, 1992, 26), que es incapaz de entender que no haya ocurrido "nada" en ellos cuando lo único que pasa es que no ocurrió nada significativo para el analista.

En realidad, lo que ésto indica no es una deficiencia de la historiografía medieval, sino simplemente la importancia suprema que tiene la continuidad para el lector moderno. Dicha preeminencia tiene sus raíces precisamente en la consolidación de los géneros narrativos, que nos llevan a borrar inconscientemente toda evidencia de discontinuidad en el discurso histórico mediante "formas previas de continuidad", que van desde el nivel físico del libro, hasta el nivel estructural de la obra (Foucault, 1997, 41), de manera que es el lector el que completa la unidad sugerida en el discurso.

1.2.3 La crónica

Algunos autores, como Zumthor, han dicho que el concepto de literatura como clase particular de discurso se inició hasta el siglo XVII con la difusión masiva del libro y de los mecanismos de alfabetización (Mendiola, 1995, 46). Lo que existía antes de aquel siglo es considerado literatura sólo por nosotros, pero no lo era en su momento. Si ésto es así, hablar de literatura medieval sería inapropiado, y

mucho más hablar de una clara diferencia entre los géneros literarios y la historiografía.

Las transformaciones económicas del siglo XII crearon una nueva concepción del tiempo unida “a la aparición de un nuevo sentido de la naturaleza: *homo faber*, *homo artifex*, en relación con el desarrollo del comercio y con el crecimiento urbano” (Bourdé y Martín, 1992, 37). Estos cambios repercutieron en la aparición de nuevas formas literarias —utilizando la palabra con las reservas mencionadas anteriormente— cuyas fronteras eran sumamente imprecisas, a saber: el cantar de gesta, el romance cortesano (*roman courtois* o *romance*) y la historia (*estorie*).

El cantar de gesta es la forma más antigua de las tres en su fase oral, si bien empezó a fijarse por escrito tardíamente (siglos XI y XII). Es un poema épico en lengua vulgar que narra las hazañas de reyes de la Alta Edad Media (por ejemplo, Carlomagno) o de los señores feudales de sus cortes, exaltando la fe cristiana y las virtudes del caballero de una manera lacónica y elocuente, destinada a un auditorio popular. A pesar de su contenido histórico, éstos poemas tratan de eliminar toda referencia cronológica, pues como modelo de virtudes que son, se les requiere atemporales. “El cantar de gesta recupera la historia transformándola en ficción temporal” y eso es, precisamente, lo que lo diferencia de la historia propiamente dicha (Mendiola, 1995, 86).

Por otro lado, no existe en la edad media un término adecuado para designar la narrativa de ficción en prosa. La crítica del siglo XVIII la llamó erróneamente *novela* (generalmente “novela de caballería”) y aún en la actualidad autores como Zumthor la traducen del mismo modo (Mendiola, 1995, 86). Sin embargo, el término más común en la época era *roman* debido a que el texto estaba escrito en lengua vulgar. Algunas de sus características son sus grandes proporciones, el tema de amor y de aventuras, el gusto por el detalle, la simplificación de caracteres, la mezcla de lo inesperado con lo cotidiano, la sucesión compleja de incidentes sin un clímax, el final feliz, la promoción del código de conducta

caballeresco y cierta lejanía con respecto a la sociedad (Fernández Prieto, 1998, 49). A diferencia del cantar de gesta, el romance se caracteriza por su preferencia por la prosa sobre el verso y por la narración sobre el diálogo. Lo asemeja con la historia su carácter narrativo, la prioridad que da a la escritura sobre la melodía de la voz y su triunfo sobre la epopeya, hecho que se asocia al advenimiento de una nueva clase señorial que ya no estaba dedicada a la guerra como actividad prioritaria (Mendiola, 1995, 88). Sin embargo, a pesar de estas similitudes hay una diferencia fundamental: el romance cortesano carece de todo efecto imitativo de la realidad, por cuanto que las escenas que representa se dan en espacios mágicos, irreales, sin reflejo alguno del tiempo y de la estructura social de la que provienen. El caballero, héroe y protagonista, es un ser atemporal, sin un objetivo dentro de una estructura histórica, a no ser la búsqueda constante de "aventuras" de guerra o de amores con el fin de probarse poseedor de las virtudes cortesanas que su clase ha idealizado (Auerbach, 1996).

No obstante, esta diferencia pasaba inadvertida para el lector medieval, que no distinguía entre *estoire* y *roman* debido a que tampoco podía distinguir entre ficción y realidad (Mendiola, 1995, 88). Tanto más cuanto que el romance —al que el autor de Amadís de Gaula, Garcí Rodríguez de Montalvo, clasifica dentro de las "historias *fengidas*"— buscaba imitar a la historia mediante el uso de convenciones de veridicción propias de ella, como la de atribuir el relato a un testigo directo de los hechos o bien la de dejarlo sin conclusión. "La ficción, por lo tanto, se acoge al amplio y tolerante territorio de la narración histórica. Los autores de romances trataron de resolver el estatuto de sus obras aboliendo o rebajando el lado ficcional y acentuando las declaraciones de historicidad" (Fernández Prieto, 1998, 55).

Finalmente, la *estoire* equivaldría a lo que la historiografía denomina crónica, forma predominante en la Baja Edad Media que suele considerarse superior a los anales por su mayor coherencia narrativa, si bien no logra consolidarse en un relato debido a que termina —y, por lo tanto no concluye— en el presente del

cronista; es por esta razón que White la ha denominado “cuasi-narración” (1992, 16).

En la Edad Media, la historia no era una disciplina autónoma, y por lo tanto, no formaba parte de las artes liberales, salvo como aplicación de la gramática —uso adecuado de la lengua— y de la retórica —arte de elaborar un discurso persuasivo. Era considerada una forma literaria al servicio de los demás saberes, cuyo fin era educar moralmente a los lectores. Aunque los modelos retóricos estaban en los clásicos grecolatinos, la visión del mundo era esencialmente teológica y la fuente de todo conocimiento era la Biblia. “Por historia, la Edad Media entiende la historia de la salvación. Y esta historia se encuentra narrada en el texto bíblico”. Por lo tanto, “cada hecho, tanto natural como social, se transforma en un símbolo al ser percibido en función del horizonte teológico” (Mendiola, 1995, 61-62). Es importante resaltar que la sensibilidad medieval hacia el tiempo —que contrasta con su desinterés por el medio geográfico— tiene que ver con esa mentalidad apocalíptica.

Si la historia era un saber subordinado, que servía para enseñar gramática y retórica, para moralizar, para fundamentar jurídicamente un caso, o bien para comprender al presente como de un eslabón en la historia de la salvación, no debe extrañar que la crónica de los siglos XIV y XV estuviera al servicio del poder. Luis XI de Francia (1461-1483) estableció dos cargos: el de “cronista”, cuya labor era registrar los acontecimientos contemporáneos, y el de “historiador”, que implicaba la búsqueda y compilación de historias y leyendas del reino. Los objetivos evidentes de ese quehacer auspiciado por los príncipes eran exaltar a la dinastía y contribuir a la cohesión nacional frente a las fuerzas disgregatorias del feudalismo. Es natural, entonces, que en el siglo XV aparecieran por un lado una serie de compendios “que anuncian los futuros manuales de historia y de geografía” y por el otro, los primeros arquetipos históricos, antecedentes de los héroes nacionales, como Clodoveo y Luis IX (Bourdé y Martín, 1992, 57).

La metodología del historiador medieval, al igual que la del griego, partía de aceptar como únicas fuentes fidedignas lo que el mismo autor había visto o lo que le habían narrado testigos presenciales (de ahí el término *historia verdadera* en oposición al relato de los hechos imaginarios o historias fingidas). No obstante, a partir del siglo XV surgió en Italia un método diferente, basado en el uso de las fuentes documentales, que pronto se divulgó por el resto de Europa Occidental (Fernández Prieto, 1998, 42).

En la España del siglo XVI, este nuevo rigor metodológico se combinó con la crítica moralista de los humanistas a los romances, a los que acusaban de mentirosos y de confundir a un público incapaz de distinguir entre verdad y mentira, entre lo histórico y lo fingido. Esta situación coincidió con la aparición, en 1554, de *El Lazarillo de Tormes*, que es quizá la primera novela y, por lo tanto, la primera obra narrativa que asume su papel de relato sin pretender imitar las estrategias de veridicción de la historia. En contraste con el romance, que se situaba en el terreno del pasado, el Lazarillo remitía a una realidad contemporánea (Fernández Prieto, 1998, 58).

Más tarde, en el siglo XVII se difundieron en Europa las teorías neoaristotélicas italianas con su interpretación de la *mimesis* como *imitatio naturae*, que invirtieron la antigua subordinación de la historia con respecto de la poesía, pues su carácter carácter verídico, que antes la hacía inferior, ahora la convertía en el paradigma a seguir por los géneros literarios. "La verosimilitud pasa a depender enteramente de la verdad histórica, puesto que ésta precede a aquella. De la historia saca la poesía su credibilidad y su inteligibilidad" (Fernández Prieto, 1998, 61). De esta manera, se inicia una distinción fundamental: la historia "pertenece a la categoría de lo que puede denominarse 'el discurso de lo real', frente al 'discurso de lo imaginario' o 'discurso del deseo'" (White, 1992, 34). A partir de entonces la historia (*story*) se separa definitivamente de la Historia (*history*).

1.3 El relato histórico

1.3.1 Características estructurales

A lo largo de *El contenido de la forma*, White menciona las siguientes características estructurales propias del relato histórico, ausentes en otras formas de discurso (1992):

- a) La existencia de “metonimias semánticas” que permiten transformar una serie de palabras en cadenas significativas, es decir que permiten concebir un conjunto de acontecimientos como pertenecientes al mismo orden de significación.
- b) La presencia de una trama con secuencia de principio, continuación y conclusión. E. M: Forster pone como ejemplo de concatenación el siguiente: “la comida después del desayuno, el martes después del lunes, la corrupción después de la muerte, etcétera.” (citado por Amorós, 1993, 22).
- c) El hecho de operar en el ámbito del recuerdo (no de la fantasía) y por lo tanto en el ámbito de lo real.
- d) La noción de un sujeto central que le da sentido y plenitud al relato. Para Hegel, la historia narrativa está asociada indisolublemente a su contenido: el orden legal que emana del Estado.
- e) Toda narración “es una especie de alegoría” que “apunta a una moraleja” y que “dota a los acontecimientos (...) de una significación que no poseen como mera secuencia”. Por lo tanto, existe en el relato un “principio moral” a partir del cual pudiera darse un cierre narrativo.

Dentro de estos elementos, la trama es fundamental para crear una ilusión de continuidad (o como diría Hegel, de “curso uniforme”), ya que transforma una “lista de acontecimientos en un discurso sobre los acontecimientos considerados como totalidad en evolución temporal” y les impone un significado “para revelar al final una estructura que era inmanente”. Por lo tanto, provoca el efecto, tan valioso para

el historiador, de que no existen huecos informativos, a la vez que otorga una forma concluida "que sólo poseen las historias" (White, 1992).

Ahora bien: ¿cómo se logra pasar de una serie de hechos a una narración? Según Ricoeur, el proceso, desde el punto de vista gnoseológico, comprende tres momentos: la pre-comprensión del mundo de la acción, la "puesta en intriga" de los hechos y la recepción del relato.

La pre-comprensión requiere de varias capacidades previas, tales como la identificación de los rasgos estructurales de la acción, de sus implicaciones simbólicas y de su carácter temporal. La "puesta en intriga" es "la operación por medio de la cual se pasa de una simple sucesión a la configuración del sentido de esa sucesión" (Mendiola, 1995, 74). La recepción es el momento en el que el relato es leído o escuchado y presupone los dos aspectos anteriores.

Por otro lado, desde el punto de vista formal, el relato puede valerse de "tres modos narrativos" que suelen estar integrados: "la narración propiamente dicha (el relato de hechos), la descripción (pintura de personajes, ambientes o lugares) y el diálogo (conversación entre personajes que suele reproducirse textualmente). Las tres formas hacen progresar la acción y tienen, por tanto, valor narrativo" (Moreiro, 1996, 76).

Genette, por su parte, aplica el análisis estructural para entender la diferencia entre la narración propiamente dicha y la descripción, otorgándole a la primera un carácter *diacrónico* dominante y a la segunda uno *sincrónico* subordinado:

la narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre los objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio.

En otras palabras:

La narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio (1998, 206)

De modo que la historia, en virtud de su carácter mimético (en el sentido neoaristotélico) y de su forma continua y terminada (narrativa), adquiere el *status* del “discurso de lo real”. Al utilizar al narrador en tercera persona y lo que los ingleses llaman *indirect speech*, el historiador da una ilusión de objetividad (la voz parece narrar desde fuera de la acción) y de autoridad —la voz es *omnisciente*: lo sabe todo, incluyendo el desenlace. De modo que la realidad parece estar narrándose por sí sola.

1.3.2 El auge de la narrativa

La aparición de *El Quijote de la Mancha* fue fundamental en el proceso de consolidación de la narrativa durante el siglo XVII, ya que zanjó el debate entre la historia verdadera y la historia fingida, reclamando “un espacio propio para la ficción novelesca” al mismo tiempo que “el respeto a la verdad en la historiografía”. (Fernández Prieto, 1998, 63). A mediados del siglo XVIII un grupo de escritores ingleses recogieron la herencia cervantina e iniciaron una nueva forma de “narrativa ficcional” que buscaba sus temas en la vida cotidiana.

Paralelamente, la narrativa no ficcional se había convertido en la forma privilegiada de comunicación de la historia. Este proceso fue proporcional al retroceso de la retórica, y por lo tanto, al carácter meramente literario del texto histórico. Obviamente que no existió una ruptura absoluta entre ambos: hubo un momento, en las postrimerías del siglo XVIII, en el que la historia como retórica coexistió con la historia como narración *objetiva* de la realidad. Esta coexistencia se expresa en dos autores de aquel tiempo: el abad de Mably y Gibbon. Para el primero (*De la manera de escribir historia*, 1783), a pesar de que historia y novela son dos géneros perfectamente distinguibles, es ideal combinar las cualidades de ambos, pues el criterio principal por el cual el historiador debe ser juzgado es lo literario, con todo y los aspectos de gozo y efectos edificantes que ello implica. Por lo tanto, hace una crítica a “aquellos torpes historiadores que simplemente ubican a pie de página, como notas disfrazadas, aquello que no son lo suficientemente artísticos como para incorporar en la narración” (citado por Bann, 1990, 37). Su idea de narrativa como una red sin costuras se sobrepone a la necesidad de un segundo nivel referencial del texto.

Es evidente, pues, que a finales del siglo XVIII había surgido ya un producto que se puede considerar, quizá, el antecedente del discurso histórico contemporáneo: el comentario del historiador en las citas a pie de página. Sin embargo, mientras que la forma narrativa se concebía como una representación —o como diría

Michel de Certeau, una dramatización— de lo que **realmente** había pasado, la llamada forma disertativa era una interpretación de la **realidad**. La narración (*materia*) era fundamental y la disertación (*ornamentum*) secundaria; de ahí la frase clásica de Croce: sin narrativa, no hay historia.

El relato **verídico** equivale a lo que algunos autores denominan *comunicación referencial*, que es “la que da más peso a aquello de lo que se habla. Es el tipo de comunicación que tendencialmente pretende alcanzar el discurso científico, es decir, es la forma enunciativa que se presenta como objetiva, en donde el enunciador se oculta. De esta estrategia discursiva, por medio de la cual se constituye la verdad científica, es de la que se distingue la expresión literaria: ficción contra realidad” (Mendiola, 1995, 47). Es interesante observar que en el siglo XIX el discurso histórico, a diferencia del científico, basó su carácter referencial en lo narrativo y no en lo especulativo.

Así pues, mientras que Mably considera al segundo nivel del texto como una deformación, en tanto que era un anexo **científico** en el que el historiador podía añadir sus comentarios y especificar sus fuentes, Gibbon cimentó en él su *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88). Esta obra se convirtió en un hito en la investigación histórica, a pesar de haber desatado una ola de críticas relacionadas precisamente con su metodología. Gibbon da prioridad a la responsabilidad cognitiva del historiador sobre cualquier objetivo literario, lo que se traduce en clarificar las fuentes del discurso, a pesar de la discontinuidad en la lectura que ello provoca, con el fin de que el lector tenga la posibilidad de reconstruir el proceso mental en el que aquél descansa (Bann, 1990, 37). El resultado es un primer nivel del texto plenamente narrativo, que es la esencia de la obra, y un segundo nivel disertativo que hace evidente el proceso mental que permitió construirla.

La identificación de historia y narración fue atacada por filósofos ilustrados contemporáneos a Gibbon, como Voltaire y John Millar, para quienes había que ir

más allá de la superficie de los acontecimientos para llegar al nivel de la filosofía, que es el que le da sentido a la historia. Sin embargo, su crítica no pudo detener la consolidación de la narrativa en el discurso histórico. "Desde este punto de vista, la llamada 'revolución copernicana' en historiografía, encabezada por Lepold von Ranke a principios del siglo XIX, parece más bien una contrarrevolución, en el sentido de que volvió a situar los acontecimientos en el centro de la escena" (Burke, 1993, 287).

La nueva generación de historiadores, en la que se encuentra, además de von Ranke, Agustin Thierry, logró hacer de la investigación documental la piedra fundamental en la que se basa todo discurso histórico. Ambos anunciaron con orgullo que sus obras estaban basadas en fuentes primarias. Para ellos el discurso histórico es, por un lado, una construcción que se hace a partir de otros textos y se abre al escrutinio del lector, y por otro una réplica de lo real, mediante la cual el historiador trata de mostrar lo que *en verdad* sucedió. Esta demostración debe lograrse, a decir de Thierry, no mediante la argumentación, como hacían los retóricos, sino mediante una "completa narrativa", que es la forma más convincente de discurso histórico (Bann, 1990, 39). De este modo, "la autoridad de la narrativa histórica es la autoridad de la propia realidad", por cuanto que "el relato histórico dota a esta realidad de una forma y por lo tanto la hace deseable en virtud de la imposición sobre sus procesos de la coherencia formal que sólo poseen las historias" (White, 1992, 35)

La obsesión decimonónica por la **realidad** (y por su forma de expresión propia: la *narrativa*) no es exclusiva del "imperio de la historia 'objetiva'" (Barthes). La novela realista la compartía debido a que era acreedora de la narrativa histórica, tanto en su esquema temporal como en su forma de narración **objetiva** de intención verosimilizadora (Fernández Prieto, 1989, 35).

El hecho de que la historiografía y la prosa narrativa sean tan parecidas en esa época se debe, en buena medida, a la aplicación de los paradigmas científicos en

las artes y las humanidades, que en la novela se tradujo en el triunfo de lo singular sobre lo general. En ambos géneros el efecto de realidad se acentuaba mediante una descripción minuciosa basada en la observación —Según Walter Scott “el arte de copiar de la naturaleza”—. En este sentido, el “detalle inútil” —o como lo llama Barthes, la “anotación insignificante”— tiene una función de **objetividad** indispensable.

La unión entre novela e historia se hizo aún más íntima con el naturalismo. Para Zolá, la novela naturalista debería tener estas características:

- a) “la reproducción exacta de la vida, la ausencia de todo elemento novelesco”.
- b) “La ausencia de héroes, de tipos extraordinarios”.
- c) “El novelista natural finge desaparecer por completo detrás de la acción que narra” (Citado por Amorós, 1993, 29).

Además de la historia y la literatura realista, en el siglo XIX surgieron otras “instituciones basadas sobre la necesidad incesante de autenticar lo ‘real’: la fotografía (mero testigo de ‘lo que ha sucedido ahí’, el reportaje, las exposiciones de objetos antiguos (...) el turismo acerca de monumentos y lugares históricos. Todo ello afirma que lo ‘real’ se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de ‘función’, que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el ‘haber estado ahí’ de las cosas es un principio suficiente de la palabra” (Barthes, 1987, 185). Este fenómeno sólo pudo haberse dado tras “la adquisición de una conciencia histórica tal y como se forja a partir del XIX, una conciencia de la temporalidad y la ruptura entre el pasado y el presente...” (1998,46).

Sin embargo, la obsesión por lo **real** creó una fuerte contradicción: por un lado la narrativa era considerada sólo una forma de discurso histórico, y por el otro era parte del contenido mismo, en tanto que los eventos históricos, dramatizados en

forma de historias, eran concebidos como reales. (White, 1990, 28). Bann destaca esta ambivalencia en estos términos: el historiador establece los cimientos del discurso fuera de sí mismo —en las fuentes que lo construyen— pero valida el discurso a partir de su forma: la narración.

De Certau aborda este mismo problema desde el punto de vista gnoseológico:

...la situación de la historiografía nos presenta la interrogación sobre lo real en dos posiciones muy diferentes en el proceso científico: lo real como *conocido* (lo que el historiador estudia, comprende o 'resucita' en una sociedad pasada) y lo real como *implicado* por la operación científica (la *sociedad actual a la que se refieren la problemática del historiador, sus procedimientos, sus modos de comprensión y finalmente una práctica del sentido*). Por una parte, lo real es el *resultado* del análisis, y por otra, es su *postulado*. Estas dos formas de la realidad no pueden ni eliminarse ni reducirse la una a la otra. La ciencia histórica se apoya precisamente en su relación mutua. Su objetivo propio es el desarrollo de la relación del discurso. (de Certeau, 1985, 53).

Por su parte, Barthes explica el mismo fenómeno en términos de la semiótica:

Al negarse a asumir la realidad como significado (o incluso a separar el referente de su propia aserción) es comprensible que la historia, en el momento privilegiado en que intentó constituirse como género, es decir, en el siglo XIX, haya llegado a ver en la relación 'pura y simple' de los hechos la mejor prueba de tales hechos y a instituir la narración como significante privilegiado de la realidad (...) Queda así cerrado el círculo paradójico: la estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones (por medio de los mitos y las primeras epopeyas) se convierte en signo y, a la vez, prueba de la realidad. (Barthes, 1987, 176-177)

1.4 Estructura *versus* narración

1.4.1 El rechazo a la narratividad en la historia

En el siglo XX la narrativa histórica, en palabras de Ricoeur, se *eclipsó* debido a que las condiciones que hacían posible esa forma de discurso cambiaron, y con ellas el concepto de realidad que lo sustentaba...

es comprensible que la debilitación (cuando no la desaparición) de la narración en la ciencia histórica actual, que pretende hablar más de estructuras que de cronologías, implique algo más que un simple cambio de escuela: una auténtica transformación ideológica; la narración histórica muere porque el signo de la Historia, de ahora en adelante, es mucho menos lo real que lo inteligible (Barthes, 1987, 176-177).

Estos cambios tuvieron relación con el hecho de que el Estado nacional del siglo XIX sucumbiera tras las guerras mundiales, dando paso a un Estado administrativo. A partir de entonces "los historiadores ya no serán, en consecuencia, los genealogistas e ideólogos de las grandes naciones, la Historia ya no será un drama que siempre había de ser representable en algún escenario, sino una ciencia o un saber aséptico, más frío, en el que incluso se puede ya prescindir, como le gusta a E. Le Roy Ladurie, de los hombres" (Bermejo, 1989, 173).

Este fenómeno estuvo ligado a una nueva concepción del tiempo que se expresó en literatura en autores como Proust, Joyce y Woolf, cuyas novelas rompieron con la cronología lineal para adoptar una mucho más flexible.

En historia, la crítica sistemática al uso de la narrativa vino de la antropología. Las **culturas primitivas** eran concebidas por los mismos antropólogos como sociedades igualitarias con una "tendencia a mantenerse indefinidamente en su estado inicial", lo que les valió ser catalogadas como pueblos sin historia, sin

progreso, en oposición a las **civilizaciones**, cuyas sociedades jerarquizadas y en perpetua evolución eran vistas como el material propio de la historia. Este carácter histórico excluyente sirvió como justificación para que los historiadores de las civilizaciones occidentales se apropiaran de la narrativa y la enmascararan como método científico en apoyo a su supuesta superioridad sobre las culturas primitivas, hecho que fue severamente criticado por Lévi-Strauss...

En realidad, la historiografía —que para Lévi-Strauss significaba la historiografía tradicional 'narrativa'—no era más que el mito de las sociedades occidentales y especialmente de las sociedades modernas, burguesas, industriales e imperialistas—. El núcleo de este mito es confundir un método de representación —la narrativa— con el contenido, a saber, la idea de una humanidad exclusivamente identificada con las sociedades capaces de creer que habían vivido el tipo de historias que los historiadores occidentales les habían contado acerca de su pasado (White.1992, 51).

Pero la crítica más rigurosa al relato histórico surgió dentro del mismo gremio de los historiadores. En Gran Bretaña, Namier y Tawney propusieron, por separado y casi simultáneamente, que los historiadores, más que narrar eventos, debían analizar estructuras. Poco más tarde, un grupo de historiadores franceses iniciaron una polémica bastante ruidosa a partir del mismo principio... La Escuela de los Anales, proveniente de la revista *Anales de historia económica y social*, fundada en 1929 por Lucien Febvre y Marc Bloch, fue en gran parte responsable de la revisión metodológica de la historia contemporánea y, por lo tanto, de la creación del discurso histórico actual. Una de sus principales características era su pretensión de hacer de la historia una ciencia, para lo cual consideraba primordial el rechazo a la narratividad, que asociaba con la dramatización. Ya Hegel había hecho notar que la narrativa histórica presuponia un sujeto de narración: el Estado y su estructura legal. Los analistas basaron su crítica precisamente en este aspecto, pues consideraban que el relato era inherente a la historia política de corta duración (la historia "positivista", "historizante" o "de los acontecimientos")

que se practicó a lo largo del siglo XIX, cuya eliminación consideraban indispensable para convertir a la historia en ciencia.

A partir de dicha polémica, Fernand Braudel, miembro de la segunda generación de los Anales, creó una ambiciosa teoría del tiempo histórico que concebía a los acontecimientos (la corta duración) como la superficie del océano de la historia y a las estructuras (la larga duración) como "las grandes permanencias o semipermanencias, tanto conscientes como inconscientes" (1994, 37). En su obra *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Braudel pretendió superar la narración en favor de una historia estructural más científica.

Sin embargo, la adopción de una estructura sincrónica, que es propia de la ciencia, para explicar procesos que tradicionalmente se habían expresado en forma diacrónica mediante el relato, ha creado serias contradicciones. En este sentido, Michel de Certeau explica que el discurso histórico actual "es un relato que funciona de hecho como discurso organizado por el lugar de los 'interlocutores' y fundado sobre el lugar que se da el 'autor' respecto a sus lectores". En otras palabras, es un híbrido, un "discurso narrativizante" (White, 1992,19), un "relato considerado como discursividad". Su carácter mixto surge de pretender combinar el rigor del discurso lógico, cuyo "contenido" está definido por el estado de verificabilidad y cuya "expansión" está dada por el silogismo (inducción-deducción), con la temporalidad de la narración. O en otras palabras "el discurso histórico, en sí mismo, pretende dar un contenido verdadero (que depende de la verificabilidad), pero bajo la forma de la narración" (De Certeau, 1985, 114-118).

1.4.2 El regreso a la narratividad en la historia

Pero no todas las tendencias actuales aceptan la muerte de la narrativa en la historia. Hay filósofos analíticos que la consideran como un tipo de explicación adecuado para los procesos históricos, posición respaldada por historiadores como Elton, Danto y Hexter. Hay también filósofos como Gadamer y Ricoeur, que la conciben como la manifestación de una forma de conciencia del tiempo. Hay teóricos de la literatura con orientación semiótica, como Barthes, Foucault, Derrida, Todorov, Kristeva, Benvéniste, Genette y Eco, que han estudiado la narrativa en todas sus manifestaciones —incluyendo la narrativa histórica— y la consideran simplemente un código discursivo que puede ser o no ser apropiado para explicar la realidad (White.1992, 47). Y finalmente hay historiadores como Schama, Duby y Le Roy Ladurie que están retomando el relato (Burke, 1993, 288).

La filosofía analítica basaba su trabajo en “establecer las medidas higiénicas para el buen funcionamiento de los sistemas de proposiciones y en llevar a cabo el estudio de su articulación lógica y semántica”; en ese sentido, “se centró en el análisis de las proposiciones históricas como proposiciones relativas a un tiempo pasado”. Así, para A.C. Danto la diferencia entre la historia y la ciencia consiste en que la primera trata de encontrar el sentido de los acontecimientos ocurridos en el pasado por medio de la narración. “El historiador, en vez de afirmar A es B, lo que dice siempre es A fue B” (Bermejo, 1989, 176).

Otro filósofo analítico, Hempel, establece que hay diferentes formas de explicaciones científicas:

- a) Las nomológico-deductivas, que presuponen leyes generales en cuanto a que conectan el acontecimiento con las condiciones que lo producen.
- b) Las probabilísticas, que establecen una vinculación estadística entre los fenómenos.
- c) Las explicaciones parciales, caracterizadas por su falta de universalidad.

Aunque Hempel afirma que en algunas ocasiones la historia logra formular algunas leyes en las que utiliza explicaciones nomológicas y deductivas, muy pocos historiadores coincidirían con esta aseveración, por lo que sería más sensato ubicar a la historia dentro del terreno de las explicaciones parciales que se comunican por medio de la narración (Bermejo, 1989, 178).

No debe extrañar, por lo tanto, que haya un buen número de historiadores que también está justificando el rescate de la historia narrativa, fenómeno que Lawrence Stone definió en su artículo "El renacimiento de la narración" (1979), como "un cambio de rumbo del modo analítico al descriptivo" (citado por Burke, 1993, 288). Este renacimiento no ha estado exento de polémicas, pues los historiadores estructuralistas critican al relato tradicional por ser incapaz de lograr una profundidad analítica que permita entender la historia como un proceso que envuelve una gran cantidad de categorías (económica, social, política, mental...). En contrapartida, los que defienden el resurgimiento del relato, acusan a la historia estructural, por un lado, de hacer tales generalizaciones que convierten a la realidad histórica en un fenómeno estático, y por lo tanto ahistórico, y por otro lado de determinismo.

Como se ve, el problema no sólo se reduce a la conciliación de la diacronía y la sincronía, de lo singular irrepeteible y lo general repetible, sino también a lograr un consenso en la definición del tiempo que pueda servir de base para solucionar el resto de los problemas teóricos. Para Ricoeur, el tiempo del historiador es un fenómeno existencial, y como tal, "se convierte en humano en la medida que se articula en una forma narrativa". Por lo tanto, la narración, lejos de ser la causa de la contradicción mencionada arriba, es su solución, pues es "una síntesis entre la particularidad, entre el carácter específico e irrepeteible de la vida, o de la existencia, y la universalidad de la conciencia. Narrar es llevar a la vida al nivel de la conciencia, es por tanto universalizar lo específico, lo particular" (Bermejo, 1989, 180). De ahí que para Ricoeur "toda la historia escrita, incluida la denominada

'estructural', asociada a Braudel, adopta por necesidad cierto tipo de forma narrativa" (Burke, 1993, 288), "puesto que los análisis demográficos, económicos o sociológicos, lo que persiguen en última instancia es ayudarnos a entender el devenir histórico, a comprender por qué las cosas ocurrieron así. Y no se puede hablar de lo que ocurrió si, en último término, no se está narrando".

Para Ricoeur, "la estructura del relato es el *a priori* de la percepción humana de la temporalidad. El relato viene a dar forma (sentido) al dato de la experiencia humana en tanto que tal, es decir, en tanto que *praxis*. Narrar un hecho es volver el tiempo del suceso en tiempo humano, esto es, hacer inteligible la acción humana que se desarrolla en él" (citado por Mendiola, 1995, 117). En otras palabras, "el tiempo se convierte en humano en la medida en la que se articula en una forma narrativa, y el relato alcanza su significación más plena cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (citado por Bermejo, 1989, 180).

La diferencia entre la historia estructural y la de los acontecimientos "no residiría en que la segunda narre y la primera no, sino en que la segunda de ellas sólo narra un único tipo de acontecimiento y utilizaba en sus relatos una concepción lineal del tiempo, mientras que los historiadores contemporáneos narran o cuentan acontecimientos de diferentes tipos, manejando una concepción del tiempo mucho más diversa, mucho más plural." (Bermejo, 1989, 177).

En este sentido, White busca "significados secundarios" en el texto histórico a partir del estudio de los modelos conceptuales de su trama (*enplotment*), que pueden dividirse en dos grandes ramas: la comedia y la tragedia. Un ejemplo de la primera serían las historias de Ranke, que son consideradas *comedias* por el final feliz al que llega el sujeto de la trama: el estado prusiano en el momento de su esplendor, en oposición al carácter *trágico* de la historia de la revolución francesa de Michelet. Las dos principales formas de trama se enriquecen con el uso de los cuatro tropos o efectos retóricos: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.

En conclusión, White considera que:

...even in the simplest prose discourse, and even in one in which the object of representation is intended to be nothing but fact, the use of language itself projects a level of secondary meaning below or behind the phenomena being 'described'.

Por lo tanto,

...the historical discourse can be broken down into two levels of meaning. The facts and their formal explanation or interpretation appears as the manifest or literal 'surface' of the discourse, while the figurative language used to characterize the facts points to deep-structural meaning...

This conception of the historical discourse permits us to consider the specific *story* as an *image* of the events *about which* the story is told, while the generic story-type as an *image* of the events about which the events are to be likened in order to permit their encodation as elements of a recognizable structure. (citado por Bann, 1990, 43-44).

NARRATIVIDAD EN LA IMAGEN HISTÓRICA

En el capítulo anterior se definió al relato a partir de una cita de Genette como la "representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos reales o ficticios, por medio del lenguaje, y particularmente del lenguaje escrito" (Barthes, Eco, Todorov, *et al.*, 1998, 199). Sin embargo, ha llegado el momento de dejar en claro que la narratividad no se limita a la comunicación verbal, tal y como lo afirma Roland Barthes en el siguiente texto:

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Ursula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales y la conversación (Barthes, Eco, Todorov, *et al.*, 1998, 7).

De hecho, en el desarrollo histórico de las artes visuales, es evidente la existencia de una estructura narrativa más o menos pronunciada en diferentes épocas, al menos hasta antes de la irrupción del arte moderno. Sin embargo, aquello que a partir de ahora se denominará *narración visual* o *narración gráfica*, tiene características comunes pero también diferencias sustanciales con el *relato lingüístico*. Esas similitudes y divergencias son el objeto de estudio de este capítulo, que se desarrollará a partir del análisis de seis formas histórico-iconográficas elegidas precisamente en virtud de su carga narrativa: el relieve sumerio, el monumento histórico romano, la fachada románica, la pintura del renacimiento y del neoclasicismo y el mural mexicano.

A falta de trabajos teóricos sobre la *narratividad visual* que pudieran apoyarnos a formar un marco para este estudio, se creará una definición propia, partiendo de algunas de las premisas establecidas anteriormente. Así pues, se propone, a manera de hipótesis, que el relato histórico visual tiene una serie de características generales que comparte con el relato lingüístico:

- a) Es una *representación*, es decir, una imagen o un producto visual que no es considerado un objeto autónomo, sino un medio de hacer referencia a una "realidad no verbal" (Genette).
- b) La *realidad* a la que hace referencia la narración histórica —a diferencia de la narrativa ficcional— es un "signo de lo real" (White) y no de lo imaginario. Por lo tanto, no se contenta con transmitir lo verosímil, sino lo *verdadero*.
- c) Pertenece al ámbito de lo real porque es una representación de un *acontecimiento*, es decir, de un hecho ocurrido en un tiempo y un espacio determinados, que es significativo o memorable para una comunidad.
- d) Puede remitir a una *serie de acontecimientos*, es decir, a una cadena cuyos eslabones son unidades de tiempo que pertenecen al mismo orden de significación (White).
- e) Esa cadena significativa, para que trascienda el carácter de listado —como el que tienen los anales— y logre la plenitud narrativa, debe estructurarse en una trama con comienzo, continuación y conclusión (White).
- f) El relato histórico visual, como el lingüístico, requiere de la existencia de un sujeto central que es su protagonista y que auspicia su producción. Dicho sujeto, en combinación con el narrador ausente, provoca la sensación de que existe una unidad sujeto-objeto que es meramente ilusoria, pero sumamente convincente.
- g) Esto implica la existencia de un carácter didáctico en la historia, y más que didáctico, moral.

Es evidente que la plenitud narrativa no existió desde el origen del relato histórico visual, e incluso es dudoso que haya logrado alcanzarse en alguna época. Parte del trabajo de este capítulo consiste en determinar dicha evolución.

2.1 El origen del relato histórico visual en los sumerios

A principios del siglo XX se pensaba que la civilización egipcia era la más antigua de las civilizaciones conocidas hasta aquel momento: india, china, babilónica y asiria. Sin embargo, los descubrimientos arqueológicos en el sur de Mesopotamia modificaron esa teoría. El sumerólogo Samuel Noah Kramer, en *La historia comienza en Sumer*, ha hecho un listado de *creaciones* de dicha civilización, que van desde las primeras formas de organización sociopolítica urbana, hasta la producción organizada de alimentos, vestidos y herramientas, la organización del comercio y la administración, la aparición de formas más complejas de arte, técnica y ciencia, y, sobre todo, el surgimiento de un sistema de escritura que por primera vez permitió fijar y propagar todos esos conocimientos.

En Sumer surgen los primeros mitos, cuentos épicos, himnos, lamentos, ensayos y proverbios,

...pero no existe un género literario que pueda considerarse propiamente histórico. Los únicos documentos que se aproximan algo a ello son las inscripciones votivas de las estatuas, de las estelas, de los conos, de los cilindros, de las vasijas y de las tabletas, y aun éstas son brevísimas y están influenciadas netamente por el deseo de propiciarse a las divinidades. En general, los hechos que relatan son hechos contemporáneos aislados. Sin embargo, algunas de estas inscripciones se refieren a acontecimientos anteriores y revelan un sentido de detalle histórico que en esta época lejana (alrededor del año 2400 a de J. C.) no tienen equivalencia en la literatura universal. (Kramer, 1985, 68).

No es de extrañar, entonces, que las imágenes de propaganda política —que son *monumentos* históricos en cuanto a que nos narran acontecimientos del pasado, aunque en su momento no tenían ninguna intención de preservación historiográfica— surgieran allí. En su mayoría son relieves en piedra caliza o en barro, material que fue el medio más común de conservación del conocimiento en Mesopotamia. Surgieron en la primera dinastía sumeria en varias ciudades-estado, en particular en Lagash y Ur. Su importancia es que son el antecedente más antiguo del relieve histórico.

2.1.1 Entre ellas destaca la Placa votiva de Ur-Nanshe (figura 1), rey de Lagash hacia el año 2500, que fundó la dinastía que gobernó la ciudad durante ocho generaciones, hasta la conquista acadiana. El relieve tiene una perforación en el centro, cuyo significado se desconoce, aunque algunos afirman que era un vertedero para el agua sagrada o la sangre de los sacrificios, que se hacía pasar por ella con intenciones propiciatorias. Está dividido en dos registros que narran escenas secuenciadas. En la superior, que se lee de izquierda a derecha, el rey, de mayor tamaño que el resto de las figuras y vestido con el tradicional *kaukanes* o vellón alrededor de la cintura, carga una escudilla de albañil cuya mezcla de barro está destinada a unir los primeros ladrillos de un nuevo templo. Es evidente que una tarea tan humilde no debe ser leída en forma literal, sino simbólica... el rey cumple con una de sus encomiendas más importantes: la construcción de obras públicas, dentro de las cuales los edificios religiosos tenían un papel fundamental. Frente a él, está su hija, la princesa Lidda y sus cuatro hermanos en menor tamaño que ella. A su derecha está la figura más pequeña, que simboliza a un sirviente.

En el registro inferior, leído de derecha a izquierda, se muestra la celebración del acto inaugural. Ur-Nanshe sentado bebiendo cerveza, tiene a sus cuatro hijos al frente y a un sirviente con un porrón al lado. Es importante aclarar que algunos de

los detalles del acontecimiento se conocen por las breves inscripciones que acompañan a las imágenes.

2.1.2 Sin embargo, quizá el primer relieve propiamente histórico —y no meramente político— sea la Estela de los Buitres (figura 2), que narra la conquista de Umma por parte del rey de Lagash, Eannatum el Conquistador, nieto y sucesor de Ur-Nanshe, quien por un breve periodo logró conquistar Sumer. Ello nos habla de un proceso de cambio político de la fase urbana a la imperial que explica la consolidación de relieve histórico, ya que existe una relación inmediata entre el crecimiento político, económico y militar de un Estado, y el desarrollo de formas artísticas que fungen como medios de propaganda ideológica para consolidar su poder. La diferencia entre las dos obras reside en que la primera representa una escena abstracta —el rey como constructor— y ésta rememora un acontecimiento específico y, por lo tanto, histórico —el rey conquistando Umma.

La estela, esculpida en piedra calcárea por ambas caras, está organizada en tres registros por lado, que desgraciadamente no se conservan íntegros, y cuyos restos indican que se leía de izquierda a derecha. En el primero, el rey, en mayor tamaño que el resto de las figuras, conduce a su ejército, formado por soldados uniformados con casco, pesados escudos rectangulares unidos entre sí para formar una eficiente maquinaria de guerra, y largas lanzas. El ejército pisotea sin piedad los cadáveres desnudos de los enemigos. En el segundo registro, dividido del anterior por una franja con inscripciones cuneiformes, Eannatum aparece dirigiendo el ataque desde su carro de guerra y blandiendo una lanza en su mano izquierda. En un fragmento del tercer registro, los buitres devoran las cabezas de los caídos.

En el reverso, el dios tutelar de Lagash, Ningirsu, representado en forma humana, aprisiona a los ummitas en una red y sujeta al águila —el emblema de Lagash— con la otra mano. En la inscripción se explica que el propio Ningirsu se apareció al rey en sueños y le prometió la victoria sobre sus enemigos. El hecho de que fuera

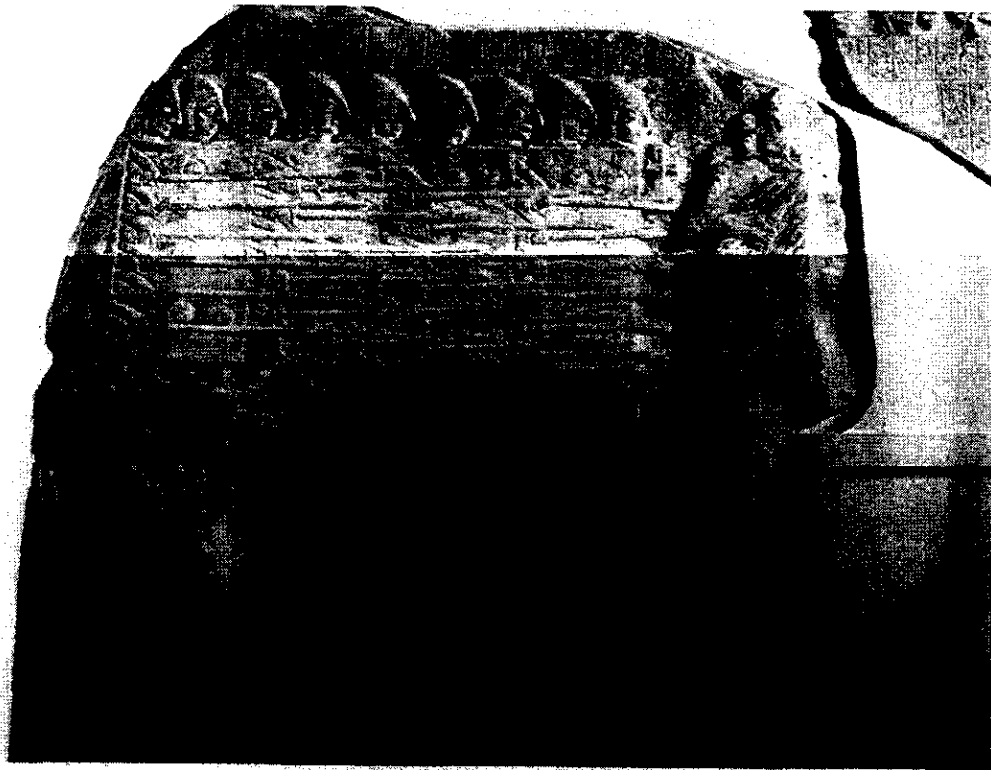
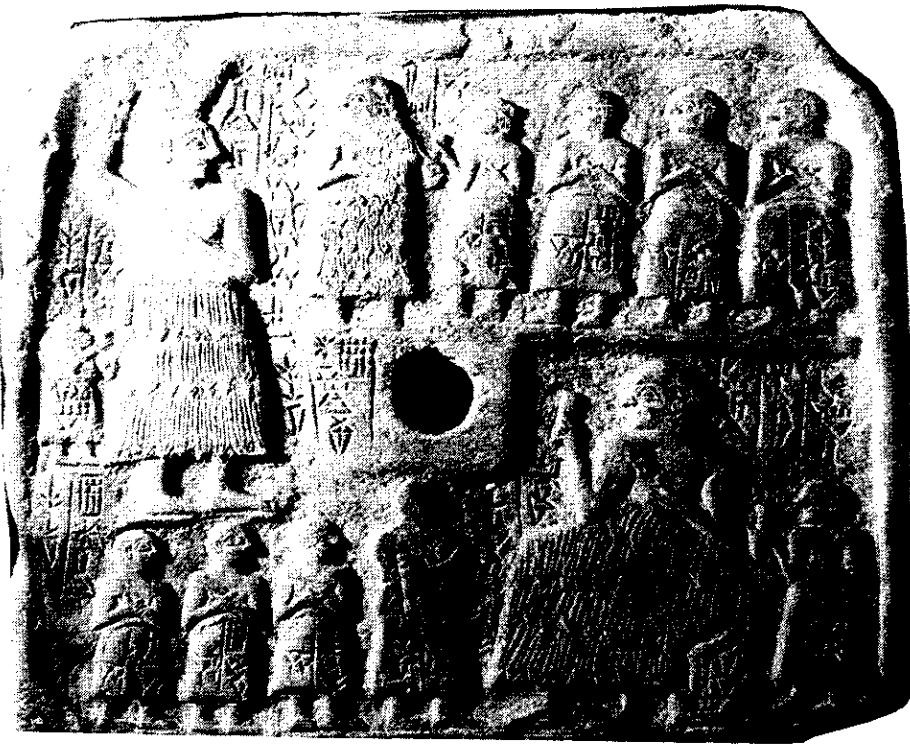
esculpido antropomórficamente, y no zoomórficamente como se acostumbraba anteriormente, indica un proceso de acercamiento entre la deidad y sus representantes en la tierra, en el cual los gobernantes ascienden al nivel divino. Este proceso de identificación entre el gobernante y el dios se demuestra en la inscripción:

A los hombres de Umma, yo, Eannatum, he tirado la red grande (Desroches, 1979, 159).

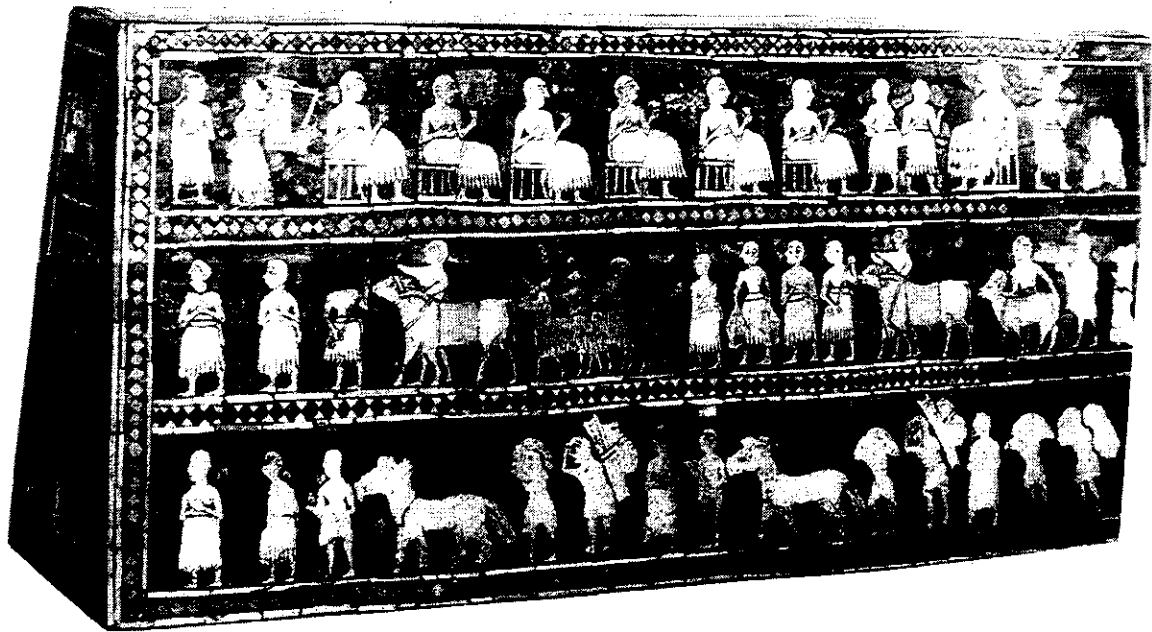
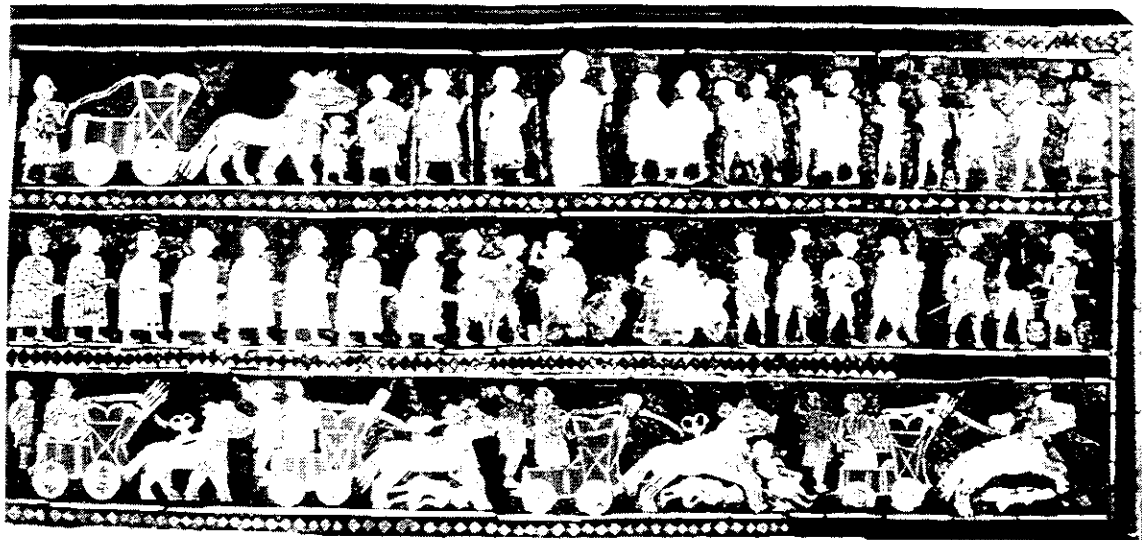
Mientras que en la imagen es Ningirsu el que arroja la red, en la inscripción es el rey el que lo hace.

2.1.3 Más o menos contemporáneo a ambas obras es el famoso Estandarte de Ur (figura 3), descubierto por Woolley en la tumba real de Ur. Es una pieza en forma de facistol, ornamentada por sus cuatro caras con mosaicos de marfil y lapislázuli, que representa, en los paneles más largos, dos temas contrastantes: la guerra y la paz. Es importante observar que en esta obra no existe ninguna inscripción cuneiforme, lo que implica que la narración visual es absoluta. Hay que agregar que "en ambas caras la *narración visual* empieza por abajo" (Desroches, 1979, 157), es decir, que el primer registro es el inferior. Esto podría explicarse si se interpretara el objeto como un estandarte (Wolley) y no como la base de una lira, en cuyo caso tendría que colocarse a cierta altura que determinaría el orden inverso en la lectura.

El lado de la batalla está organizado en tres registros. En el primero aparece el rey de Ur sobre su carro de guerra en cuatro posiciones. El *movimiento virtual* creado por la posición de las figuras es importante para determinar el concepto de *acción*, que es indispensable en todo relato. En este caso, hay que destacar que no se trata de cuatro carros diferentes, sino de la narración del movimiento del mismo vehículo, dada por la posición de los caballos, que van del galope a la carrera. De



1. Placa votiva de Ur-Nanshe (*arriba*). Relieve sumerio de alrededor del 2500 a.C. Está dividido en dos registros que narran escenas secuenciadas: a) el rey Ur-Nanshe dirige la construcción de un templo; b) después festeja durante el acto inaugural.
2. Estela de los buitres (*abajo*). Relieve sumerio de alrededor del 2500 a.C. Está organizado en tres registros que muestran el mismo número escenas de la conquista de Umma por el rey Eannatum de Lagash: a) el rey conduce al ejército rumbo a Umma; b) dirige las maniobras militares; c) los buitres se alimentan de los cadáveres enemigos.



3. Estandarte de Ur, objeto encontrado por Woolley en la tumba real de esa ciudad sumeria, y que data del tercer milenio a.C. La obra consta de dos caras, una de las cuales tiene por tema la guerra (*arriba*) y se divide en tres registros que se leen de izquierda a derecha y de abajo a arriba: a) el carro de guerra del rey en cuatro momentos, en cuya carrera pisotea a un soldado enemigo; b) tras la guerra, el ejército de Ur conduce a los vencidos —identificados por su desnudez— como esclavos; c) el rey —de mayor tamaño que el resto de la figuras— recibe a los prisioneros. En la cara de la paz (*abajo*) se leen también tres escenas: a) b) los esclavos conducen provisiones y animales al palacio; c) para que el rey y su cortejo festejen.

ahí que algunos autores se atrevan a llamar a esta secuencia el primer dibujo animado de la historia.

En el segundo registro los prisioneros —identificados por su desnudez— son conducidos por el ejército vencedor —que se distingue por su ostentoso uniforme de casco, capa y lanzas. Y en el tercero, el rey, que había estado ausente de la escena anterior, reaparece en mayor tamaño que el resto de las figuras, desciende de su carro y recibe a los prisioneros de guerra. Cabe mencionar que la similitud de las figuras y su carácter serial contribuyen a transmitir la idea de una acción colectiva y a reforzar el concepto de movimiento...

Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias (Foucault, 1981, 64).

La cara de la paz también está dividida en tres registros que se leen en el mismo sentido que los anteriores. En la primera escena, un grupo de esclavos cargan pesados fardos rumbo a palacio para una celebración. En la segunda, llevan terneros, carneros y pescados al mismo lugar. Finalmente, en la última se representa la escena del banquete, con el rey —de mayor tamaño— sentado hacia la derecha y los cortesanos en sentido opuesto; un arpista y un cantante amenizan la fiesta; unos sirvientes, los más pequeños en la representación, están a un lado esperando órdenes.

¿Cuál de las dos grandes secuencias debe leerse primero: la guerra o la paz? Es evidente que la guerra, puesto que la paz, en el contexto belicista de las ciudades-estado sumerias, era simplemente el fruto de la actividad bélica.

2.1.4 En conclusión, los sumerios cultivaron el relieve como forma privilegiada de registro histórico; dicha técnica, por su semejanza con el dibujo, permite representar una historia de manera mucho más efectiva que la escultura de bulto.

Los relieves históricos sumerios se caracterizan por la representación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos a través de un código de lectura basado en registros, que en general se leen de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Esos registros contienen escenas subsecuentes, si bien no siempre puede hablarse de una trama propiamente dicha con comienzo, continuación y fin. En la mayoría de los casos se presenta una escena por registro, que por lo tanto puede considerarse una unidad de tiempo o un eslabón en la secuencia narrativa. Pero hay también ejemplos excepcionales en los que un registro contiene en sí mismo varias unidades, como en la escena del carro del rey en el citado estandarte de Ur.

Así pues, el concepto de tiempo, que es básico en todo relato, se logra mediante ciertos códigos gráficos de lectura, reforzados por otros que sugieren movimiento. Éste se crea con diversos recursos: por medio de una lectura lineal (de izquierda a derecha), con la cual el movimiento de la vista del espectador se impone sobre el estatismo de las imágenes; por medio de la representación serial de imágenes similares (soldados, animales, carros de guerra) cuyas diferencias se indican mediante detalles (por ejemplo, en los uniformes de los soldados en contraste de la desnudez de los vencidos), y por la posición de las figuras.

Finalmente, existe un único protagonista del relato: el Estado representado en la figura del rey, que marca su cercanía con la divinidad por medio de la representación antropomórfica de ésta y su posición social por medio de una estricta jerarquía de tamaños. Y desde luego, hay una moraleja: la ciudad-estado, protegida por los dioses, es invencible y todo intento de oponerse a ella termina con la esclavitud o la muerte.

2.2 El relieve histórico romano

El relieve es un medio económico que —a diferencia de la escultura— permite representar no sólo las figuras, sino el ambiente que las circunda, por lo que tiene un gran potencial narrativo. Los griegos desarrollaron ampliamente esta técnica como forma privilegiada de relatar historias mitológicas, y junto con ella, los recursos plásticos necesarios para hacer dichas historias verosímiles. El friso del Partenón, por ejemplo, es una escena continua que describe la procesión de las fiestas en honor a Atenea. Aunque Buttler lo considera como una “narrativa unificada”, el término no es muy afortunado, puesto que más que relatar una historia parece describir un momento. En este sentido existe una polémica sobre el tema al que se refiere el friso: algunos sostienen que es una escena contemporánea a la era de Pericles y otros que es una representación del origen de los atenienses en un pasado heroico indeterminado. Sea lo que fuere, su gran longitud implicaba el riesgo de caer en una monótona repetición de figuras, el cual se evitó gracias a un magistral desarrollo del ritmo (*rhythmos*: patrones compositivos repetidos) a partir de la *velocidad* que se imprime a la *lectura* del relieve por medio del espaciamiento en los traslajos de las figuras, alternando ritmos lentos con aceleramientos.

Los griegos habían creado monumentos políticos al menos desde el siglo IV a. C., pero, más que relatar acciones con una ubicación espacio-temporal específica, encarnaban ideales; en otras palabras, los hechos representados no tenían un valor histórico, sino que servían como ejemplificaciones de valores (Fehr, 1997). Ésto se evidencia en los planos neutros de sus relieves, que nunca mostraban ambientes específicos. En contraste, el mundo romano, con su gusto por lo específico, desarrolló ampliamente el género histórico dentro de las artes visuales, en especial durante la época imperial, en la que el Estado romano llegó a su máximo poder.

Sin embargo, desde el punto de vista formal, el establecimiento del Imperio no provocó muchas innovaciones, pues los cambios más notables se venían dando desde el período republicano —cuando Roma expandió su territorio sobre las ciudades griegas del Sur de Italia y de los Balcanes— a partir de las influencias estéticas helenísticas. Como resultado de ese contacto, la tradición romana del retrato se unió con la maestría griega para la representación anatómica, logrando un realismo sin precedentes. El cambio verdaderamente radical a partir de Augusto se dio en el terreno del patrocinio estatal de la obra de arte, que se convirtió en una forma privilegiada de propaganda imperial.

Una de las técnicas artísticas más importantes y características dentro de esa maquinaria propagandística es la del relieve. Sus soportes más comunes fueron el altar, el arco triunfal, la columna conmemorativa y, en el ámbito privado, el sarcófago. Los primeros relieves históricos conocidos datan de finales del período tardorrepublicano y son el del general Paulo Emilio (168 a. C.), levantado en Delfos para conmemorar su victoria sobre los macedonios, y el del general Domitius Ahenobarbus (siglo I a. C.), erigido en Roma. Sin embargo, la máxima fuerza narrativa se alcanza en el período imperial en obras como el Ara Pacis Augustae, el arco de Tito y la columna de Trajano.

2.2.1 El Altar de la Paz Augusta es una obra que el Senado ordenó erigir en el 13 a. C. en honor del regreso triunfal de Augusto de sus campañas militares en España y Galia. Es un altar monumental, rodeado por un recinto de mármol de seis metros de altura y diez por once de base, en cuyo interior y exterior fueron esculpidos varios relieves de gusto neoclásico, inspirados evidentemente en la procesión panatenaica del Partenón. En ellos conviven dioses, personajes míticos y alegóricos y seres humanos, en una interacción entre la historia contemporánea y el origen mítico de Roma y de la dinastía julio-claudia. Sobresale la escena de una diosa que ha sido identificada con Pax —la Paz—, con Tellus —la Tierra—, o incluso con Venus —la fecundidad—, representada como una matrona con dos niños en su regazo rodeada de representaciones animales y vegetales (figura 5 a).



5. Altar de la Paz Augusta (*arriba*). Obra que el senado romano mandó erigir en honor a Augusto a su regreso de sus campañas militares en Galia y España (13-9 a.C). El monumento contiene una serie de relieves que hacen propaganda política en favor del *Princeps*.

5a. Detalle de la misma obra (*abajo*) cuyo tema es una diosa identificada como *Pax* (la paz), como *Tellus* (la tierra), o incluso como *Venus* (la fecundidad), representada como una matrona con dos niños en el regazo y rodeada de animales y vegetales.

Después de los triunviratos y las guerras civiles, Augusto pacificó Roma y creó el mito de un nuevo Estado, que implicaba el despertar de Roma a una edad de oro —la *aurea aetas* iniciada con la *res publica restituta* y la paz augusta. Este ideal implicó la creación de una nueva religión y de un programa de renovación moral de la vida pública y privada, que, entre otras cosas, trató de limitar el libertinaje sexual y promovió el fortalecimiento de la antigua y prolífica familia romana. Dicho programa fue realizado esencialmente a partir de imágenes y la diosa Pax debe entenderse en ese contexto.

A diferencia de las deidades tradicionales —que eran fácilmente reconocibles por medio de algún atributo, debido a que sus historias eran bien conocidas por los espectadores— “...las nuevas divinidades ya no encarnan figuras míticas, sino valores y fuerzas” que, para ser comprendidas, requieren de hábiles descripciones del escultor (Zanker, 1992, 210). De ahí que esta deidad de la naturaleza o de la fecundidad pueda ser identificada con varias diosas de la religión tradicional, debido a que combina intencionalmente los atributos de todas ellas. Al parecer, debía observarse de manera simultánea junto con otro relieve que existía a su lado y que representaba a la diosa Roma.

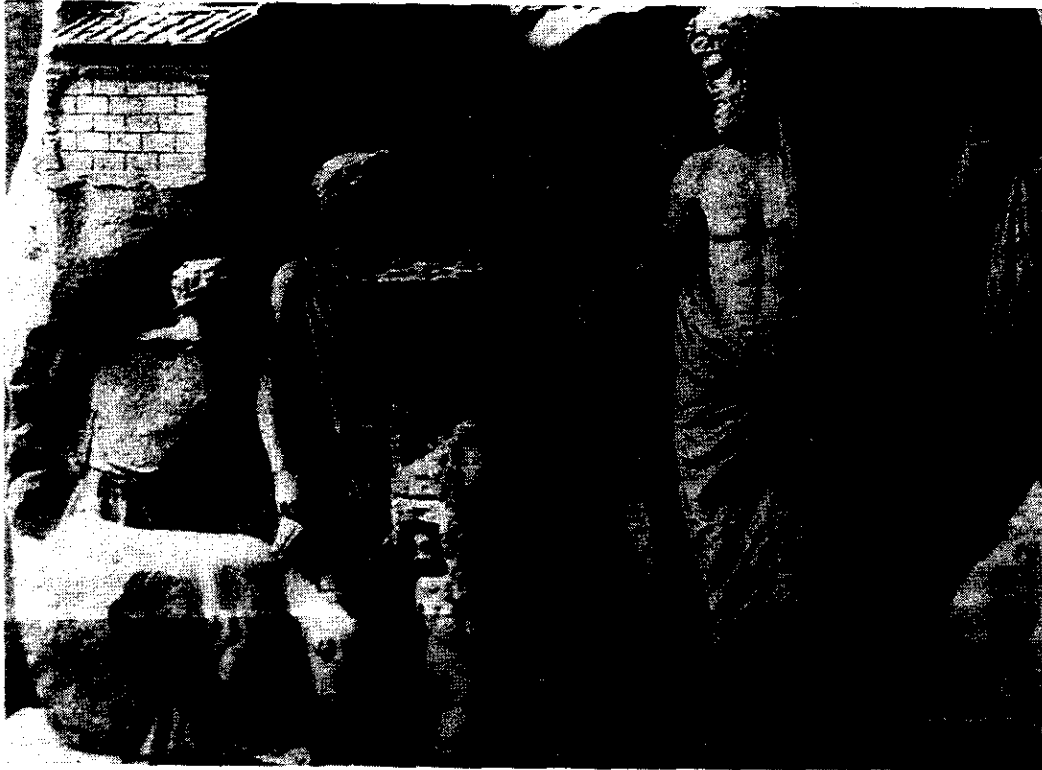
Debajo de su asiento de piedra hay una vaca y un cordero que aluden a la fecundidad del ganado y a la pacífica vida campesina. A sus lados hay dos figuras femeninas que representan a los *aurae* (vientos suaves y apacibles que traen la lluvia, la fecundidad y la abundancia): la de la izquierda vuela en alas de un cisne, fertilizando a la tierra, que está simbolizada por un bosque de juncos a la vera de un río, representado a su vez por un jarrón caído; la de la derecha viaja sobre el mar en el lomo de un monstruo marino domesticado. Existe una clara jerarquía de tamaños, que va de la diosa (mayor), a los *aurae*, y concluye en el ganado (menor).

En la fachada principal, a los lados de la entrada, hay dos relieves en muy malas condiciones: uno dedicado a Marte y otro a Eneas (figura 5 b). En este contexto cabe recordar que fue Augusto el que hizo publicar la *Eneida* de Virgilio, obra que vinculaba a la estirpe latina con los más antiguos mitos griegos mediante la figura de Eneas —héroe troyano que terminó arribando al Lacio y casándose con la Lavinia, hija del rey de los latinos. La propagación de este mito, tanto en el texto, como en imágenes, reforzaba la imagen política de Augusto como un segundo Eneas.

Además, aparece también el emblema de la fundación de Roma: la loba amamantando a Rómulo y Remo. La representación de los dos mitos fundacionales (el de la estirpe latina y el de la ciudad) tiene como intención la de exaltar la paz augusta como una tercera fundación de Roma.

En los lados norte y sur se representa una procesión (figuras 5 c y 5 d), que se dirige a realizar el sacrificio a la paz. Según algunos, representa la fundación del altar el 4 de julio del 13 a. C. y según otros su consagración el 30 de enero del 9 a. C. Tanto los miembros de los órganos colegiados que forman el cortejo —sacerdotes, magistrados, senadores, lictores y sus familias—, como la familia real, fueron retratados con todo detalle.

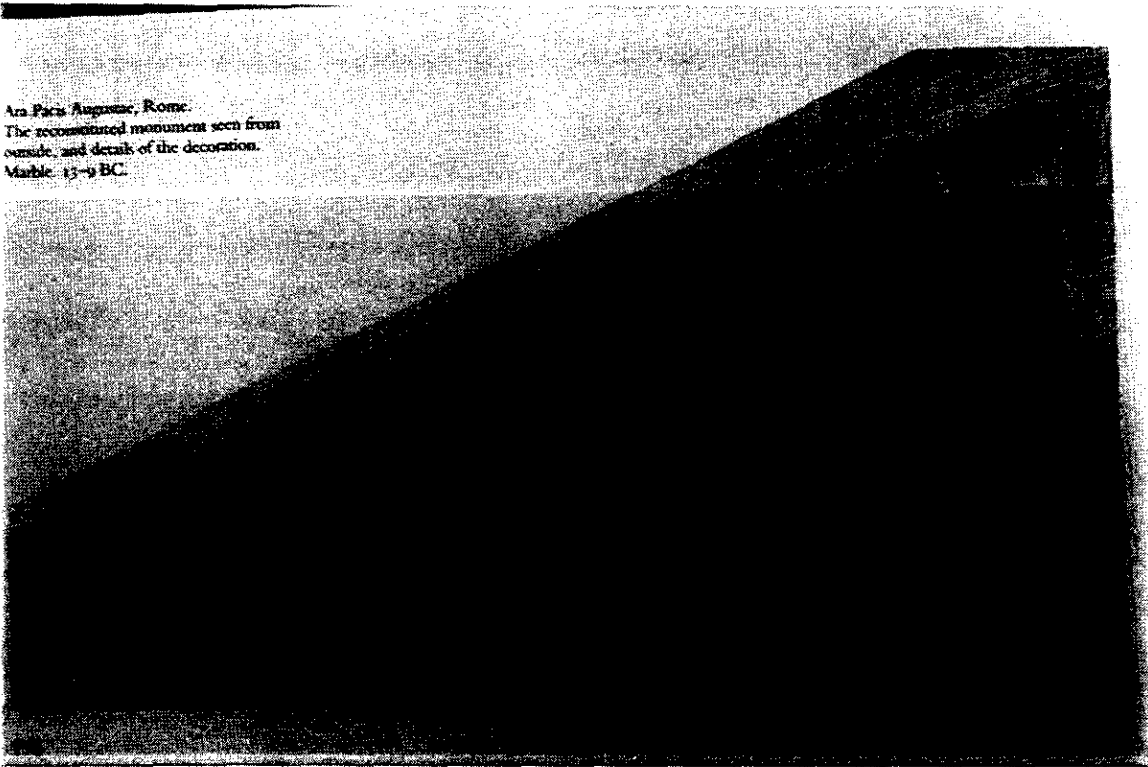
A pesar del mito de la restitución de la República, Augusto fue una figura fuerte que se hizo indispensable para mantener el orden, por lo que fue nombrado cónsul continuamente por el Senado, de manera que pudo gozar de un poder prácticamente vitalicio y consolidarlo mediante la acumulación de magistraturas hábilmente obtenidas del Senado (*Consul, Imperator, Tribunus, Princeps Senatus* y *Pontifex Maximus*), todo ello sin necesidad de alterar la legalidad republicana. De ahí que el retrato de Augusto dentro de la procesión apenas si destaca del de los miembros del Senado, pues era *princeps inter pares* (el primero entre sus iguales). Este sentido de igualdad se logra mediante una serie de las figuras —principio de similitud— realizando una acción colectiva y democrática —la



El Altar de la Paz Augusta enlaza la estirpe de Augusto con la del fundador del pueblo latino (Eneas el troyano) y la del fundador de Roma (Rómulo), convirtiéndolo así en un tercer padre de la nación. En el monumento existen relieves dedicados a ambos próceres. El primero de ellos (figura 5a), cuya historia —*La Eneida*— mandó publicar Augusto, fue especialmente importante porque permitió justificar la herencia griega del pueblo romano.



Ara Pacis Augustae, Rome.
The reconstituted monument seen from
outside, and detail of the decoration.
Marble. 13-9 BC.



5c (*arriba*). Procesión de la familia real dirigiéndose a hacer un sacrificio a la paz (relieve del Altar de la Paz Augusta). La representación del emperador como un miembro más de la comitiva enfatiza el aspecto democrático de la clase gobernante romana en un momento en el que paradójicamente se ponían las bases de la reinstalación de la monarquía.
5d (*abajo*). Cortejo de dignatarios de los cuerpos colegiados que expresan la idea del respeto a las tradiciones democráticas romanas.

marcha o procesión—, aunque se matiza mediante la individualización de los rostros. A diferencia de los relieves descritos anteriormente, en éste no existe jerarquización de tamaños.

Así pues, estos relieves refuerzan el carácter humano y democrático de la clase gobernante romana en un momento en el que, paradójicamente, se ponían las bases para la reinstalación de la monarquía. La presencia de las familias en la procesión refuerza el sentido de austeridad republicana, lo mismo que el uso de la *toga* —vestimenta tradicional romana que Augusto convirtió en símbolo cívico que debía ser usado en las fiestas públicas.

2.2.2 El Arco de Triunfo de Tito —erigido alrededor del año 81— tiene sendos relieves a los lados del pasaje que narran dos momentos de la procesión triunfal de ese emperador tras su victoria sobre los judíos (año 71). El primero representa al emperador en su carro triunfal, precedido por los lictores y acompañado de figuras alegóricas como la Victoria que lo corona, la diosa Roma que conduce sus caballos y el Genius Populi Romani (figura 6 a). El segundo relieve representa a los soldados romanos con el botín obtenido en el templo de Jerusalén —incluyendo candelabro de siete brazos (figura 6 b)— pasando sobre un arco triunfal que pudiera remitir al mismo que decora el relieve, creando así, virtualmente, una sucesión infinita de representaciones.

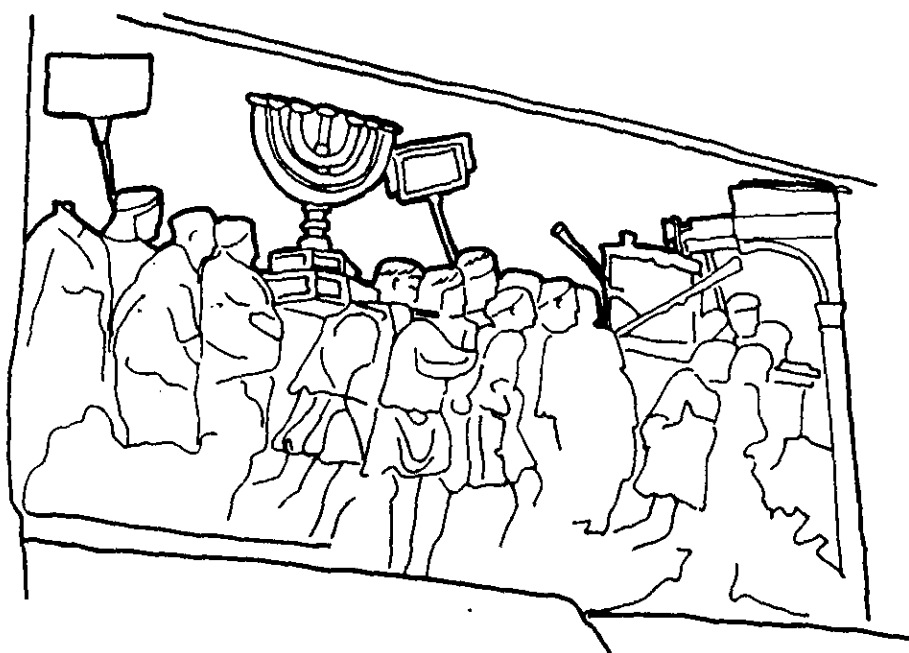
En el arte romano no basta reflejar un concepto de realidad —como el que existía entre los sumerios—, sino una experiencia de la realidad. Esta sensación es especialmente importante en el relieve histórico, en el que los recursos de verosimilitud, característicos del arte occidental desde los griegos, se combinan con los recursos de veridicción de la historiografía —el “he visto” o “he escuchado” del cronista— y se trasladan a los mismos ojos del espectador, que de esa manera se convierte en testigo presencial del hecho. Dentro de las técnicas ilusionistas para hacer a una obra verosímil están la creación de una profundidad virtual mediante el manejo de planos, la descripción minuciosa de la anatomía

humana —incluyendo la imitación de los caracteres específicos de los rostros— y la descripción, en general, de todo tipo de detalles —la “anotación insignificante” de Barthes— que hacen más creíble una imagen.

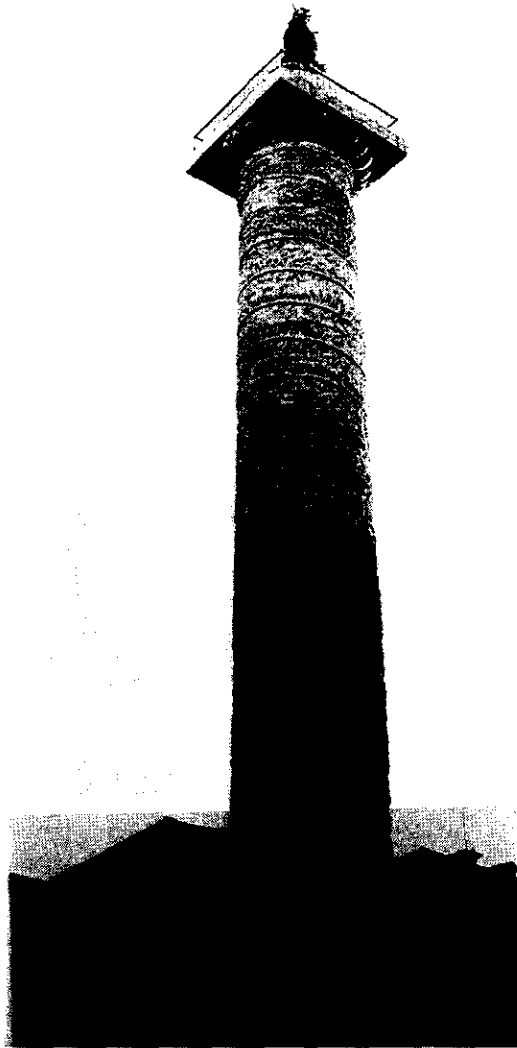
A diferencia del relieve griego y helenístico, que creaba la ilusión de profundidad por medio de la duplicación y la sobreposición de siluetas a un mismo nivel de profundidad, los romanos crearon una nueva forma de volumen que también incluía el traslapo, pero añadiendo el recurso de agrandar las figuras de los planos inferiores —que son considerados los de la máxima cercanía— y manejar varios niveles de profundidad en el modelado. Si los relieves del Ara Pacis Augustae ya manejaban dos o tres niveles, los del Arco de Tito utilizan tantos, que puede decirse que la ilusión lograda no tiene precedentes (Chase y Rathfon, s.f., 158). Hay que aclarar, sin embargo, que las leyes de la perspectiva todavía no se creaban, y que por lo tanto, los edificios representados pueden parecer poco creíbles al espectador moderno.

2.2.3 Pero es la Columna de Trajano la que lleva al relieve histórico a su máxima capacidad narrativa (figura 7 a). El monumento —erigido en el año 113 sobre el sitio en donde se depositarían las cenizas del emperador— conmemora en forma de relato continuo su triunfo sobre los dacios en las dos campañas del Danubio (de los años 101 a 106). La altura del monumento es de treinta y ocho metros, está compuesta por dieciocho tambores de mármol y está coronada por un capitel dórico que sostenía una estatua del emperador, que fue reemplazada en el siglo XVI por una de San Pedro.

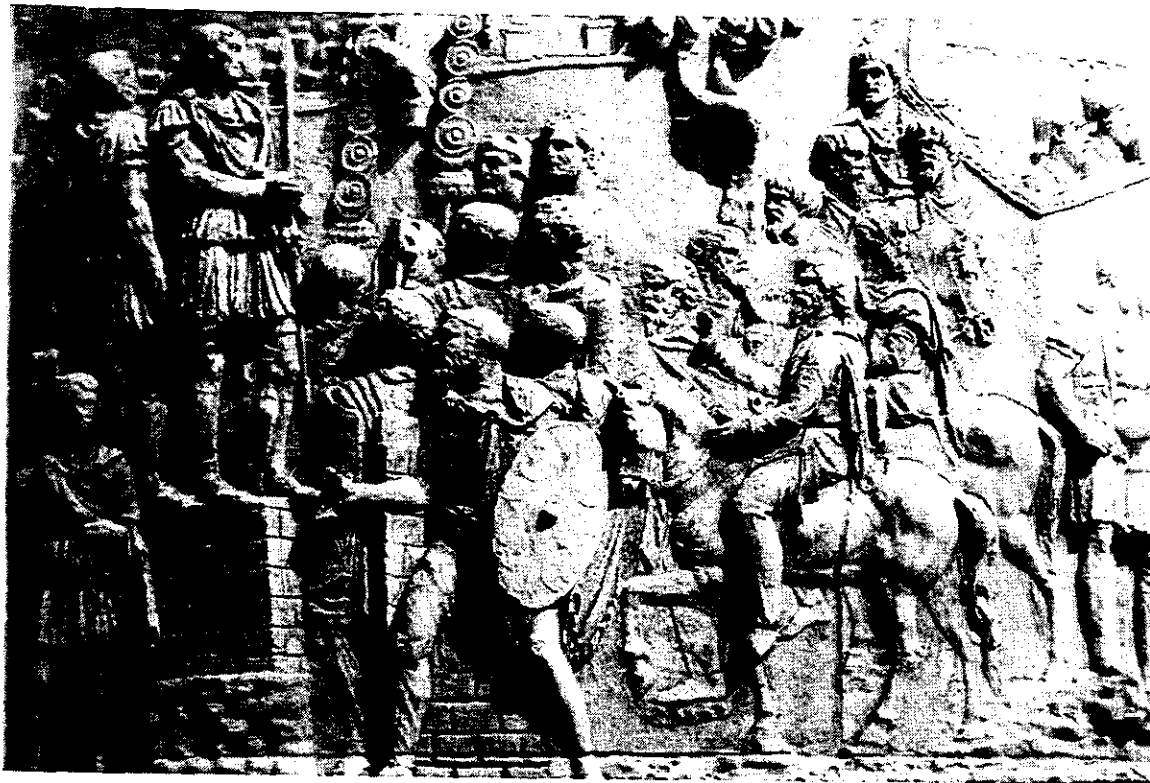
Sin embargo, lo verdaderamente original del monumento es que en el fuste tiene esculpido un relieve histórico en espiral, cuya longitud es de alrededor de doscientos metros y que constituye una obra maestra de la narrativa histórica romana. En este caso podemos hablar de la existencia de una verdadera trama con un inicio —el sacrificio al inicio de la campaña antes de cruzar el río—, un desarrollo y una conclusión —la victoria final sobre los dacios.



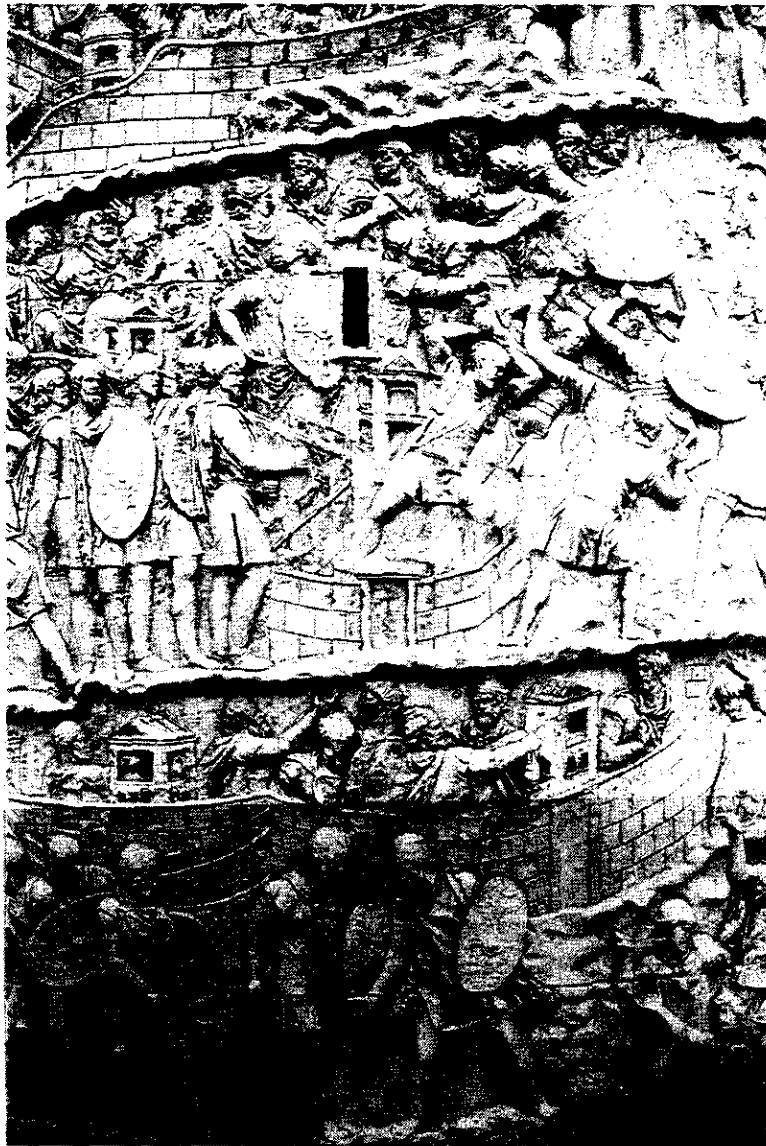
El Arco Trunfal de Tito, erigido en el año 81, tiene sendos relieves a los lados del pasaje que narran dos momentos de la procesión triunfal de ese emperador tras su victoria sobre los judios (año 71). El primero (figura 6a, arriba) representa al emperador en su carro triunfal, precedido por los lictores y acompañado de figuras alegóricas como la victoria que lo corona, la diosa Roma que conduce sus caballos y el Genius Populi Romani. El segundo relieve (figura 6b, abajo), representa a los soldados romanos con el botín obtenido en el templo de Jerusalén .



La Columna de Trajano desarrolló al máximo la capacidad narrativa del relieve histórico (figura 7a). El monumento —erigido en el año 113 sobre el sitio en donde se depositarían las cenizas de Trajano— conmemora en forma de relato continuo el triunfo sobre los dacios en las dos campañas del Danubio (de los años 101 a 106).



Figuras 7b y 7c. Detalles de la Columna de Trajano. La dirección de la obra se atribuye al arquitecto Apolodoro de Damasco, quien participó en las campañas del Danubio, por lo cual puede inferirse que la impresionante variedad de detalles y la originalidad de las escenas son producto no sólo de su habilidad artística, sino de su carácter de cronista.



7d. Detalle de la Columna de Trajano. Las escenas se suceden sin registros o marcos de separación, pero con tal habilidad, que el espectador comprende en donde termina cada una sin necesidad de rompimientos en la composición.

La dirección de la obra se atribuye al arquitecto Apolodoro de Damasco, quien participó en las campañas del Danubio y fue testigo presencial de los hechos, por lo cual puede inferirse que la impresionante variedad de detalles y la originalidad de las escenas son producto no sólo de su habilidad artística, sino de su carácter de cronista. Las escenas se suceden sin registros o marcos de separación, pero con tal habilidad, que el espectador comprende en donde termina cada una sin necesidad de rompimientos que pudieran afectar la composición. A diferencia de las obras anteriores, que elegían momentos destacados dentro de una secuencia narrativa y delegaban al espectador la realización de la síntesis y la aportación de una continuidad inexistente en la obra (continuidad virtual), la Columna de Trajano se pronuncia por una continuidad real, aun a costa de sacrificar muchos de los logros ilusionistas generados en los periodos precedentes. Por ello es que este monumento puede considerarse un verdadero libro de mármol en el que esta ilustrada una parte fundamental de la historia romana.

Así pues, del mismo modo que en un relato histórico aparece mencionado constantemente el sujeto central, en este relieve el protagonista de la acción es siempre el emperador, que funge como hilo conductor de la narración, pues entre las dos mil quinientas figuras que aproximadamente conforman la obra, él está representado no menos de noventa veces con indumentarias diferentes, según el acto del que se trate: participación en las ceremonias religiosas, construcción de fuertes y puentes, paso de revista a las tropas, exhortaciones, dirección de las marchas y participación en las batallas como simple soldado. La narración se apoya en elementos simbólicos, como el buey, el ciervo y el jabali —que representan la paz— y míticos —como el Danubio y la Victoria.

The result of this insistence on the imperial figure is that instead of the unity of time and place which the Greek sculptors regularly observed, we have a kind of unity of idea —the idea of the power of the Roman Empire, symbolized by the figure of its ruler. (Chase y Ratfon, s.f., 159).

Un aspecto interesante de este relato gráfico la supeditación parcial de los recursos de veridicción en aras de los objetivos narrativos de la obra. Es decir, que con tal de hacer el relato históricamente inteligible, se sacrificaron aspectos de la lógica visual —como el tamaño y la perspectiva de los edificios— en favor de una comprensión correcta de las acciones. La continuidad de las escenas y la solución de la profundidad en un nivel único son pruebas de esa misma tendencia (figuras 7 b, 7 c y 7 d). De manera que el enfoque conceptual —opuesto al visual— de esos relieves, permite representar acciones complejas que dentro de una lógica ilusionista serían imposibles.

2.2.4 En conclusión, el espíritu romano, con su avidez por lo específico, tuvo como una de sus principales manifestaciones el cultivo de la historia, y ello se expresó de manera magistral en el relieve. Ya se mencionó que dicha técnica se presta mejor que ninguna otra para la expresión del género histórico, tanto por su cercanía con el dibujo, como por su conexión con los monumentos públicos, que sirvieron para generar la propaganda imperial del Estado romano.

A pesar de que la estructura básica del relato se sostiene sobre varios de los principios descubiertos por los sumerios dos mil años antes, los romanos aportaron innovaciones significativas para crear un carácter de veridicción sumamente efectivo y efectista. Entre ellas hay que destacar la ampliación de la representación naturalista —desarrollada previamente por los griegos— con su gusto por el retrato, por las posiciones cinéticas del cuerpo y la ilusión de profundidad —lograda por medio del traslape, la composición a partir de planos, la determinación del tamaño a partir del plano de pertenencia y la perspectiva de los edificios. El carácter realista de la figura humana y la representación del emperador como una figura de las mismas proporciones que las demás, tiende a expresar la idea de una sociedad que se precia de las bases democráticas que le dieron origen —a pesar del proceso de continua concentración de poder en manos del emperador.

Y también hay que mencionar la concepción de las escenas como unidades con formatos separados que pertenecen a una unidad mayor, que es el monumento, la cual impone una lectura arquitectónica en el espectador (como en el *Ara Pacis Augustae* y en el Arco de Tito). Esta tendencia — desarrollada inicialmente por los egipcios, asirios, persas y griegos— llevó a los romanos a concebir la obra de arte como una unidad narrativa continua en la que no existía separación entre las unidades menores y en la que llegan a sacrificarse, incluso, algunos de los elementos veridicionales conquistados anteriormente en favor de una comprensión histórica mayor.

2.3 El relieve histórico en la fachada románica

En el primer capítulo se mencionó la importancia suprema que tenía la religión para el hombre medieval, para quien la historia humana adquiría sentido sólo dentro del contexto de la historia divina, cuyo desenlace, conocido *a priori* gracias a los textos bíblicos, era la segunda venida de Cristo para juzgar a vivos y muertos. A la Biblia se le concedían cuatro sentidos: el histórico, que demostraba el carácter real de los hechos religiosos; el alegórico, que enseñaba que el Antiguo Testamento era una prefiguración del Nuevo; el tropológico, que buscaba la lección moral detrás de las escrituras; y el anagógico, que permitía predecir la vida futura (Male, 1966, 61).

Aunque la historia profana aparece en las miniaturas de los manuscritos, su carácter de *ilustración* —es decir, de auxiliar de un texto— hace su estudio impropio para este capítulo, que busca responder a la pregunta de si la imagen por sí sola puede sostener un relato histórico. Un ejemplo excepcional es el tapiz de Bayeux, que a pesar de que contiene textos explicativos en latín, puede considerarse una narración visual porque la imagen predomina sobre el texto, tanto por el espacio que abarca en el formato, como por el carácter escueto de este último. La obra tiene cincuenta centímetros de alto por setenta metros de largo y conmemora, por medio de una narrativa continua —sin registros—, la victoria normanda sobre los ingleses en la batalla de Hastings (14 de octubre de 1066). Al parecer, el tapiz es el único sobreviviente de lo que fue una forma muy común de narrar historias —en su mayoría religiosas— en las iglesias del siglo XI.

Aparte de esos ejemplos, la historia profana apenas si aparece representada marginalmente en algunas catedrales góticas, como Reims (el bautismo de Clodoveo), Chartres (la historia de Carlomagno), la Santa Capilla (la vida de San Luis) y Saint Denis (las Cruzadas en una vidriera de desaparecida durante la revolución francesa) (Male, 1966, 73). No debe extrañar entonces que las puertas (como la de la iglesia otoniana de Hildesheim) o las fachadas románicas que

narran escenas bíblicas sean consideradas aquí como las formas más representativas de relatos visuales históricos. Tales obras tienen un carácter eminentemente didáctico y por ello se representan en el sitio más prominente del edificio público por excelencia —la fachada de la iglesia.

Por lo tanto, estudiaremos la narratividad visual en algunas de las principales iglesias románicas francesas: San Saturnino de Tolosa (Saint Sernin), San Pedro de Moissac, San Lázaro de Autun y la Magdalena de Vézelay.

2.3.1 San Saturnino es una de las principales iglesias en la ruta de las peregrinaciones hacia Santiago de Compostela, en Tolosa (Languedoc). La Puerta Miegerville, en la fachada de la nave lateral sur —construida alrededor del año 1100— recuerda un arco triunfal romano, cuyo símbolo en el contexto románico es la entrada al reino de Cristo. Los relieves esculpidos en ella son uno de los primeros grupos escultóricos europeos a gran escala realizados después de la caída del Imperio Romano.

El tímpano está decorado con un relieve cuyo tema es la Ascensión de Cristo (figura 8), que la Biblia describe en estos términos:

...fue arrebatado a vista de ellos, y una nube le sustrajo a sus ojos. Mientras estaban mirando al cielo, fija la vista en Él, que se iba, dos varones con hábitos blancos se les pusieron delante y les dijeron: Hombres de Galilea, ¿qué hacéis mirando al cielo? Ese Jesús que ha sido arrebatado de entre vosotros al cielo vendrá como le habéis visto ir al cielo. (*Hechos*, 1, 9-12).

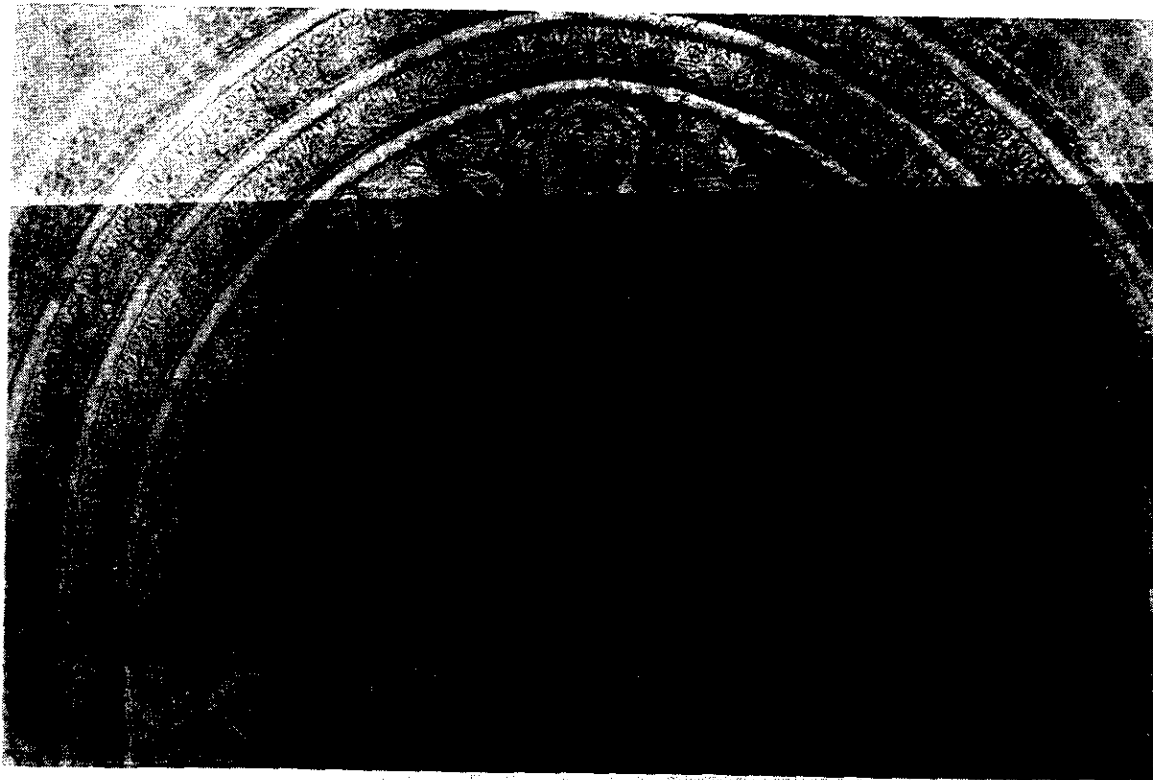
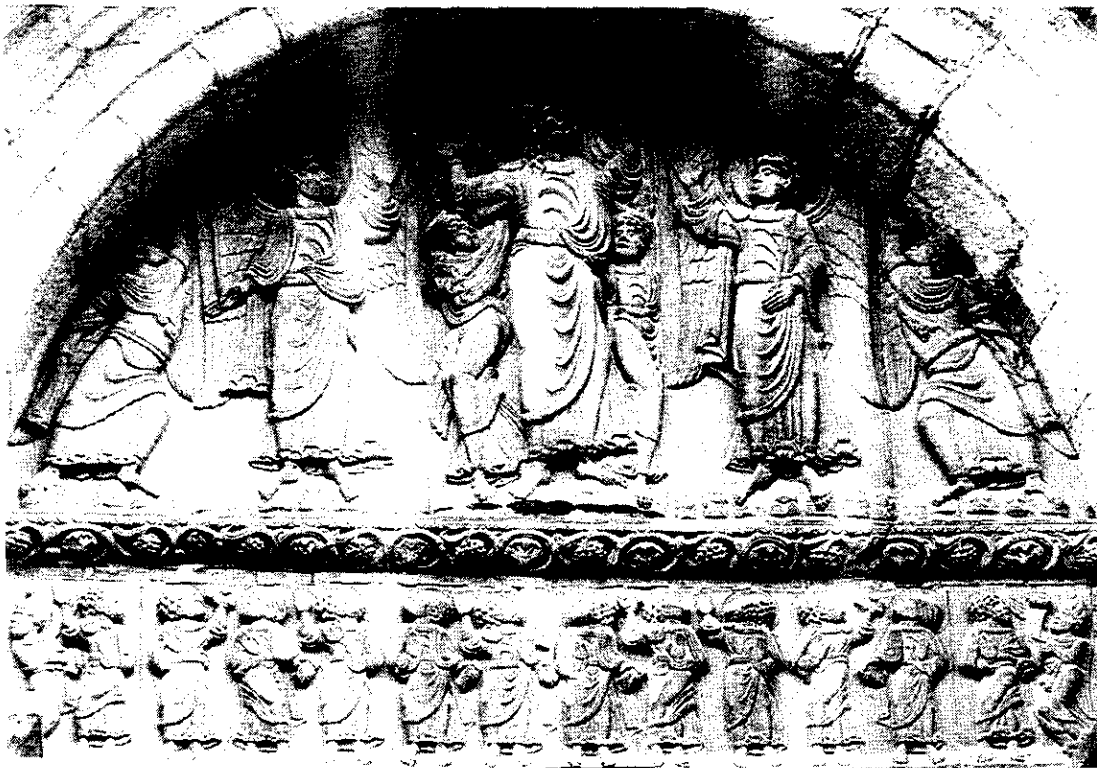
En el relieve Cristo aparece como figura central con los brazos extendidos y seguido por dos ángeles; la escena es observada por dos ángeles con cruces, que inclinan la cabeza en actitud reverente. Debajo del tímpano, la estructura del dintel es aprovechada para representar otra parte de la escena: los doce apóstoles observando la Ascensión. Separando ambos grupos, hay un relieve decorativo de viñedos, que simbolizan la sangre de Cristo. Cabe mencionar que el dintel sirve

para marcar una transición temática y visual entre el mundo del espectador (abajo) y el de Cristo (en el tímpano). Es importante observar que las divisiones arquitectónicas no son usadas como registros de tiempo, puesto que describen un mismo momento, sino como registros de *espacio* para separar la zona divina (la Ascensión en el tímpano) de la zona humana (los apóstoles en el dintel). Cabe señalar también que el arte románico sacrificó el naturalismo de la representación del espacio por un espacio abstracto, sin profundidad y sin una ubicación específica. Estamos hablando de un estilo que le da más importancia a lo simbólico y lo conceptual que a la representación verosímil de la realidad. Por todo ello, el efecto de las escenas románicas siempre es carente de espacio.

Además, al artista románico le preocupaban menos las proporciones idealmente bellas de la figura humana, que la presentación clara de una historia dentro del espacio disponible; de ahí que recupere la jerarquización de tamaños que existía antes del arte griego. Es por eso que en la Puerta Miegerville se aprovechó la escasa altura propia del dintel para introducir en él a los apóstoles, que de esa manera quedan reducidos a un tamaño propio de su nivel humano.

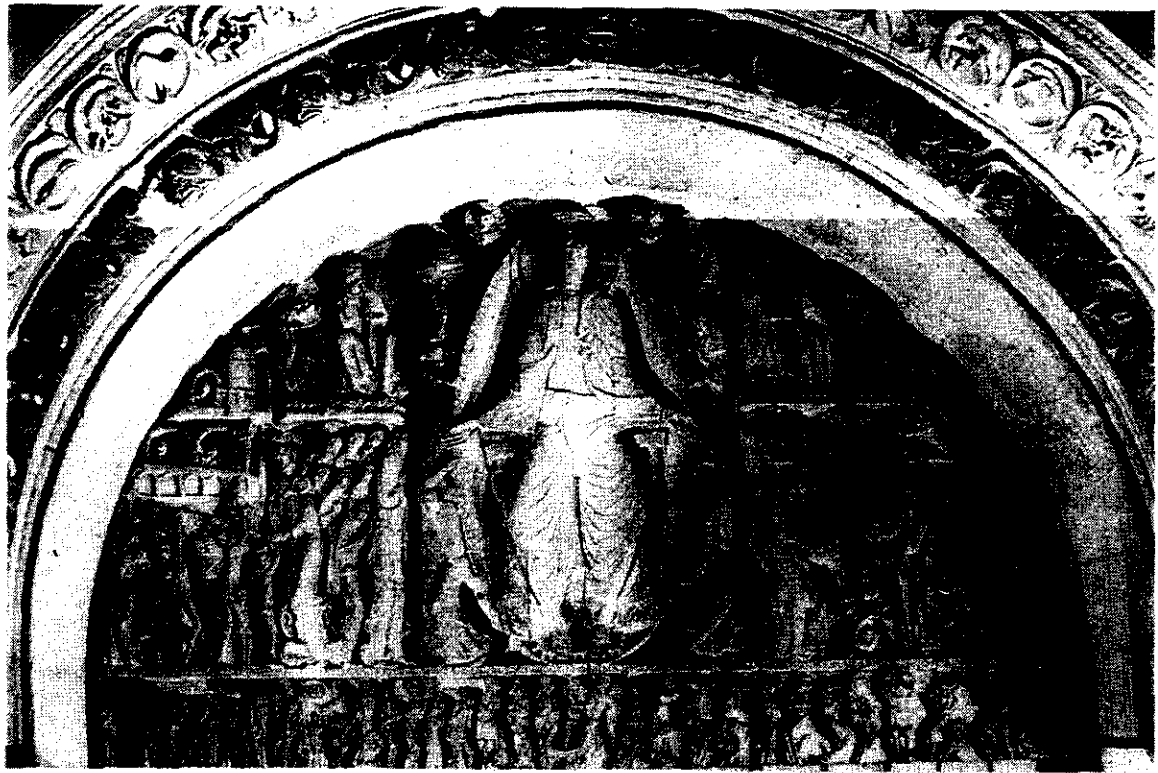
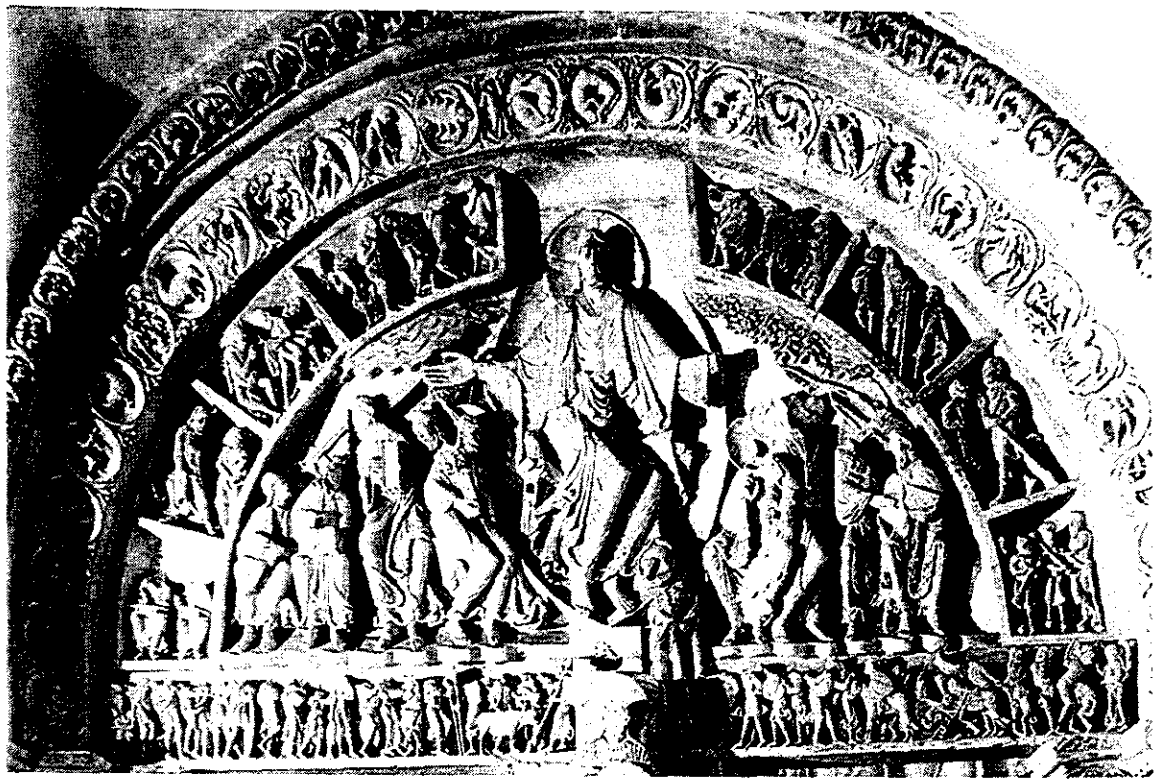
2.3.2 San Pedro es un monasterio cluniacense que se encuentra en Moissac, también en Languedoc, en la ruta de las peregrinaciones a Santiago de Compostela. La iglesia del monasterio posee una de las más importantes portadas románicas, que data de alrededor del año 1110, y cuyo asunto es el fin de la historia, es decir, la segunda venida de Cristo de acuerdo al Apocalipsis de San Juan...

Al instante fui arrebatado en espíritu, y vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspe y a la sardónica, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda. Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas. Salían del trono relámpagos, y voces, y truenos, y siete lámparas de fuego ardían delante del



8. **Ascensión de Cristo.** San Saturnino de Tolosa (s. XII). Las divisiones arquitectónicas no fueron usadas como registros de tiempo, sino de espacio para separar la zona divina (la Ascensión en el tímpano) de la zona humana (los apóstoles en el dintel).

9. **Segunda Venida de Cristo.** San Pedro, Moissac (s. XII). Al igual que en San Saturnino, existe una división que no está dada por necesidades narrativas, pues se trata de una sola escena, sino quizá para cumplir con la estricta jerarquización de tamaños que era indispensable al tratar los asuntos religiosos.



10. Pentecostés. La Magdalena, Vézelay (s. XII). La composición está dividida en cuatro bloques que son unidades de espacio: a) Cristo en su mandorla en el centro del tímpano; b) los apóstoles a su alrededor; c) los judíos extranjeros en el extremo del tímpano; d) las razas no judías en el dintel.

11. Juicio Final. San Lázaro, Autun (s. XII). En este relieve los registros son utilizados como unidades de espacio; el lado derecho representa el Bien y el izquierdo el Mal. Cristo, en el centro, recluido en su mandorla, simboliza la Eternidad y, por lo tanto, trasciende el tiempo, el espacio, el movimiento y el cambio.

trono, que eran los siete espíritus de Dios. Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en derredor de él, cuatro vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora. (*Apocalipsis*, 4, 1-9).

En el centro del tímpano está el Cristo sentado en su trono (*Maestas Domini*), enorme si se le compara con los mortales (figura 9). Su rostro adusto pretende crear temor, más que piedad. Lleva una corona similar al *camelaukion* del emperador bizantino, lo que remite a su dominio sobre lo espiritual y lo temporal. A sus lados están las cuatro figuras de los vivientes, que representan a los evangelistas.

El resto del espacio del tímpano está ocupado por los veinticuatro pequeñísimos ancianos descritos en el mismo texto: cuatro en la parte alta —dos a cada lado del Cristo—, seis en la parte baja —tres a cada lado— y catorce ubicados bajo la línea ondulante que representa el mar de cristal y divide al tímpano en dos registros. La diferente ubicación de los ancianos contrasta con la su similitud en forma y tamaño, lo que tiende a indicar que los registros que los separan son sólo líneas compositivas y no unidades de tiempo ni de espacio. Aunque todos llevan cítara y copa, están representados en poses y actitudes diferentes. Además, portan diademas reales en sus cabezas —pues el artista los interpretó como reyes del Antiguo Testamento— que contrastan con la corona imperial de Cristo, hecho que en asociación con sus pies descalzos pueden interpretarse como una actitud de sumisión que refleja la rígida jerarquía feudal del Languedoc del siglo XII.

Al igual que en Saint Sernin, existe una división que no está dada por necesidades narrativas, pues se trata de una sola escena, sino quizá para cumplir con la estricta jerarquización de tamaños que era indispensable al tratar los asuntos religiosos.

2.3.3 La iglesia abacial de la Magdalena dependía de Cluny, el edificio fue construido entre el 1120 y el 1132 en Vézelay, en la ruta borgoñona hacia Santiago de Compostela. Su popularidad se debe a la leyenda —nunca comprobada, pero tampoco desmentida por los monjes cluniacenses— de que Lázaro y sus hermanas habían huido de Palestina y habían terminado sus días en Provenza, de donde el cuerpo de María Magdalena había sido llevado a Vézelay y el de Lázaro a Autun. Su fachada principal trata sobre el fenómeno de Pentecostés, que se narra en la Biblia en estos términos:

...se produjo de repente un ruido proveniente del cielo como el de un viento que sopla impetuosamente, que invadió toda la casa en que residían. Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según que el Espíritu les otorgaba expresarse. Residían en Jerusalén judíos varones piadosos, de cuantas naciones hay bajo el cielo, y habiéndose corrido la voz, se juntó una muchedumbre, que se quedó confusa al oírles hablar cada uno en su propia lengua (*Hechos*, 2, 1-7).

En el centro del tímpano, como es habitual en las iglesias románicas, hay una enorme figura de Cristo entronizado (figura 10). La mandorla que lo rodea tiende a aislarlo del resto de la escena y refiere a su Ascensión, pero sus manos —que salen de ella y proyectan sus rayos a sus discípulos— rompen ese aislamiento y refieren al descenso del Espíritu Santo, en lugar de las lenguetas de fuego que se mencionan en *los Hechos*. A cada lado de Cristo hay seis apóstoles con libros en las manos, que son capaces de interpretar gracias al don de lenguas que acaban de recibir. Remata el tímpano un arco dividido en ocho registros, en los que se ven los judíos extranjeros (partos, medos, elamitas, mesopotámicos, capadocios, frigios, egipcios, libios, cirenáicos...), admirados de escuchar hablar a los apóstoles su propio idioma. Sus vestidos exóticos denotan su calidad de extranjeros y simbolizan la universalidad del cristianismo.

En el dintel se representan las razas no judías, que como descendientes de Adán, gozan del derecho de ser redimidas y esperan la llegada del Evangelio; las descripciones de Plinio de dichas razas permitieron al artista medieval explayar su fantasía: los panocios son representados con unas orejas enormes, los pigmeos con escaleras para subir a sus caballos, los cinocéfalos con cabezas de mono y los primitivos actuales con arcos y flechas (Male, 1966). Finalmente, en la arquivolta se representan medallones con los doce signos del zodiaco y las labores cotidianas de las estaciones del año, indicando que Cristo es el Señor del tiempo y del mundo.

Así pues, los registros que separan las escenas en ocasiones se utilizan como unidades de espacio, como en el caso de los apóstoles, que al recibir al Espíritu Santo pasan a formar parte del mundo espiritual de Cristo (el tímpano de la fachada), aunque éste se mantenga en una esfera superior, representada por la mandorla; en cambio, los judíos extranjeros tienen un espacio separado de Cristo y los apóstoles (el arco), subdividido en compartimientos individuales —quizá para indicar que no se entienden entre ellos mismos. El hecho de que los discípulos y los judíos extranjeros vivieran en el mismo espacio geográfico resultó intrascendente como dato histórico para el artista, que prefirió representarlos en esferas espirituales separadas. Sin embargo, esta separación puede también indicar una secuencia temporal, pues la escena de Pentecostés es inmediatamente anterior a la de la difusión del evangelio en diferentes lenguas. Por otro lado, el registro de las razas no judías parece tener una función tanto espacial —las regiones geográficas del mundo—, como temporal —la espera de la llegada del Evangelio. Los signos del zodiaco son también unidades secuenciales.

Cabe señalar que la obra maneja una jerarquía religiosa de cuatro tamaños: Cristo, los apóstoles, los judíos extranjeros y los adamitas.

2.3.4 La catedral de San Lázaro de Autun (Borgoña) también se benefició de la leyenda de la muerte de Lázaro en Provenza, cuyo cadáver decía poseer. Su fachada occidental tiene también una magnífica portada que representa uno de los temas más recurrentes de las iglesias románicas: el Juicio Final (figura 11). La obra data de los años 1125 al 1135 y fue firmada por el maestro Gislebertus mediante una inscripción (*Gislebertus hoc fecit*). El tímpano se divide en tres registros, que no son usados para representar una secuencia narrativa, pues forman parte de una misma escena. A semejanza de los relieves descritos anteriormente, el enorme Cristo está en el centro del tímpano, entronizado en una mandorla sostenida por cuatro ángeles y cuyas manos, extendidas a ambos lados, no acusan ni juzgan. A su diestra, San Pedro abre las puertas del paraíso a los elegidos para habitar las mansiones celestes, que están representadas como pequeñas casas. A su izquierda, San Miguel y el demonio son testigos del pesado de los casos dudosos, esperando ganar a las almas para sus respectivos reinos, según la inclinación de la balanza. Más a la izquierda, los demonios se llevan a las almas de los malos a sufrir la condenación eterna. Debajo de estas escenas, a lo largo del dintel, una serie de pequeñas figuras que representan a la humanidad resucitada, abandonan sus sepulcros y esperan su turno para ser juzgadas; sus piernas están entumecidas por el largo tiempo pasado en las criptas.

En esta obra el registro es utilizado principalmente como unidad de espacio; el lado derecho representa el Bien y el izquierdo el Mal. Cristo, en el centro, recluido en su mandorla, simboliza la Eternidad y, por lo tanto, trasciende el tiempo, el espacio, el movimiento y el cambio. La cosmología medieval concebía al universo como una serie de esferas concéntricas; la más lejana de la tierra era la más espiritual —que está representada por la mandorla—, a la cual le seguían la de las jerarquías angélicas —representada por la sección derecha del tímpano—, y después el empyreo, el primer motor, el cristalino, el firmamento, los siete planetas —incluyendo el sol y la luna—, los cuatro elementos —correspondientes a la zona terrestre—, y finalmente las esferas del purgatorio y el infierno. De manera que el registro de los muertos resucitados (el dintel) es la esfera humana; la zona de la

imperfección, del movimiento y el cambio; por lo tanto, es una unidad tanto de espacio (la tierra), como de tiempo —la *espera* del Juicio. Finalmente, el infierno, antítesis del cielo, esta en el lado opuesto de aquél en el tímpano (a la izquierda).

Puesto que el Juicio Final esta más allá de los tiempos, no fue resuelto con una secuencia temporal.

2.3.5

En conclusión, podemos observar que en los ejemplos descritos el sujeto central de la Historia no es el Estado —representado en la figura de un rey o un emperador— sino Cristo como ideal mundano y divino de la Iglesia universal. En el arte románico hay un rechazo a los recursos de veridicción del arte grecorromano debido a que se busca una expresión simbólica que trascienda el nivel mundano, lo que implica un regreso a la representación no naturalista de la figura humana, cuyas proporciones son determinadas por el marco arquitectónico y por una estricta jerarquía religiosa. Sin embargo, hay que recordar que a mayor despliegue de recursos veridictionales, mayores son las restricciones narrativas. En este sentido, el artista románico gozó de una gran libertad. Los registros se utilizan aprovechando la estructura arquitectónica y generalmente sirven como unidades de espacio —un espacio que no es mundano ni geográfico, sino espiritual y simbólico— y rara vez como unidades de tiempo. Puesto que el tema fundamental es la victoria de Cristo, el tema trasciende la historia humana y, por lo tanto, el mundo del movimiento, del cambio, de la acción, del tiempo y de la imperfección.

2.4 Unidad o multiplicidad: dicotomía de la narrativa visual en el renacimiento

A estas alturas del estudio, es evidente que el asunto del tiempo —meollo de la narratividad visual— se ha resuelto en diferentes civilizaciones mediante dos recursos:

- a) La ilusión de movimiento (movimiento virtual), con la que se transmite el concepto de *acción*, que es esencial a todo relato. Ésto se logra a través de un orden de lectura establecido —generalmente de izquierda a derecha y de arriba a abajo—, de la repetición serial de las figuras y del estudio anatómico del cuerpo para conseguir una posición que remita a la acción deseada.
- b) Una secuencia de acciones, representada en forma de registros dentro de un mismo formato (el Estandarte de Ur), en forma de fragmentos de un monumento que se leen de acuerdo a la lógica arquitectónica del mismo (el Ara Pacis Augustae y el Arco de Tito), o bien como una narrativa ininterrumpida (Columna de Trajano).

Se habrá observado también que, a mayor refuerzo de los recursos de verosimilitud del relato —naturalismo en la imagen, manejo ilusionista de los planos, uso de la persepctiva—, más se restringe la libertad narrativa. Por ejemplo, el autor de la columna de Trajano tuvo que enfrentar esta dicotomía y terminó por subordinar la perspectiva lineal y la profundidad a la claridad del relato. Los autores de las fachadas románicas no sólo sacrificaron la representación de la perspectiva y la ilusión de profundidad, sino también el tratamiento naturalista de la figura. El arte del renacimiento, por el contrario, al buscar una forma más realista de expresión, tuvo que replantearse ese viejo problema y buscar nuevas soluciones, tanto en lo que se refiere a la representación del movimiento, como a la secuencia narrativa. Al hacerlo, dejó al descubierto la siguiente dicotomía: incrementar los recursos de verosimilitud —que se convierten en recursos de veridicción cuando se aplican a una obra histórica—

o mantener las tendencias narrativas heredadas de la tradición —que eran tanto mas indispensables cuanto más cercano a la Historia fuera el asunto que se tratara. La mayoría de los artistas buscaron conciliar ambas posibilidades, dando mayor o menor peso a alguna. A continuación se presenta una hipótesis del desarrollo de dichas soluciones, hasta llegar a una fórmula propia durante el renacimiento clásico:

- a) Incremento de los recursos de veridicción, pero manteniendo la compartimentación del retablo heredada del arte gótico.
- b) Incremento de los recursos de veridicción, pero diluyendo la compartimentación del retablo.
- c) Incremento de los recursos de veridicción combinados con una compartimentación *virtual* del espacio.
- d) Incremento de los recursos de veridicción rechazando la compartimentación virtual del espacio, en aras de la unidad de la obra que, sin embargo, también puede funcionar como secuencia de un relato.

2.4.1 La narración en el retablo

Durante la edad media tardía, la catedral gótica desarrolló una arquitectura de enormes vanos en la que la función didáctica de los murales fue sustituida por las vidrieras y los retablos. Así pues, las tendencias narrativas heredadas del románico, basadas en la compartimentación del espacio, se expresaron tanto en los retablos, las vidrieras, las fachadas y las puertas de las iglesias, como en los manuscritos iluminados.

El recurso de la compartimentación fue recurrente en la estructura narrativa utilizada por los pintores del siglo XIII y XIV, e incluso pueden encontrarse ejemplos de ella en el siglo XV, a pesar de que para entonces estaba en total

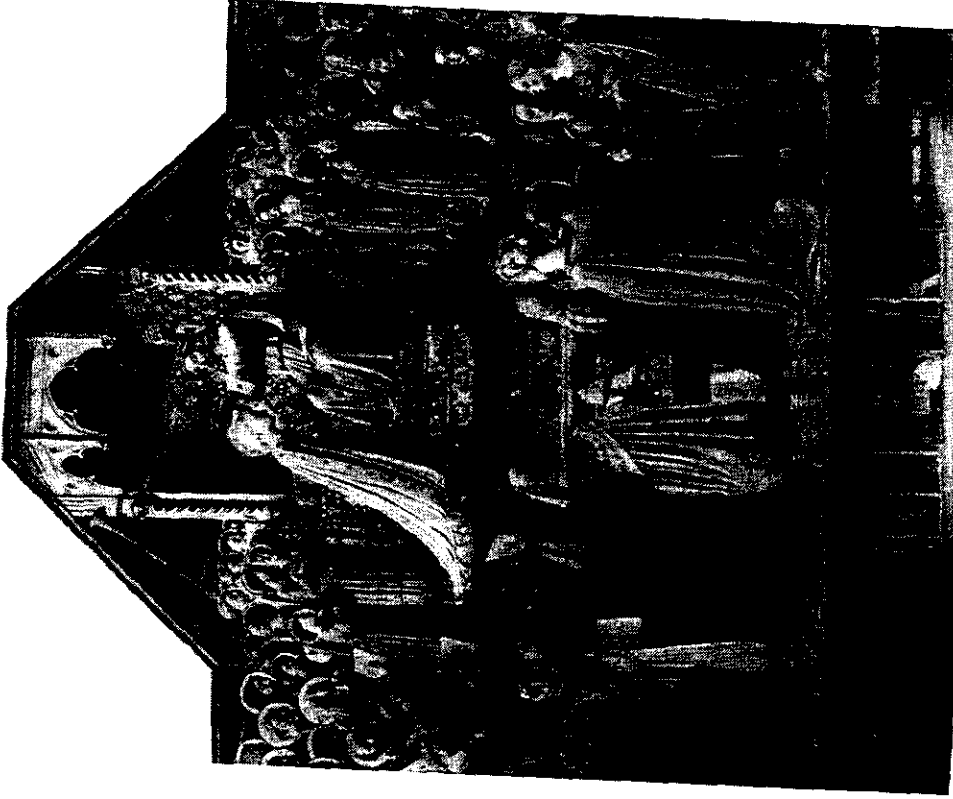
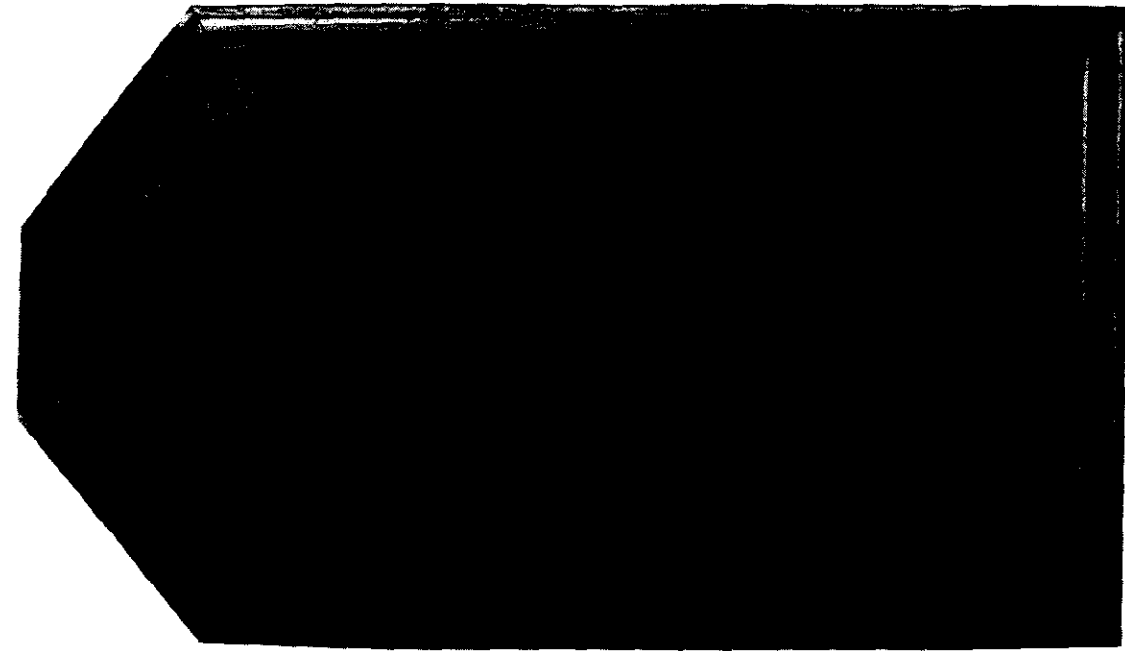
retroceso. Podemos observarla en un tríptico de Ambrogio Lorenzetti dedicado a la vida de San Nicolás —el germánico Santa Claus—, personaje del siglo IV que se convirtió en patrón de los niños y adolescentes debido a que se le atribuyó la resurrección de tres criaturas. Del tríptico (ca. 1327-1332) se conserva una de las puertas, que está dividida en dos registros, de los cuales llama la atención el superior —que habla de la resurrección de un infante— debido a que no es un simple eslabón en la secuencia, sino que contiene en sí mismo una narración (figura 12).

También podemos observar la compartimentación del espacio en *el Retablo de San Francisco*, de Giotto (entre 1300 y 1310), que se encontraba originalmente en la iglesia de San Francisco de Pisa (figura 13). Parece ser que la obra es posterior al conjunto de veintiocho frescos sobre la vida de San Francisco de la Iglesia Superior de Asís, iniciados alrededor de 1298, y también al conjunto de treinta y ocho frescos sobre la vida de la Virgen y la pasión de Cristo de la Capilla Scrovegni de Padua, que se pintaron entre 1303 y 1305. Estos dos complejos monumentales recuperaron con mucha fuerza el concepto de la obra arquitectónica como libro abierto en el que las esculturas o pinturas murales son únicamente episodios de una secuencia narrativa, tendencia que Miguel Ángel llevaría a su máxima expresión a principios del siglo XVI.

Sin embargo, es curioso observar que cuando Giotto pretendió resolver el problema de narrar una historia en un formato pequeño recurrió a la vieja compartimentación propia del retablo gótico, añadiendo una predela con tres escenas que sirven de introducción al episodio principal sobre la vida de San Francisco —respectivamente: el sueño premonitorio del Papa, la presentación de Francisco frente a él para pedirle la aprobación de la orden, la predicación de las aves y la recepción de los estigmas. Esta última es la que tiene la mayor importancia para el pintor, y por lo tanto el espacio más amplio en el formato. Las otras adquieren así un valor meramente introductorio, tanto por su tamaño como por su ubicación en la línea inferior, de manera que la secuencia narrativa parece



El recurso de la compartimentación del formato con fines narrativos —propia de la fachada románica y del retablo gótico— fue recurrente en la pintura de los siglos XIII y XIV. Podemos observarla en una de las puertas del tríptico de Ambrogio Lorenzetti dedicado a la vida de San Nicolás (1327-1332), que a pesar de encontrarse dividida en dos registros, contiene cuatro escenas: tres en el registro superior y una en el inferior (figura 12)



13. **Retablo de San Francisco** (entre 1300 y 1310). Giotto resolvió el problema de narrar una historia en un formato pequeño mediante la compartimentación propia del retablo gótico, que utiliza una predela con tres escenas que sirven de introducción al episodio principal sobre la vida de San Francisco (*izquierda*).

14. Un esquema similar puede observarse en una obra de Fra Angélico del siglo XV: **La coronación de la Virgen**, cuya predela evoca la vida de Santo Domingo en seis escenas (*derecha*).

ser inversa: la impactante imagen del santo recibiendo los estigmas nos invita a explorar su pasado.

Un esquema similar puede observarse en una obra de Fra Angélico del siglo XV: *La coronación de la Virgen*, cuya predela evoca la vida de Santo Domingo en seis escenas. (figura 14)

2.4.2 Dilución de la compartimentación del retablo

En la obra de Roberto de Campin *Los desposorios de la Virgen* (anterior a 1438) puede observarse una división más novedosa y sutil del espacio que establece dos escenas sin recurrir a la predela, por medio de la representación de estructuras arquitectónicas distintas: en la de la izquierda se desarrolla la escena de los pretendientes de la Virgen y en la de la derecha los desposorios (figura 15).

Esta misma tendencia puede observarse en *El triunfo de Santo Tomás de Aquino*, de Benozzo Gozzoli (alrededor del 1480; figuras 16). La obra está dividida en tres zonas: en la del cielo residen Cristo y los evangelistas; en la central está Santo Tomás rodeado por Aristóteles y Platón, y en la inferior se representa el Concilio de Anagni. La mandorla circular que rodea al santo y determina la ubicación de los evangelistas en dos grupos disimula la separación entre los planos superior y medio; la diferencia de tamaños de las figuras es coherente con la representación ilusionista de los planos que retomó el renacimiento —los planos superiores son los más lejanos y por lo tanto sus figuras deben verse más pequeñas que las de los inferiores. En contraste, los planos medio e inferior está violentamente separados por una línea horizontal y sólo se relacionan entre sí gracias a un personaje reclinado a los pies de Santo Tomás que observa atentamente la escena del concilio y que representa a Saint-Amour, adversario de la órdenes mendicantes que finalmente fue convencido por el santo. El tamaño de las figuras

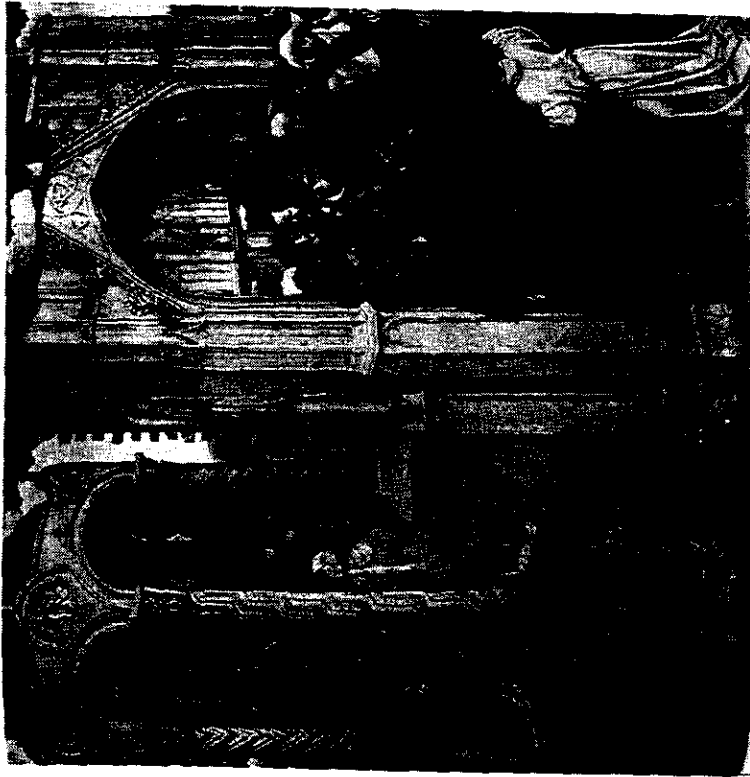
de la zona inferior, en contraste con los de la zona superior, no responde a la lógica de la profundidad de los planos.

2.4.3 Compartimentación virtual del espacio

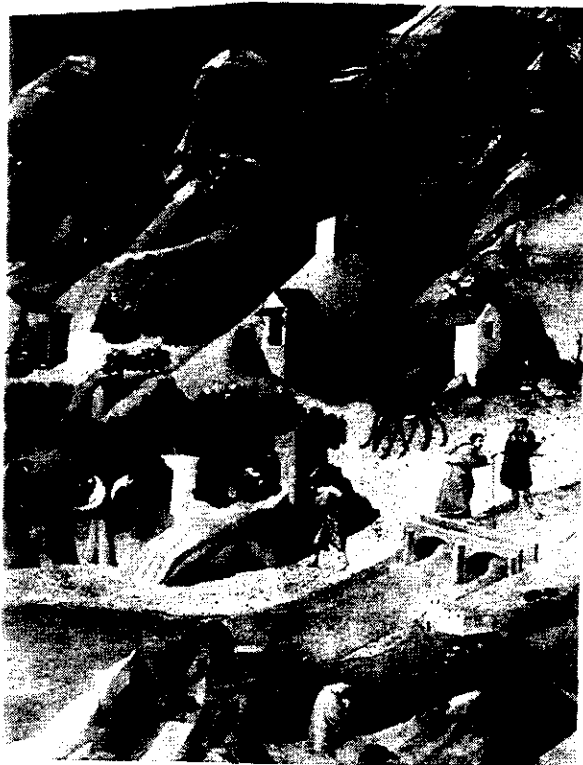
La palabra *virtual*, utilizada en este contexto, indica una división **vergonzante** o disimulada del espacio para cumplir con las necesidades narrativas de la obra, sin traicionar la necesidad estética de unidad que empezó a convertirse en paradigma en el siglo XV y se hizo elemento indispensable en el XVI.

2.4.2.1 Podemos observar esta tendencia en *La Tebaida* (figura 17), de Gherardo Starnina, que más que una narración, es una descripción detallada de las múltiples actividades de los anacoretas; en ella existen tantas unidades compositivas como ascetas —a pesar de que la fragmentación esté dada de manera virtual—, sin que ninguno tenga más importancia que los otros, ni por su tamaño, ni por su ubicación. Los principios de Genette citados en el primer capítulo, que relacionaban la narración con los procesos temporales y la descripción con la simultaneidad, son claramente observarse en esta obra.

2.4.2.2 En la obra de Sandro Botticelli puede observarse una tendencia mayor a la narratividad unitaria. Sobresale *La historia de Nastagio degli Onesti* (1482-1483), que a pesar de no referirse a un asunto histórico o histórico-religioso, es digna de mencionarse por su estricto apego al género del relato, ya que parte de un cuento del *Decamerón* de Boccaccio cuya moraleja es: “el castigo de la crueldad”. Se trata de una serie de cuatro tablas —tres de las cuales están en el Prado (figuras 18 a a 18 c) y una en la colección Watney de Londres (figura 18 d)— que no pueden considerarse unidades narrativas, pues presentan en su interior múltiples subdivisiones.



15. En la obra de Roberto de Campin **Los desposorios de la Virgen** (anterior a 1438) puede observarse una división más novedosa y sutil del espacio, que establece dos escenas —sin recurrir a la predela— por medio de la representación de estructuras arquitectónicas distintas: en la de la izquierda se desarrolla la escena de los pretendientes de la Virgen y en la de la derecha los desposorios (*izquierda*).
16. Esta misma tendencia puede observarse en **El triunfo de Santo Tomás de Aquino**, de Benozzo Gozzoli (alrededor del 1480). La obra está dividida en tres zonas: en la del cielo aparecen Cristo y los evangelistas, en la central está Santo Tomás rodeado por Aristóteles y Platón, y en la inferior se representa el Concilio de Anagni (*derecha*).



Existe compartimentación *virtual* del espacio cuando se da una división *vergonzante* o disimulada del formato para cumplir con las necesidades narrativas de la obra sin traicionar la necesidad estética de unidad que empezó a convertirse en paradigma en el siglo XV y se hizo elemento indispensable en el XVI. Puede observarse esta tendencia en *La Tebaida* (figura 17), de Gherardo Starnina, que más que una narración, es una descripción detallada de las múltiples actividades de los anacoretas; en ella existen tantas unidades compositivas como ascetas, sin que ninguno tenga más importancia que los otros, ni por su tamaño, ni por su ubicación.

En el primer panel (18 a) aparecen tres escenas: a) Nastagio acampa en el bosque, decepcionado por los constantes desaires de su amada, b) camina melancolicamente, y c) observa asustado la aparición de un caballero que persigue a una mujer desnuda con ayuda de sus sabuesos como venganza a sus continuos desaires.

En esta primera parte, Boticelli utiliza hábilmente las líneas verticales de los árboles para separar escenas sin romper la unidad de la composición. De hecho, los únicos tres árboles que abarcan la altura total del formato fungen como registros disimulados que separan las dos primeras escenas —a su vez subdivididas por árboles menores— de la tercera. Y sin embargo, esta lógica es perturbada por el árbol que, dentro del tercer registro, se traslapa sobre la figura del caballero, quizá para lograr un realismo mayor, o simplemente para tratar de esconder más la estructura narrativa. Esta contradicción nos habla de la dicotomía en la que se debatió el siglo XV, entre la necesidad de narrar y la necesidad de componer en forma unitaria. Por otro lado, un recurso fundamental para indicar al espectador que esta frente a una historia, es repetir las figuras de los personajes cuantas veces sea necesario, pero siempre con la misma vestimenta. Así por ejemplo, en las siete ocasiones que aparece Nastagio —incluyendo la escena de la boda, que podría ameritar una presentación especial—, podemos verlo con sus mallas rojas, botas de gamuza y jubón azul; la mujer que lo desprecia aparece dos veces —la segunda de ellas en la boda—, con el mismo vestido; y el caballero-fantasma cuatro, todas ellas con su armadura dorada y capa roja. Estas redundancias son indispensables para dar claridad al relato.

Otro aspecto notable es el cuidado en la representación del movimiento, que parece *congelar* a las figuras en posiciones cinéticas, reforzadas por la ondulación de los cabellos y las vestimentas. Existen también muchos recursos veridiccionales en el relato, como el estudio anatómico, la representación de la profundidad por medio de planos, la perspectiva lineal y, finalmente, el color,

recurso que gracias a la invención del óleo logró una nitidez, brillantez y transparencia sin precedentes.

Sin embargo, la necesidad de conciliar narración con unidad compositiva provoca problemas de confusión en la lectura de la obra; por ejemplo, en el primer panel la lectura se inicia a la izquierda (primer registro), continúa en el centro (segundo registro), y termina a la derecha (tercer registro); sin embargo, el movimiento de los personajes en este último va de derecha a izquierda, provocando la sensación de que la obra tiene dos inicios que convergen en el centro.

En el segundo panel (18 b), se narran tres momentos de la misma historia: a) el caballero, habiendo cazado a la mujer, le arranca el corazón con las manos, mientras Nastagio, horrorizado, huye; b) los perros se comen el corazón, y c) a lo lejos, en el segundo plano, la persecución vuelve a repetirse, pues sus protagonistas están condenados a vivirla eternamente. En este caso se propone una lectura circular, en la que la escena inicial está en la zona central del primer plano (a), de donde parte Nastagio horrorizado hacia la izquierda y los perros reciben el corazón a la derecha (b), repitiéndose la escena en la zona central del fondo.

En el tercer panel (18 c), se narran dos escenas: a) Nastagio invita a sus amigos —entre ellos, su amada—, a una comida en el bosque, con el fin de que sean testigos de la recurrente aparición. El caballero y la mujer desnuda se presentan, aterrizando a los comensales; b) el truco surte efecto: la amada de Nastagio, arrepentida de su actitud, envía a una sirvienta a darle un mensaje de aceptación.

El *movimiento congelado* muestra a las mujeres aterrorizadas, tirando la mesa al levantarse, mientras que uno de los hombres trata de arrojar un objeto a los sabuesos para ahuyentarlos.



La historia de **Nastagio degli Onesti** (1482-1483), de Botticelli, es digna de mencionarse por su estricto apego al género del relato, pues parte del cuento homónimo del *Decamerón* cuya moraleja es: "el castigo de la crueldad". Se trata de una serie de cuatro tablas que presentan en su interior múltiples escenas. La primera (*arriba*, 18a) contiene tres: a) Nastagio acampa en el bosque, decepcionado por los constantes desaires de su amada, b) camina melancólicamente, y c) observa asustado la aparición de un caballero que caza a una mujer como venganza de sus continuos desaires. Las líneas de los árboles sirven para separar escenas sin romper la unidad de la composición. En el segundo panel (*abajo*, 18b), se narran tres momentos de la misma historia: a) el caballero, habiendo cazado a la mujer, le arranca el corazón con las manos, mientras Nastagio, horrorizado, huye; b) los perros se comen el corazón, y c) a lo lejos, en el segundo plano, la persecución vuelve a repetirse, pues sus protagonistas están condenados a vivirla eternamente.



La tercera parte de **La historia de Nastagio degli Onesti** (*arriba*, 18c) narra dos escenas: a) Nastagio invita a sus amigos —entre ellos, su amada—, a una comida en el bosque, con el fin de que sean testigos de la recurrente aparición. El caballero y la mujer desnuda se presentan, aterrizando a los comensales; b) el truco surte efecto y la amada de Nastagio, arrepentida de su actitud, envía a una sirvienta a darle un mensaje de aceptación. El *movimiento congelado* muestra a las mujeres aterrizadas, tirando la mesa al levantarse, mientras que uno de los hombres trata de arrojar un objeto a los sabuesos para ahuyentarlos. Finalmente, el cuarto panel (*abajo*, 18d), es la conclusión de la narración tiene una sola escena: el banquete de bodas.

Finalmente, el cuarto panel, es la conclusión de la narración tiene una sola escena: el banquete de bodas.

La historia de Virginia (figura 19) y *La historia de Lucrecia* (figura 20) son un par de obras históricas que Boticelli pintó entre 1496 y 1504 y que parten de narraciones del historiador romano Tito Livio. Se cree que ambas fueron ordenadas por un patrón que tenía ideas republicanas, con el fin de que sirvieran como alegoría de la tiranía de los Medicis, recién expulsados de Florencia. Virginia, Lucrecia, Judith y David eran símbolos comunes de la libertad republicana.

La historia de Virginia presenta siete escenas en el mismo formato: a) Virginia, víctima de una intriga del decenviro Apio Claudio, b) es conducida a juicio; c) el juez la condena a esclavitud perpetua, a pesar de la elocuente protesta de su padre; d) quien se da la vuelta apesadumbrado, e) acuchilla a Virginia con el fin de evitarle la injusta pena; f) y monta en su caballo; g) finalmente, en el centro del formato, un grupo de hombres organiza la revuelta contra el tirano.

La composición se lee en espiral, de manera centrípeta: inicia a la izquierda, continua en la derecha y concluye en el centro. En ella se observa, de nuevo, que las vestimentas de los personajes son indispensables para guiar al observador en la compleja lectura narrativa.

La historia de Lucrecia aprovecha la estructura de los edificios para generar tres registros virtuales: a) en el primero —a la izquierda— la virtuosa mujer es raptada por el hijo del rey etrusco Tarquino el Soberbio; b) en el segundo —a la extrema derecha— Tarquino Colatino, esposo de Lucrecia, y Lucio Junio Bruto, sobrino del rey, al regresar de la guerra, encuentran a Lucrecia inconsciente, tras haber sido ultrajada por el príncipe; c) en la plaza pública, frente al cadáver de la heroína —que al despertar se había suicidado— Bruto llama a la revuelta contra el tirano; atrás de él hay una columna con una estatua de David. Hay que recordar que la

revuelta contra Tarquino puso fin a la monarquía e inauguró la forma de gobierno republicana.

La lectura de la obra también es en espiral y en forma centrípeta.

Una última obra de Boticelli que se mencionará en este apartado es la serie sobre los hechos y milagros de San Zenobio —primer obispo de Florencia— formado por cuatro grandes paneles, pintados entre 1500 y 1505:

En el primero, *Bautismo de San Zenobio y su ordenación como obispo* (figura 21 a), Boticelli narra cinco escenas: a) Zenobio rechaza a la novia elegida por sus padres, b) camina en dirección opuesta, c) es bautizado, d) su madre es bautizada, d) y es ordenado obispo.

La lectura de la obra —de izquierda a derecha— es mucho más simple que las de Nastagio, Virginia y Lucrecia, cuya complejidad seguramente podría provocar confusión en el espectador. Las columnas de una *loggia* sirven para dividir las tres últimas escenas de manera natural, salvo por la última, que no funge como división de registro, sino como traslapo naturalista de la escena de la ordenación.

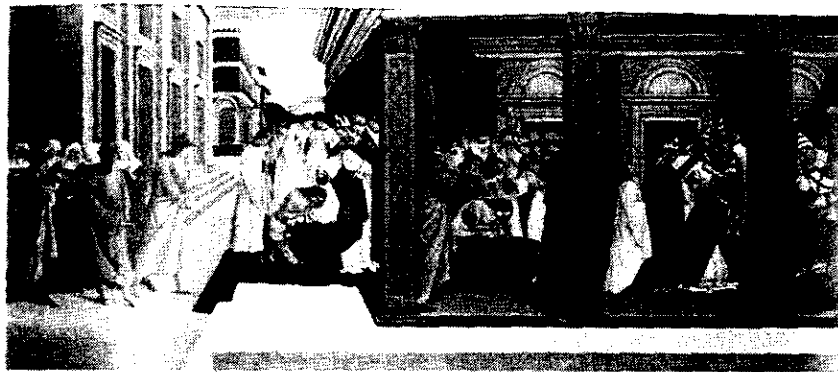
El segundo panel, *Tres milagros de San Zenobio* (figura 21 b), relata tres hechos extraordinarios del santo: a) el exorcismo de dos posesos, b) la resurrección del hijo de un peregrino, c) la curación de un ciego.

En este caso, las tres escenas se desarrollan en la calle, pero cada una tiene como fondo un edificio diferente, aunque unidos por una perspectiva basada en un punto de fuga común. La continuidad de la narración reside en la figura del protagonista, Zenobio, al que distinguimos por su traje de obispo, la cruz que siempre lleva en la mano izquierda y la barba. Los posesos denotan su condición por los diablillos que salen de sus bocas ante las exhortaciones del santo; sabemos que el niño del segundo milagro está muerto por la extremada palidez de



La historia de Virginia (figura 19) y *La historia de Lucrecia* (figura 20) son un par de obras históricas que Botticelli pintó entre 1496 y 1504 y que parten de narraciones del historiador romano Tito Livio. Se cree que ambas fueron ordenadas por un patrón que tenía ideas republicanas con el fin de que sirvieran como alegoría de la tiranía de los Medicis, recién expulsados de Florencia. Virginia, Lucrecia, Judith y David eran símbolos comunes de la libertad republicana. La primera obra contiene siete escenas y la segunda tres.





La serie de Botticelli sobre los hechos y milagros de San Zenobio —primer obispo de Florencia— está formada por cuatro grandes paneles (1500 y 1505): El **Bautismo de San Zenobio y su ordenación como obispo** (21a) narra cinco escenas. **Tres milagros de San Zenobio** relata tres hechos extraordinarios del santo (21b). El tercer panel, homónimo del anterior, contiene cuatro escenas (21c). Finalmente, el **último milagro y muerte de San Zenobio** (21 d) contiene también también cuatro escenas.

su cuerpo y por la dramática actitud de su madre, y entendemos que el enfermo del tercer milagro es un ciego porque el santo impone su mano derecha sobre sus ojos. Así pues, el lenguaje corporal, sumamente dramatizado, nos da pistas importantes para la lectura de la historia.

El tercer panel también se llama, *Tres milagros de San Zenobio* (figura 21 c) y nos narra: a) la resurrección de un hombre, b) la curación de un cochero que había caído de su caballo al transportar unas reliquias de santos, c) la curación de un diácono, d) que a su vez resucita a un pariente con el agua que había bendecido Zenobio.

Las escenas se desarrollan de izquierda a derecha, las dos primeras en la calle —incluso se representa allí la cama del enfermo—, la tercera en una casa abierta en el segundo plano, y la cuarta de nuevo en la calle.

El último panel, *Último milagro y muerte de San Zenobio* (figura 21 d), en lugar de representar eventos diferentes en secuencia —como en los formatos anteriores— nos muestra cuatro momentos de un mismo milagro: a) un niño es atropellado por un vehículo, b) su madre lleva el cadáver al diácono, c) el niño es resucitado por Zenobio, que sin embargo no se encuentra en el lugar, d) sino en su lecho de muerte, desde donde sigue orando por la curación de los enfermos.

Aunque este panel se lee de izquierda a derecha en una sucesión lineal, la primera escena lleva un sentido contrario que contradice ese orden debido a la dirección del movimiento del carro, del niño y de la madre.

2.4.2.3 Una secuencia narrativa similar, pero en un sentido compositivo vertical, puede observarse en el tríptico *El carro del heno*, de El Bosco que es una interpretación de la frase de las Escrituras Sagradas “toda carne es heno”. Mientras que la capacidad descriptiva aparece en toda la obra, la narración, en cuanto a secuencia temporal, se centra en la primera tabla, que representa tres

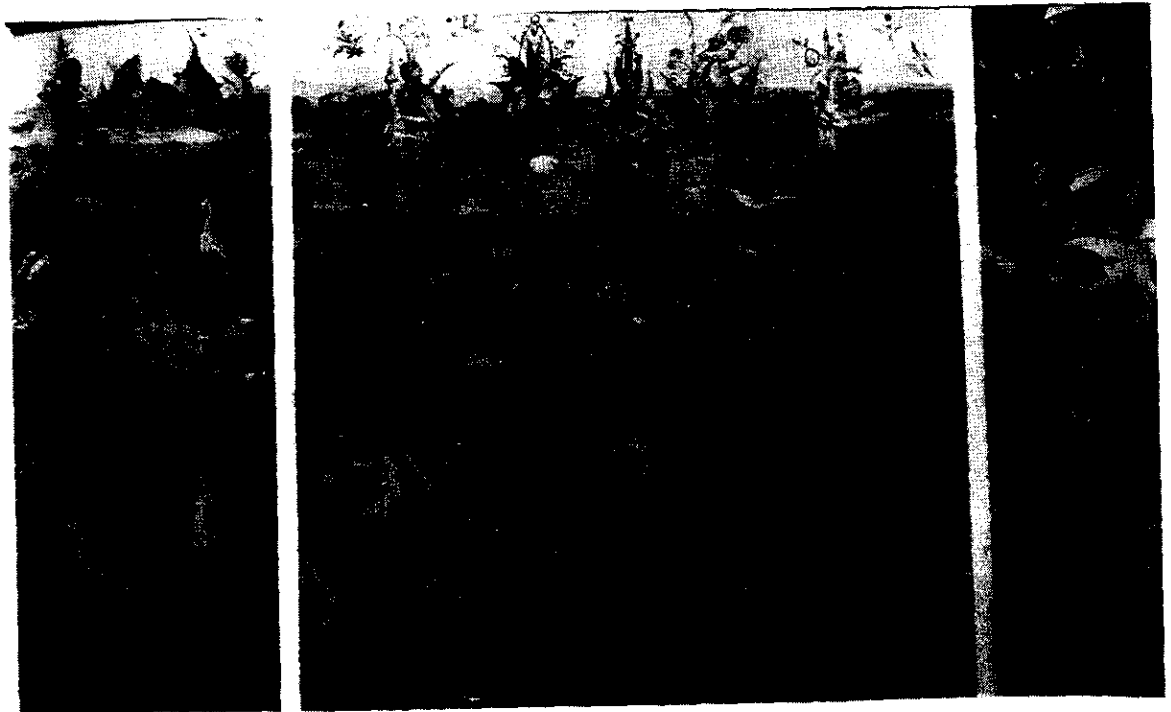
escenas del *Génesis* confundidas en un mismo paisaje: la creación de Eva, la tentación y la expulsión (figura 22).

2.4.2.4 Una tendencia mayor a la unidad puede observarse en *La Virgen con el Niño e Historia de María*, de Filippo Lippi, cuyo título denota la dicotomía entre tema central y narración a la que se ha venido haciendo referencia. En el primer plano aparece la *madonna* con Cristo en su regazo, pero en torno a ella hay tres escenas de la vida de la virgen, hábilmente disfrazadas por medio de la lógica espacial del tamaño de las figuras —que incluye el traslape de una escena sobre otra—, de la composición y de la conciliación armoniosa de los escenarios arquitectónicos, para mantener la unidad sin sacrificar el carácter narrativo (figura 23). Dada la madurez compositiva alcanzada, el riesgo, en este caso sería que el espectador no identificara las escenas del fondo como parte de una secuencia.

Pero quizá el mejor representante de esta tendencia sea Carpaccio, entre cuyas grandes narraciones destacan las *Historias de la vida de Santa Úrsula* (1490-1495), *El milagro de la reliquia de la Santa Cruz* (ca. 1496), el ciclo de San Giorgio degli Schiavoni (entre 1502 y 1507), las *Historias de la vida de la Virgen* (entre 1504 y 1508) y las *Historias de la vida de San Esteban* (1511-1520).

Las historias de Santa Ursula fueron un encargo de la cofradía veneciana del mismo nombre. Al parecer Carpaccio se inspiró tanto en el relato de la *Legenda Aurea* de Jacobo de Vorágine, como en los frescos de Tommaso da Modena dedicados a la misma santa. La obra monumental fue concebida en nueve grandes paneles, la mayoría de los cuales tienen más de una escena:

1. *La Llegada de los embajadores ingleses a la corte del rey de Bretaña* (figura 24 a).
2. *Despedida de los embajadores ingleses* (figura 24 b).
3. *Regreso de los embajadores ingleses a la corte inglesa* (figura 24 c).
4. *Encuentro de los prometidos y partida de los peregrinos* (1495, figura 24 d).
5. *El sueño de Santa Úrsula* (figura 24 e).



El carro del heno, de El Bosco, aunque demuestra una gran capacidad descriptiva en toda la obra, reduce la narración, en cuanto a secuencia temporal, a la primera tabla, que representa tres escenas del Génesis confundidas en un mismo paisaje: la creación de Eva, la tentación y la expulsión (abajo, figura 22).

La Virgen con el Niño e Historia de María, de Filippo Lippi, presenta en el primer plano una madonna con Cristo en su regazo; pero en torno a ella hay tres escenas de la vida de la virgen, hábilmente disfrazadas por el uso de la lógica espacial, cuyo fin es mantener la unidad sin sacrificar el carácter narrativo de la obra (arriba, figura 23).

6. *Encuentro de los peregrinos con el Papa* (entre 1491 y 1493, figura 24 f).
7. *Llegada de los peregrinos a Colonia* (1490, figura 24 g).
8. *Martirio de los peregrinos y entierro de Santa Úrsula* (1493, figura 24 h).
9. *Apoteosis de Santa Úrsula y sus compañeras* (1491, figura 24 i).

Mientras que algunas de las obras son unidades narrativas que permiten ser leídas de forma autónoma (por ejemplo la *Despedida de los embajadores ingleses*, el *Regreso de los embajadores ingleses a la corte inglesa*, *El Sueño de Santa Úrsula*, el *Encuentro de los peregrinos con el Papa*, la *Llegada de los peregrinos a Colonia* y *Apoteosis de Santa Úrsula y sus compañeras*); otras contienen varias escenas hábilmente fusionadas con el fin de no violentar la unidad compositiva. Tal es el caso de *La Llegada de los embajadores ingleses a la corte del rey de Bretaña*, que contiene dos, el *Encuentro de los prometidos y partida de los peregrinos*, que contiene cinco, y el *Martirio de los peregrinos y entierro de Santa Úrsula*, que contiene dos.

Es notable por su complejidad narrativa la escena del encuentro de los prometidos, resuelta mediante una lectura en rectángulo, que se inicia en el segundo plano a la izquierda con el séquito de Hereo, se prolonga a la zona inferior izquierda con la despedida de Hereo, continúa en la zona inferior derecha con el encuentro de los prometidos, sigue en la esquina inferior derecha con la despedida de los padres de Úrsula, sigue en el segundo plano de la derecha cuando los peregrinos embarcan, y concluye a un lado de donde empezó, con el barco que lleva a los peregrinos y tiene escrita en la vela la palabra "malo" como presagio de la tragedia que habría de venir. Cabe mencionar que Carpaccio dividió la composición asimétricamente por medio de un asta que contiene un pendón, separando la primera y quinta escenas de la segunda, tercera y cuarta.

También es importante mencionar la obra del martirio y el funeral, que a pesar de la unidad del paisaje, divide los dos episodios, en forma disimulada, por medio del mismo recurso de la columna de la pintura anterior.

El milagro de la reliquia de la Santa Cruz (figura 25) es parte de una serie de nueve obras que la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista encargó a nueve pintores con el fin de conmemorar los milagros de una astilla de la cruz de Cristo que era propiedad de esa cofradía. Entre los pintores elegidos para trabajar en la serie estuvieron Gentile Bellini, Perugino y Carpaccio. A éste se le encomendó el milagro de un exorcismo llevado a cabo por el patriarca de Venecia, Francesco Querini, por medio de la reliquia. La obra contiene dos escenas: la procesión a través del puente Rialto y la curación del poseso. Cabe destacar que la unidad narrativa entre las dos escenas está casi rota, pues lo único que hace suponer que la lejana procesión es la misma que aparece en un segundo momento en la terraza del patriarca son los hábitos blancos de los hermanos de la cofradía.

2.4.4 Rechazo de la compartimentación virtual del espacio

En esta etapa se renuncia a la compartimentación *virtual* del espacio en favor de la unidad compositiva total. Ello no significa que se abandone la narratividad visual, puesto que las obras funcionan como parte de una secuencia mayor debido a que cada formato se convierte en una unidad de tiempo. Sin embargo, tales unidades tienen diversos grados de autonomía conceptual con respecto al relato en su conjunto. Por ejemplo, *La Historia de la beata Humildad* (figura 26), es una obra antigua, pintada por Pietro Lorenzetti alrededor de 1340, que, a pesar de tener una composición unitaria —sin divisiones narrativas—, sólo adquiere sentido, conceptualmente hablando, junto con los diez episodios restantes del relato. El mismo título remite a su carácter de narración y difícilmente podría entenderse la historia a partir del fragmento.

La independencia conceptual de la obra —que permite la comprensión del todo por una escena— está determinada tanto por el grado de difusión que haya alcanzado la historia, como del hecho de que la selección del motivo sea lo



Una de las grandes narraciones del Renacimiento es la obra *Historias de la vida de Santa Úrsula* (1490-1495), de Carpaccio, que consta de nueve lienzos con quince escenas sobre la vida de la mártir nórdica. Los dos primeros son *La Llegada de los embajadores ingleses a la corte del rey de Bretaña* (arriba: figura 24a) y *Despedida de los embajadores ingleses* (abajo, figura 24b).





Arriba, figura 24c: tercer lienzo de *Historias de la vida de Santa Úrsula: Regreso de los embajadores ingleses a la corte inglesa*. Abajo: figura 24d: *Encuentro de los prometidos y partida de los peregrinos*, obra notable por su complejidad narrativa, pues contiene cinco escenas organizadas en un rectángulo que se inicia en el segundo plano a la izquierda —con el séquito de Hereo— y concluye a un lado de donde empezó, con el barco que lleva a los peregrinos y tiene escrita en la vela la palabra "malo" como presagio de la tragedia que habría de venir.



El cuarto y quinto lienzos de *Historias de la vida de Santa Úrsula* están basados en una visión más moderna que supedita la narración a la unidad compositiva, asignando una escena por formato. Arriba: *El sueño de Santa Úrsula* (figura 24 e). Abajo: *Encuentro de los peregrinos con el Papa* (figura 24 f).



Arriba, figura 24g: cuarto lienzo de *Historias de la vida de Santa Úrsula*: *Llegada de los peregrinos a Colonia*. Abajo, figura 24h: el *Martirio de los peregrinos y entierro de Santa Úrsula* contiene dos escenas divididas disimuladamente por un poste que funge como registro: a) el martirio (a la izquierda) y b) el entierro (a la derecha).



Escena final de la narración de la vida de Santa Úrsula:
Apotheosis de Santa Úrsula y sus compañeras (figura 24i).



El milagro de la reliquia de la Santa Cruz (figura 25) es parte de una serie de nueve obras que la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista encargó a nueve pintores con el fin de conmemorar los milagros de una astilla de la cruz de Cristo que era propiedad de esa cofradía. A Carpaccio se le encomendó el milagro de un exorcismo llevado a cabo por el patriarca de Venecia, Francesco Querini, por medio de la reliquia. La obra contiene dos escenas: la procesión a través del puente Rialto y la curación del poseso.



La Historia de la beata Humildad (figura 26), es una obra pintada por Pietro Lorenzetti (ca. 1340) que, no obstante su composición unitaria —sin divisiones narrativas—, sólo adquiere sentido, conceptualmente hablando, junto con los diez episodios restantes del relato. El mismo título remite a su carácter de narración y difícilmente podría entenderse la historia a partir del fragmento.



Las tablas de Antonio del Pollaiolo *Hércules y la Hidra* y *Hércules y Anteo* (figura 27), halladas en Estados Unidos en 1963, pueden leerse como escenas de la narración de los trabajos del héroe griego, o pueden remitir, si se examinan por separado, al resto de la serie sin narrarla, apelando al conocimiento previo del lector. Esto es debido al carácter reiterativo de las escenas, que están dominadas por un concepto idéntico: la fuerza e inteligencia de Hércules triunfan invariablemente en misiones casi imposibles.



Boticelli *Regreso de Judith a Bertulia y Hallazgo del cuerpo de Holofernes* (ca. 1469-1470, figuras 28 a y b). Aunque las obras pueden leerse por separado, tienen tal imbricación narrativa, que sólo si están juntas permiten unir visualmente la cabeza y el cuerpo de Holofernes. Este fenómeno de desmembración-unión de la figura parece una alegoría del problema de la narración visual en la época del Renacimiento.

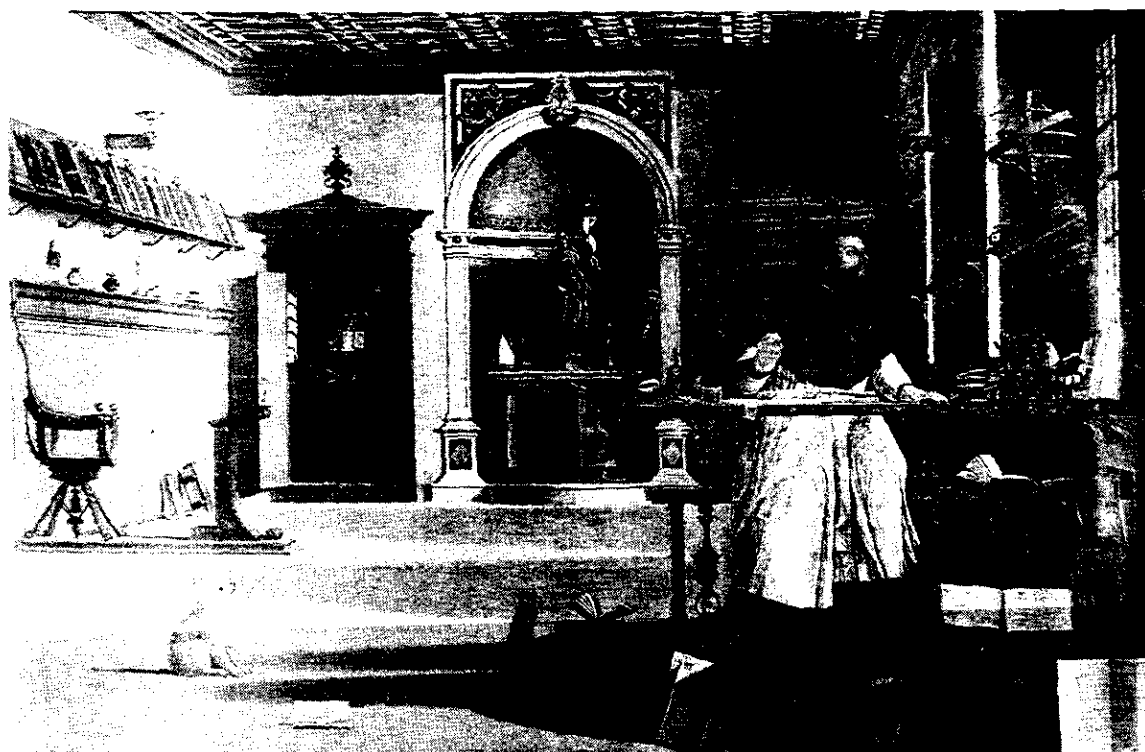
suficientemente acertada como para lograr evocar al resto. Por ejemplo, las tablas de Antonio del Pollaiuolo *Hércules y la Hidra* y *Hércules y Anteo* (figura 27), halladas en Estados Unidos en 1963, pueden leerse como escenas de la narración de los trabajos del héroe griego, o pueden remitir, si se examinan por separado, al resto de la serie sin narrarla, apelando al conocimiento previo del lector. Ésto es debido al carácter reiterativo de las escenas, que están dominadas por un concepto idéntico: la fuerza e inteligencia de Hércules triunfan invariablemente en misiones casi imposibles. Lo mismo puede decirse de las tablas de Botticelli *Regreso de Judith a Bertulia* y *Hallazgo del cuerpo de Holofernes* (ca. 1469-1470, figuras 28 a y b), las cuales aunque pueden leerse por separado, tienen tal imbricación narrativa, que sólo si están juntas permiten unir visualmente la cabeza y el cuerpo de Holofernes. Este fenómeno de desmembración-unión de la figura parece una alegoría del problema de la narración visual en la época que estudiamos. Así que Botticelli, a pesar de la unidad compositiva que logró en esta obra, terminó por someterla —conceptualmente hablando— al carácter serial mediante el ingenioso recurso de poner el miembro de uno de los personajes en el formato gemelo. La asociación visual es tanto más violenta cuanto que cuerpo decapitado está en un semiescorzo que presenta violentamente el cuello sangrante ante el espectador.

Cabe decir que Carpaccio también llegó a concebir la obra simultáneamente como unidad compositiva y parte de una serie, pues la mayoría de las historias de Santa Úrsula representan una escena. Sin embargo, es en sus siguientes ciclos en los que abandonó por completo la compartimentación virtual.

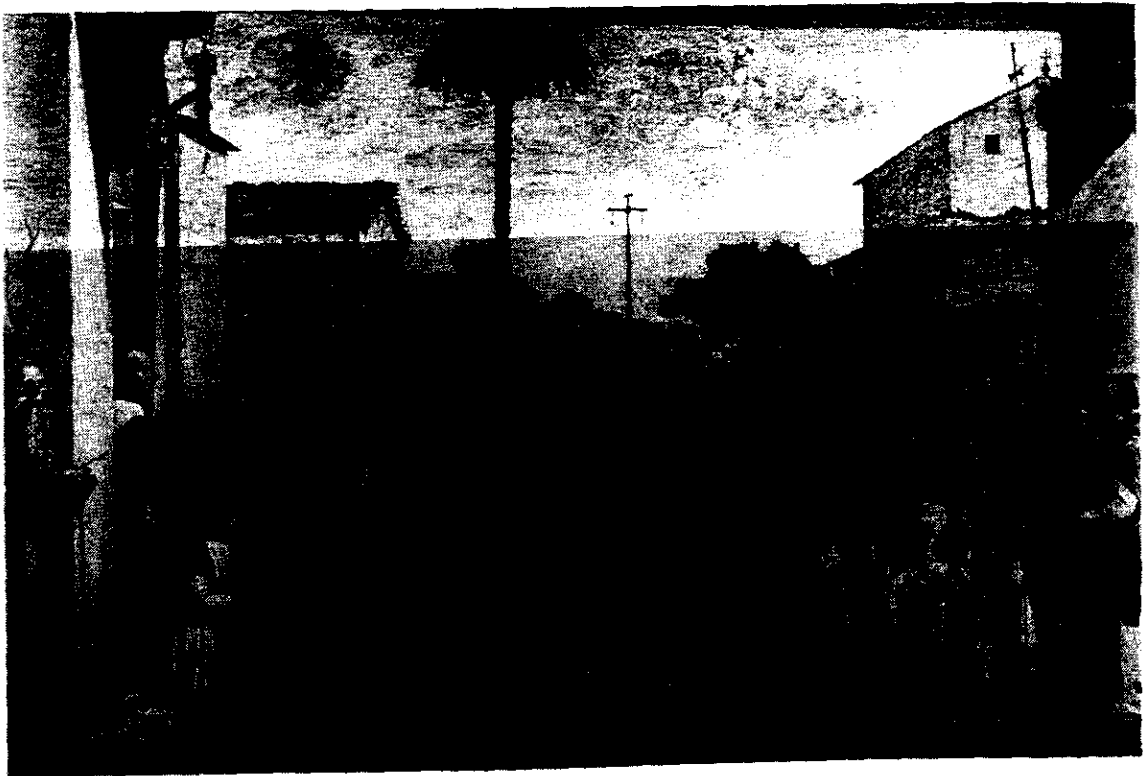
El de San Giorgio degli Schiavoni le fue encargado por la Scuola degli Schiavoni —cuya función era acoger a los viajeros dálmatas en Venecia— y representa algunos episodios de los santos protectores de la cofradía —Agustín, Jerónimo, Jorge y Trifón— en siete lienzos:

1. La *Visión de San Agustín* (figura 29) representa al santo en el momento en el que vuelve la cabeza a su izquierda al escuchar la voz de San Jerónimo, que le avisa que ha entregado su alma al Creador. La mirada del santo conduce al espectador hacia la siguiente tela...
2. *San Jerónimo y el león* (figura 30) es una obra llena de acción, pues los monjes que ven aparecer a la bestia huyen despavoridos en diferentes direcciones, contrastando con la serenidad de Jerónimo.
3. El *Entierro de San Jerónimo* (figura 31) es la secuencia de la obra anterior.
4. *San Jorge luchando contra el dragón* (figura 32) no tiene ninguna relación narrativa con las pinturas precedentes.
5. *Triunfo de San Jorge* (figura 33) representa al santo dando el golpe de gracia a la bestia.
6. *Bautismo del rey y la princesa de Selene* (figura 34) es la continuación de la historia y representa el cumplimiento de la promesa que estos personajes le habían hecho a San Jorge si los liberaba del dragón.
7. *San Trifón exorcisa a la hija del emperador Giordano* (figura 35) es la única obra sobre la vida de este santo y representa el momento en el que el diablo en forma de monstruo se encara a Trifón.

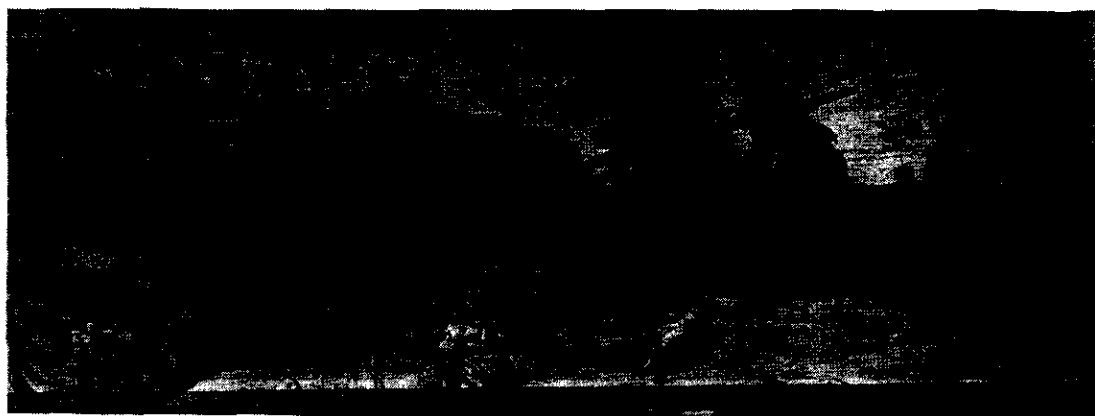
Finalmente, dos cofradías menores encargaron a Carpaccio las dos series restantes. La Scuola degli Albanesi la de las *Historias de la vida de la Virgen* y la del Santo Stefano la de las *Historias de la vida de San Esteban*. Es importante decir que en un momento en que el genio artístico de Carpaccio se desvanecía frente a las grandes luminarias de principios del siglo XVI, su fama como narrador de historias se consolidaba. La serie de la virgen consta de seis lienzos (nacimiento, desposorios, anunciación, visitación, presentación ante el templo y muerte —figuras 36 a 39). La de San Esteban originalmente tenía cinco obras (consagración como diácono, predicación, disputa, proceso y lapidación), de las cuales la cuarta está desaparecida.



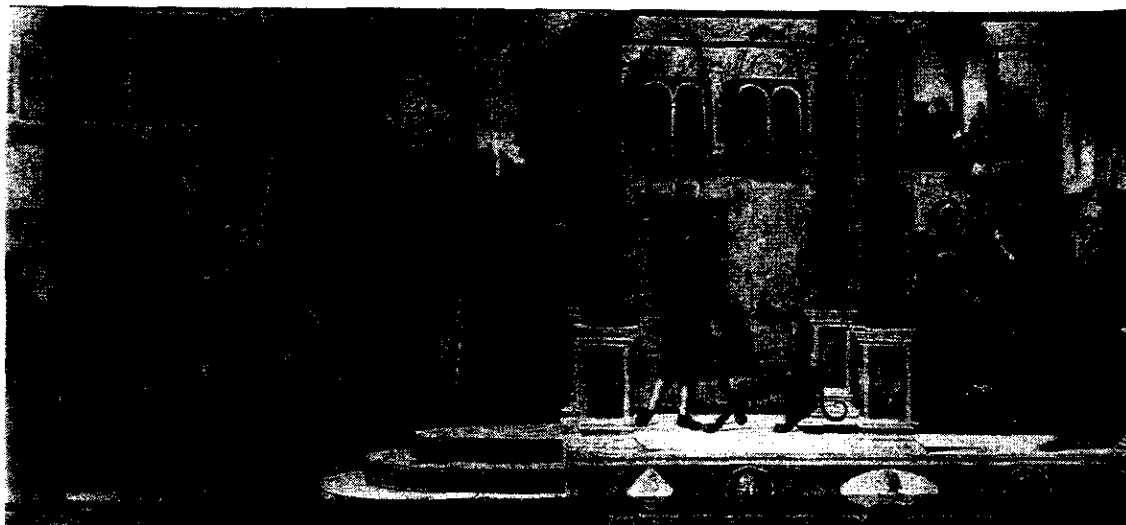
En el ciclo de San Giorgio degli Schiavoni, Carpaccio pintó algunos episodios de los santos protectores de la cofradía —Agustín, Jerónimo, Jorge y Trifón— en siete lienzos. El primero, *La Visión de San Agustín* (figura 29), representa al santo en el momento en el que vuelve la cabeza a su izquierda al escuchar la voz de San Jerónimo, que le avisa que ha entregado su alma al Creador. La mirada del santo conduce al espectador hacia la siguiente tela.



San Jerónimo y el león (arriba, figura 30), segundo lienzo del ciclo de San Giorgio degli Schiavoni, es una obra llena de acción, pues los monjes que ven aparecer a la bestia huyen despavoridos en diferentes direcciones, contrastando con la serenidad de Jerónimo. *El Entierro de San Jerónimo* (abajo, figura 31) es la secuencia de la obra anterior.



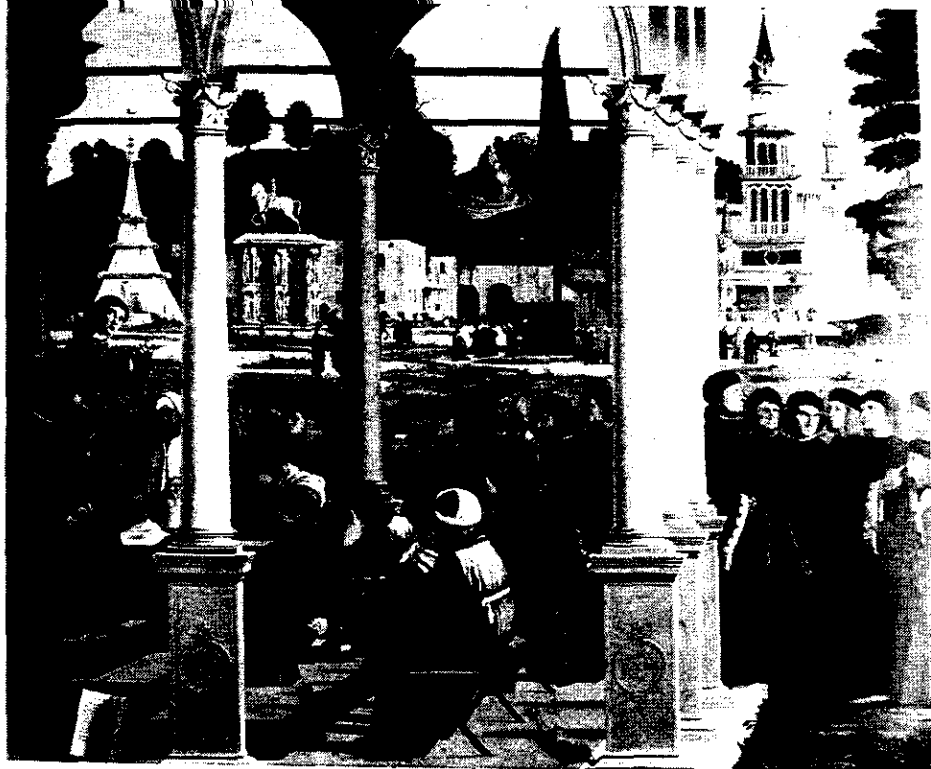
Dentro del ciclo de San Giorgio degli Schiavoni, tres lienzos narran la vida de San Jorge: *San Jorge luchando contra el dragón* (arriba, figura 32), *Triunfo de San Jorge* (al centro, figura 33) y *Bautismo del rey y la princesa de Selene* (abajo, figura 34).



Última obra del ciclo de San Giorgio degli Schiavoni: *San Trifón exorcisa a la hija del emperador Giordano* (figura 35), única escena de la vida de este santo, que representa el momento en el que el diablo en forma de monstruo se enfrenta a él.



La fama de Carpaccio como narrador se consolidaba a principios del siglo XVI. La cofradía del Santo Stefano le encargó la serie de las *Historias de la vida de San Esteban*. Arriba: *Consagración de San Esteban* (figura 36). Abajo: *Predicación de San Esteban* (figura 37).



Arriba: *Disputa de San Esteban* (figura 38). La historia continuaba con la obra *Proceso de San Esteban*, hoy desaparecida. Abajo: conclusión de la narración: *Lapidación de San Esteban*.

2.5 El origen del género histórico en la pintura moderna

Durante el renacimiento la pintura oscilaba entre dos polos opuestos: la necesidad de contar una historia compuesta de varias escenas —heredada del arte medieval— y la necesidad de centrar la obra en sí misma. Ello implicaba que había dos conceptos contradictorios de *unidad*: uno de ellas tiene su base en el aspecto narrativo y se refiere al tiempo: hay *unidad narrativa* cuando se representa un relato, independientemente del número de escenas que se requieran; las escenas individuales pasan a ser unidades de tiempo de una unidad mayor. La definición opuesta es la de *unidad compositiva*, que tiene que ver con la organización de las partes de la obra con respecto al conjunto, en cuanto a ubicación, dibujo, color y claroscuro; en este sentido, la unidad está dada exclusivamente por el formato y no puede buscarse en un conjunto mayor. El carácter contradictorio de ambas definiciones implica aceptar que la *unidad narrativa es multiplicidad compositiva* y que la *unidad compositiva* implica un relato incompleto y, por lo tanto, incompleto en su sentido de acuerdo a los conceptos tradicionales de relato.

En el apartado anterior se analizó, a través de las tensiones de la pintura del siglo XV, las tensiones existentes entre ambos conceptos y las dificultades para conciliar sus respectivas exigencias. Boticelli, por ejemplo, sacrificó la unidad e incluso la claridad de la composición, en favor de mantener la narración —si bien hay que reconocer que en sus últimas obras, las del ciclo de San Zenobio, demostró haber comprendido que la simplicidad en la *gramática* visual incide en la claridad de la lectura. Carpaccio, por su parte, terminó por lograr una fórmula conciliatoria entre *unidad compositiva* y *unidad narrativa* al concebir sus lienzos como episodios de una serie.

De modo que, tras un lento proceso de alrededor de tres siglos, la *unidad compositiva* se impuso sobre la *unidad narrativa* hasta el punto de expulsarla del

formato de la obra. A partir de entonces, la narratividad sólo se toleró en tanto que no afectara la unidad compositiva y, por lo tanto, la única forma de mantenerla era mediante la consideración del formato como episodio.

Es interesante observar que Leonardo —quizá el menos narrativo y más moderno de los artistas del siglo XV— a pesar de considerar a la obra como una unidad plástica y conceptual —según la definición albertiana, una ventana a través de la cual el espectador podía admirar una escena— utilizaba aún la palabra *historias* para definir a sus obras, como se observa en los siguientes títulos de su *Tratado de Pintura*: “De la composición de las *historias*”, “De cómo dibujar figuras para las *historias*”, “De cómo situar a una figura en el primer plano de la *historia*”... Sin embargo, se deduce que la interpretación que le da a esa palabra no es la de narración como secuencia, sino una representación verosímil de una realidad en un momento específico...

La pintura o representación de figuras ha de ser llevada a cabo de tal guisa que los contempladores puedan reconocer sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo (Da Vinci, 1980, 406).

Así pues, para Leonardo, el arte es la serie de conocimientos y técnicas que permiten provocar la ilusión (*historia*) de que se está frente a una realidad, cuando en realidad sólo se tiene delante una serie de trazos y manchones. Pintar es *fingir* —desde “fingir” los dieciocho movimientos del hombre, hasta conseguir que un animal parezca natural— (Da Vinci, 1980). De manera que, si observamos su concepto no narrativo de la palabra *historia* —que es coherente con su quehacer plástico—, tendremos que aceptar la existencia de una transformación radical en el concepto del relato visual. A partir de entonces, las obras históricas tenderían a evocar historias más que a contarlas.

2.5.1 Orígenes del género histórico

En la década de 1770 se dio una combinación peculiar entre la aplicación de las fórmulas tradicionales necesarias para satisfacer las exigencias de las academias de arte —entre las que era fundamental la unidad compositiva conseguida durante el renacimiento— con nuevos temas inspirados en la necesidad de adquirir un conocimiento enciclopédico del mundo. Esta curiosidad, tan propia del siglo de las luces, tuvo en la historia una de sus áreas preferidas, cuyo fin era lograr “una correspondencia visual” del conocimiento teórico (Rosemblum y Janson, 1984, 22). Hay que decir que esta preferencia no es ajena al auge de la narrativa en la historiografía, que se inició precisamente a finales del siglo XVIII. Sin embargo, en esos primeros años es difícil hablar de un género histórico puro, pues en él estaban mezclados los episodios propiamente históricos, con los hechos periodísticos y las escenas antropológicas.

Aunque el repertorio histórico de los pintores de aquella década fue muy amplio, tendió preferentemente hacia la antigüedad clásica, que alcanzó una segunda *resurrección* a raíz del descubrimiento de Herculano y Pompeya, del auge de la arqueología y de las teorías estéticas de Winckelmann, basadas precisamente en la consideración de la escultura griega como el máximo modelo artístico. También fueron recurrentes las escenas bíblicas, medievales y de la historia reciente. La elección del tema se daba a partir de su resonancia ética o patriótica que tuviera en el presente del pintor.

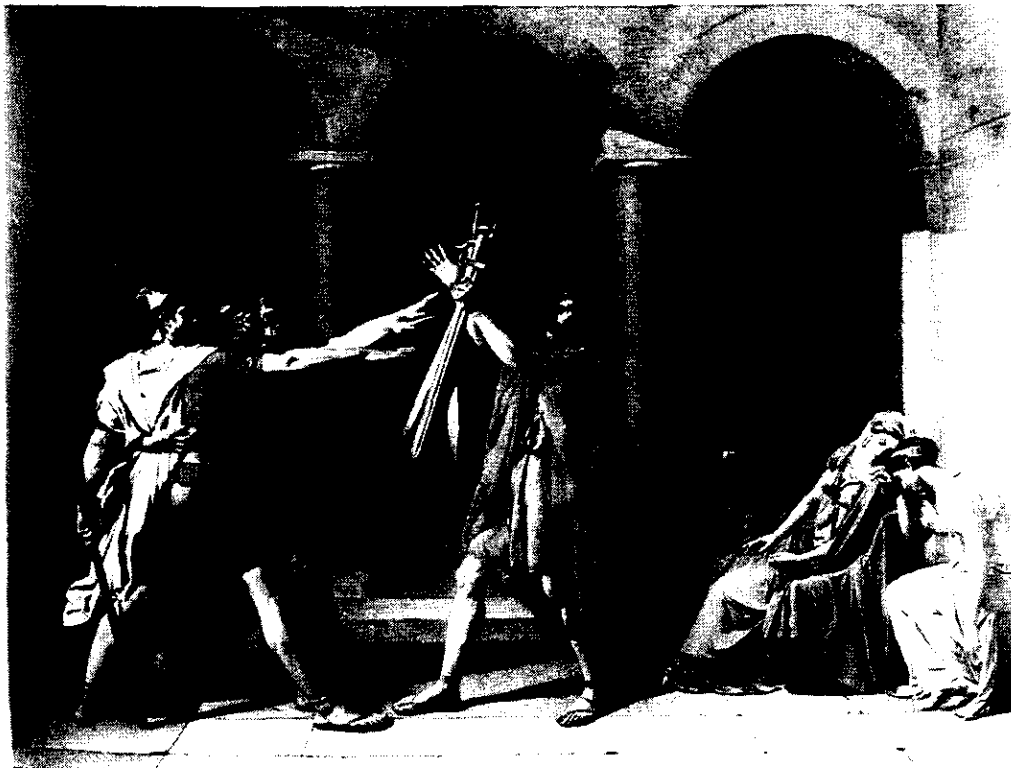
En el Reino Unido, los pintores más destacados fueron Reynolds, Hodges, Wright, Singleton, Trumboll y sobre todo West, el más prolífico “ilustrador de infinidad de escenas tomadas del pasado y del presente” (Rosemblum y Janson, 1984, 22). Entre sus obras destacan las muertes del general Wolfe, del conde

Chatham, de Epaminondas y del caballero Bayard. Su habilidad para abordar asuntos históricos le valió el encargo de la vida de Eduardo III en ocho momentos para decorar el castillo de Windsor, entre los que destaca el episodio de los burgueses de Calais.

En Francia trabajaron en la misma línea Vigee-Lebrun, Grenze, Lagrenee y Durameau. Sin embargo, fue un pintor de una generación posterior a ellos, Jacques Luois David, el que consolidó el género histórico. Una de sus primeras obras, *El funeral de Patroclo* (1779), estaba basada en el relato de la *Iliada*, y curiosamente sigue la forma de *compartimentación virtual* del espacio ya totalmente superada en Europa en el siglo XVIII al presentar tres escenas simultáneas en una misma composición: Aquiles llorando a Patroclo, la matanza de doce príncipes troyanos y el arrastre del cuerpo de Héctor.

Este sistema pasado de moda fue abandonado en sus trabajos subsiguientes. *Belisario* (Salón de 1781), por ejemplo, rememora una historia muy popular en la época: la del célebre general bizantino que fue falsamente acusado de traición, desterrado y cegado —que a su vez recordaba el caso del conde Lally, condenado injustamente a muerte en 1776. En esta obra David evocó una secuencia a partir de una escena. El texto de la obra —reducido al título— tiene la importante función de anclar en el tema, papel que es reforzado por textos disfrazados dentro de la pintura —en este caso, la inscripción *cinzelada* en un bloque que dice: *date obolum Belisario* (“Dad una moneda a Belisario”).

David era un artista comprometido con la política que pensaba que el arte debía ponerse al servicio de las necesidades humanas y de la transformación del mundo. Tan pronto como estalló la revolución, se sumó a ella y utilizó sus pinceles para hacerle propaganda. En el Salón de 1791 expuso varias grandes obras de género histórico. La principal de ellas, *El juramento de los Horacios* (1784, figura 40), no sólo es un verdadero manifiesto del neoclasicismo, sino



El juramento de los Horacios (arriba, figura 40) no sólo es un verdadero manifiesto del neoclasicismo, sino que consolida el estilo de David de evocar historias complejas por medio de unos cuantos personajes. El rapto de las sabinas (abajo, figura 42), representa el momento en el que los contendientes (romanos y sabinos) deponen las armas y transmite una moraleja de reconciliación entre los revolucionarios tras la caída de la Convención.

que consolidó su estilo personal de evocar historias complejas por medio de unos cuantos personajes que son verdaderos símbolos atemporales. El autor *cincela* sus figuras en poses heroicas —como esculturas griegas— seleccionando el episodio por su moraleja política. Los Horacios pregonan, lo mismo que *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789, expuesta también en el Salón de 1791 junto con la obra anterior) el sacrificio de la felicidad individual y familiar en aras del patriotismo, prefigurando una era gloriosa de libertad y justicia

El juramento del Juego de Pelota (figura 41) es un bosquejo para un lienzo que le fue encargado en 1790 para conmemorar el primer aniversario del juramento de los diputados del Tercer Estado y que nunca concluyó. El tema se prestaba para expresar el embriagante sentimiento del poder del pueblo, a pesar de que encerraba el problema de representar a una muchedumbre de alrededor de quinientos diputados de una manera clara y concisa, que el autor resolvió dando mayor fuerza a los personajes del primer plano y construyendo en los siguientes un abigarrado conjunto de cabezas y manos levantadas en señal de aprobación ante la exhortación del presidente Bailly, que se encuentra en el centro geométrico del rectángulo. El rayo que se estrella contra la Capilla Real de Versalles —símbolo del antiguo régimen— tiene una función narrativa, pues al anunciar la tormenta remite, en forma alegórica, a los dramáticos acontecimientos que habrían de desencadenarse.

David fue diputado jacobino en la Convención (1792-1794), formó parte del Comité de Seguridad General y compartió con sus amigos Robespierre y Marat, la responsabilidad de organizar el terror. En 1793, al ser asesinado Marat, el gobierno revolucionario le encargó una pintura en su honor, a quien evoca como a un nuevo Cristo.

Finalmente, al ser depuesto y ejecutado Robespierre, David fue apresado en el Palacio de Luxemburgo durante cuatro meses, en donde concibió una obra histórica monumental: *El rapto de las sabinas* (1794-1799, figura 42), que representa el momento en el que los contendientes (romanos y sabinos) deponen sus armas. La escena, cuyo fin parece ser transmitir una moraleja de reconciliación entre los revolucionarios, es un eco constante de tres personajes: el rey romano Rómulo (a la izquierda), el rey sabino Tatius (a la derecha) y la esposa de Rómulo e hija de Tatius, Hersilia, que se interpone entre los dos. La desnudez de los héroes evoca al mundo griego y simboliza la libertad política. Para facilitar la lectura, se define la pertenencia a cada ejército por medio de dos grandes zonas en las que se observan armamentos diferentes: cascos de metal y de cuero, lanzas, espadas cortas de doble filo (*gladius*) y escudos curvos ovalados (*scutum*) para los sabinos; cascos, algunos el gorro cónico de los libertos (el *pileus*, que es muy similar al gorro frigio de los revolucionarios franceses), picas, lanzas y escudos redondos de bronce para los romanos —el de Rómulo tiene la insignia de la loba y dice “Roma”. A pesar de ciertos anacronismos, hay una preocupación por la veracidad histórica —conectada con el surgimiento de la arqueología— que se manifiesta en los detalles del paisaje y la vestimenta.

A diferencia de las obras de Boticelli, el movimiento de las figuras es *escultórico*, es decir, realizado en poses estáticas y grandilocuentes que le han merecido los adjetivos de “retórica teatral”, “dramática pictórica” y “estilo estatuuario”. Los personajes están claramente jerarquizados en primarios y secundarios, de acuerdo a su lugar en el *escenario*; su forma de *declamar* con gestos que denotan estados de ánimo —ira, perdón, temor, piedad...— remite a las representaciones dramáticas; es bien sabido que David utilizaba elementos de la utilería para disfrazar a sus modelos y que incluso construía escenarios a escala para hacer más efectivas sus ambientaciones.



El juramento del Juego de Pelota (figura 41) es un encargo que recibió David en 1790 para conmemorar el primer aniversario del juramento de los diputados del Tercer Estado.

2.5.2 El parteaguas napoleónico

Tras el fracaso de la Convención, Napoleón logró convertirse en una figura indispensable para el gobierno posrevolucionario, debido a sus éxitos militares. Paulatinamente concentró en sus manos el poder militar y político suficiente para convertirse en emperador de Francia. Pero su reinado no fue una monarquía más del antiguo régimen, sino un gobierno que para bien o para mal transformó las fronteras y la estructura política, diplomática, económica y militar de Europa. En ese contexto, la pintura histórica dejó de concebirse simplemente como una forma de justificación política de las dinastías para convertirse en el aparato propagandístico que, a través de encargos y concursos, puso a las academias al servicio del Estado.

El primer encargo que le hizo Napoleón a David, siendo todavía Primer Cónsul, fue un retrato que conmemorara su travesía por los Alpes en mayo de 1800. *Napoleón en San Bernardo* (figura 43) recupera la tradición del retrato ecuestre romano, insertándolo en un ambiente hostil en el que el héroe domina tanto al animal —que se rebela contra las penurias a las que es sometido— como al temible paisaje. Lo cierto es que Napoleón no pasó Los Alpes a caballo, sino en mula, pero el trabajo del pintor era transformar la realidad prosaica en “retórica del mito histórico” (Rosemblum y Janson, 1984, 52).

En 1801, el gobierno del Consulado convocó a realizar una pintura que conmemorara la terrible batalla de Nazaret entre franceses y turcos (1799). El premio fue obtenido por el discípulo de David, Antoine-Jean Gros, con una obra que trasciende el frío carácter periodístico de la pintura neoclásica y logra una visión apocalíptica de la guerra, que sería inspiración para los rebeldes románticos de las décadas siguientes.

Más tarde, Gros pintó otro episodio de las campañas napoleónicas del Medio Oriente: *Napoleón visitando a los apestados de Jaffa* (figura 44). La obra oculta un hecho vergonzoso —los fusilamientos de prisioneros que Napoleón realizó en Jaffa debido a la falta de provisiones para mantenerlos— con el hecho heroico de su presencia en un hospital lleno de soldados apestados.

En diciembre de 1804 Napoleón decidió proclamarse emperador y llevó al papa Pío VII a París para que lo coronara —según era la tradición desde tiempos de Carlomagno (800). Sin embargo, en el momento más solemne de la ceremonia, le arrebató la corona, se autocoronó y coronó a Josefina. David, nombrado pintor de la corte, empezó a trabajar en en 1805 en una obra inmensa que conmemoraría el evento: *La coronación de Napoleón* (figura 45). En ella, eludió representar la autocoronación —a pesar de que trabajó varios bocetos de ella— y prefirió la coronación de Josefina. Hay quien explica esa preferencia a partir de la necesidad de evitar tensiones con el Papa, pero Simon Schama dice que el hecho de centrar la atención en Napoleón y Josefina —la familia real— se debe a que permitía conjuntar el aspecto público e íntimo de Napoleón, su carácter de máxima autoridad del Estado y de jefe de familia (*En Art and History. Images and their Meaning*, 1988).

Sin embargo, este no es un retrato regio como los que abundaron en los siglos precedentes. Su peculiaridad radica en el origen del personaje glorificado: Napoleón, que se preciaba de haber llegado al poder gracias a su talento militar y político y no por el derecho divino y hereditario como las decadentes dinastías que tanto despreciaba. En este sentido, la obra es profundamente revolucionaria y desmitificadora, pues es una apología de la iniciativa y el poder de la clase burguesa que hizo la revolución. Además, difiere de los retratos reales tradicionales —como lo hará *La familia de Carlos IV* de Goya— en el contraste del brillo imperial con el carácter humano —demasiado humano— de los



El primer encargo que le hizo Napoleón a David, siendo todavía Primer Cónsul, fue un retrato que conmemorara su travesía por los Alpes en mayo de 1800. *Napoleón en San Bernardo* (figura 43) recupera la tradición del retrato ecuestre romano, insertándolo en un ambiente hostil en el que el héroe domina tanto al animal —que se rebela contra las penurias a las que es sometido— como al temible paisaje.



Gros. Napoleón visitando a los apestados de Jaffa (figura 44).

personajes, lo que significa una "la ruptura entre el esplendor de un pasado monárquico y las realidades de un presente moderno" (Rosemblum y Janson, 1984, 56).

En 1807 el director del Museo Napoleón convocó a un concurso para ilustrar la batalla del 8 de febrero de ese mismo año en Polonia. De los veintiseis pintores que participaron en el concurso, resultó victorioso Gros, que en *Napoleón en la batalla de Eylau* (figura 46) muestra al emperador en un gesto de magnanimidad al perdonar la vida a un vencido lituano que se arrodilla frente a él. Cabe mencionar pesar del avance de las técnicas de representación en Occidente, la esencia de la escenas de guerra no difiere mucho de las de los lejanos tiempos sumerios.

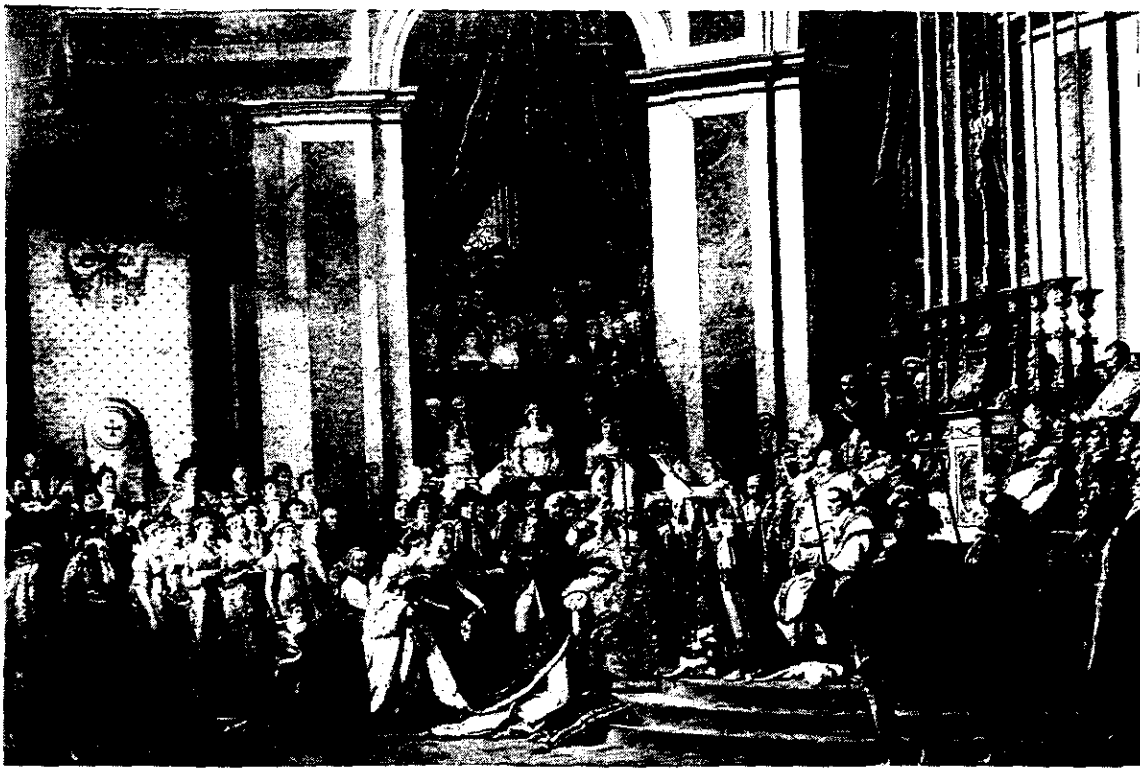
Sin embargo, fuera del círculo cortesano de aduladores de Napoleón, las obras de Goya reflejan la cara oscura del Imperio. Tras la invasión napoleónica a España (1808), empezó a registrar las terribles escenas de la Guerra de Independencia en una serie de ochenta y dos grabados que tituló *Los desastres de la guerra* (1810-1823), publicada postumamente en 1863. La obra se divide en tres grandes unidades temáticas: las atrocidades de la guerra, la hambruna de 1811 a 1812 en Madrid y una vision crítica sobre la Iglesia y la monarquía absoluta. No existe una secuencia cronológica entre los grabados —aunque ocasionalmente algunos de ellos forman parejas unidas por el título— sino más bien una serie de unidades temáticas (la muerte, el hambre, la ignorancia...)

La violencia y la crueldad no habían sido ignoradas por los pintores de la época, pero en todos los casos habían sido legitimadas de alguna manera, ya fuera recurriendo al héroe o a los ideales políticos e ideológicos que se afirmaban con la nueva época histórica. Los artistas revolucionarios primero, y los napoleónicos, después, son los ejemplos más importantes a

este respecto y David la figura principal entre todos. En sus Desastres elimina Goya tanto a los héroes como a los ideales (Bozal, 1994, 40).

En 1814, después del triunfo sobre los franceses, de la evacuación del territorio español y antes del regreso de Fernando VII (el "Rey Deseado"), Goya propuso al Consejo de la Regencia "perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones de nuestra insurrección contra el tirano de Europa". Desde 1813 habían circulado unas estampas de Tomás López Enguidanos sobre los hechos del dos y el tres de mayo en Madrid, que fueron imitadas en 1814 por otros artistas. Las estampas representaban cuatro episodios: la marcha de la familia real ante Palacio, la muerte de Daoiz y Velarde, los enfrentamientos en la Puerta del Sol y la represión en el Paseo del Prado. Goya retomó estos dos temas en dos obras que forman parte de una cadena narrativa como no se veía en el arte académico desde hacía mucho tiempo: *El dos de mayo en Madrid* y *El tres de mayo en Madrid* (figuras 47 y 48).

La primera representa el levantamiento del pueblo en la Puerta del Sol cuando los franceses pretendían sacar de España a la Reina del Etruria y al Infante Francisco de Paula para llevarlos con sus padres, presos de Napoleón en Bayona. La maquinaria de guerra imperial, formada en buena medida por soldados mamelucos a caballo —que el inconsciente español asociaba con las antiguas luchas contra los moros infieles— se enfrenta en condiciones de superioridad a los paisanos españoles con armas blancas, convertidos en héroes anónimos. A pesar, de que la acción es explicada por la posición cinética de las figuras, el dinamismo de la composición y del color obligan al ojo a recorrer incesantemente el cuadro de un lado al otro, imponiendo un movimiento virtual muy ajeno al estatismo neoclásico. La sangrienta escena está muy lejos de representar la visión ennoblecedora de la guerra propia de los pintores imperiales: el soldado francés degollado, el mameluco acuchillado



Arriba: David. *La coronación de Napoleón* (figura 45) —en realidad la coronación de Josefina— no es un retrato regio como los que abundaron en los siglos precedentes. Su peculiaridad radica en el origen del personaje glorificado: Napoleón, que se preciaba de haber llegado al poder gracias a su talento militar y no gracias al derecho divino. Abajo: Gros. *Napoleón en la batalla de Eylau* (figura 46), muestra al emperador en un gesto de magnanimidad al perdonar la vida a un vencido lituano que se arrodilla frente a él.



Goya. *El dos de mayo en Madrid* y *El tres de mayo en Madrid* (figuras 47 y 48). Las obras son una recreación de una serie de cuatro estampas creada por Tomás López Enguidanos sobre el levantamiento del pueblo de Madrid contra los franceses (la marcha de la familia real ante Palacio, la muerte de Daoiz y Velarde, los enfrentamientos en la Puerta del Sol y la represión en el Paseo del Prado) y forman una cadena narrativa poco común en el arte académico de los siglos XVIII y XIX.

frenéticamente, el caballo herido con un pico... todo habla de la barbarie de la civilización occidental.

Los fusilamientos son la secuencia cronológica de la escena anterior. En contraste con el dinamismo de la sublevación, esta obra recrea la tensa calma previa a la descarga de los fusiles. El ejército francés está representado como una maquinaria de muerte, sin rostro, que se extiende en una recta infinita. El realismo documental, que incluye detalles grotescos como los cadáveres sangrientos y los rostros vulgares y temerosos de los rebeldes, se combina con la utilización de una simbología antigua, que hace ver en la figura central reminiscencias de una crucifixión.

Frente a lo que es habitual —y quizá esperado—, Goya prescinde del héroe real, del príncipe, y representa al pueblo, especialmente al pueblo llano que protagonizó la resistencia (Bozal, 1994, 47).

En general, tanto las obras de los pintores neoclásicos al servicio del Imperio Napoleónico, que legitiman la guerra en sus obras, como las de Goya, que muestran su cara sombría, tienen características formales y narrativas comunes que las diferencian de las estudiadas en los apartados anteriores: la *evocación* de un evento histórico por medio de una escena, más que la *narración* por medio de una serie; la importancia del título como anclaje de la obra, la inserción de textos disimulados y objetos que fungen como símbolos para apoyar la lectura, la suprema importancia del movimiento —ya sea un *movimiento estático* propio del neoclasicismo o bien un el *dinámico* propio de la pintura de Goya— para lograr el concepto de acción a través de posiciones cinéticas, del estudio compositivo y de la dinámica del color; la explicación de la escena por medio de actitudes dramáticas, el carácter monumental, el auspicio estatal de la obra histórica...

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

2.6 Cinco siglos caben en un muro

A mediados del siglo XIX, cuando la narrativa histórica llegaba a su clímax gracias a la aplicación del **método científico** a la historiografía, el relato histórico visual atravesaba por una situación peculiar: por un lado, el estilo realista predominante en la época aprovechaba al máximo los recursos de verosimilitud desarrollados en los siglos precedentes; por el otro, la narración se practicaba como simple evocación de una historia a partir de un episodio, renunciando a una de las características esenciales del relato: transmitir una historia de principio a fin.

La irrupción de la fotografía limitó las áreas periodística y conmemorativa de la pintura histórica, pero no liquidó al género en su conjunto, puesto que dicha técnica tenía —a diferencia de la fotografía— la ventaja de poder cubrir la **realidad histórica** con un velo de idealización e interpretarla de acuerdo a los intereses del patrón o del artista, como lo hizo Monet cuando, insatisfecho con las numerosas fotografías del fusilamiento de Maximiliano, pintó su propia versión, en la que el pelotón llevaba el uniforme francés en lugar del mexicano en clara alusión a la responsabilidad de Napoleón III.

En realidad, fueron las vanguardias de las primeras dos décadas del siglo XX las que tuvieron un efecto demoledor sobre el relato histórico visual, pues atacaban su principal fundamento: la concepción de la obra de arte como *representación* de una realidad. Antecedentes de este rechazo se encuentran en el movimiento impresionista y su obsesión por mostrar un aspecto de la realidad —la luz y el color— en forma privilegiada, lo que lo llevó a descuidar elementos tan apreciados dentro del arte académico como el dibujo lineal y el claroscuro. El cubismo, con su destrucción y reconstrucción del objeto, también minó el edificio de la imagen **objetiva**, en especial en su fase analítica, cuando Braque y Picasso introdujeron fragmentos de *realidad* en sus cuadros mediante

el *collage*, creando una duplicidad en las imágenes que ponía en tela de juicio el carácter ficcional del lienzo. Este hecho, que puede parecer insignificante, tuvo sin embargo importantes implicaciones ontológicas. Las diferentes tendencias abstraccionistas, por ejemplo, optaron por usar el formato para crear una realidad que no remitiera a nada externo a la obra. Cuando Malevich presentó su cuadro negro sobre cuadro blanco estaba destruyendo el castillo de la representación artística construido a lo largo de muchos siglos.

Sin embargo, esa revolución artística no logró terminar con el arte como representación. En la URSS, la libertad creativa que gozaron los artistas en tiempos de la revolución se terminó cuando los bolcheviques se consolidaron en el poder y decretaron que el arte era un medio de propaganda al servicio del Estado, prohibiendo toda manifestación vanguardista **burguesa**. En Occidente, algunos pintores que habían sido seducidos por las vanguardias, terminaron volviendo a formas de expresión más tradicionales debido a sus convicciones revolucionarias. Tal es el caso de Diego Rivera, artista que a lo largo de su carrera padeció las tensiones propias de la disyuntiva entre mantener su libertad y cumplir con la obediencia ciega que el estalinismo exigía de sus seguidores, hecho que lo llevó a rupturas y reconciliaciones con el Partido Comunista Mexicano.

La obra de Rivera es sumamente importante para esta tesis debido a que implica una forma de relato visual diferente a las que se han estudiado hasta ahora, que podría aportar mucha luz en el tema de la narratividad visual. Sus ideas marxistas lo llevaron a concebir la sociedad como el reflejo de una lucha de clases en la que el artista se ve en la necesidad de tomar partido, ya sea en favor de la clase dominante —en cuyo caso hace un *arte sometido*—, o en favor de la clase dominada —en cuyo caso crea un *arte en rebeldía*. Y, puesto que en la sociedad capitalista la obra de arte es una mercancía cuyo contenido ideológico es controlado por la burguesía a través de las leyes del mercado, el

artista sólo puede escapar a ese control rechazando el formato comercial de la obra. Los murales y la gráfica son los soportes idóneos para hacer un arte revolucionario cuyo contenido debe lograr la concientización del proletariado mediante la historia de la lucha de clases.

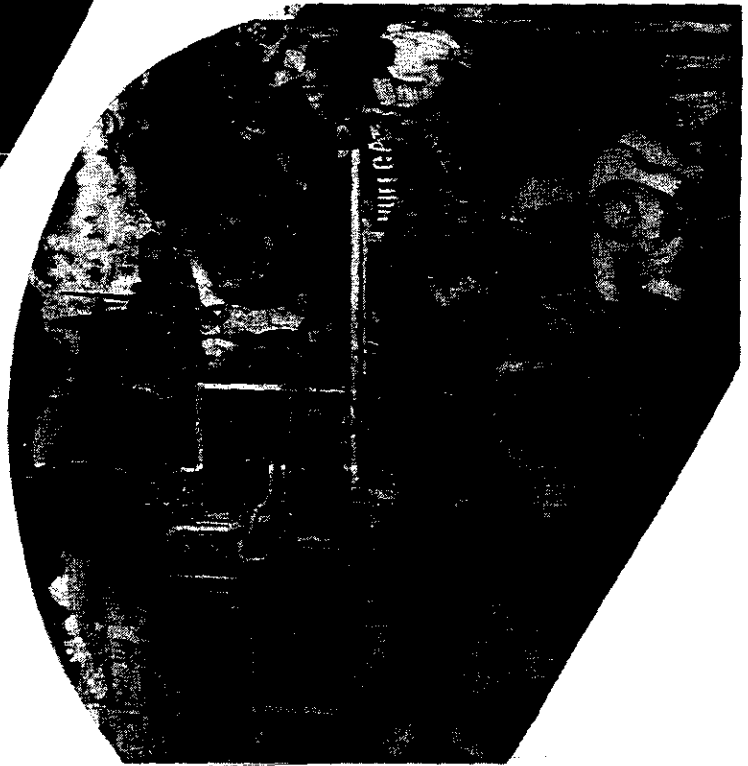
En México, los gobiernos posrevolucionarios estaban conscientes de la necesidad de crear una reinterpretación de la Historia Nacional a partir de la gesta revolucionaria y auspiciaron la resurrección de la pintura mural como uno de los medios privilegiados para lograrlo. Rivera fue uno de los artistas que más encargos públicos recibió debido a su formación europea y a su fama internacional, pero sobre todo debido a su actitud nacionalista —que él consideraba antiimperialista— y por su amplio conocimiento de la Historia del país. En sus murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional de Agricultura hay muchas alusiones a los mitos revolucionarios, pero no se aborda directamente el tema histórico. Fue hasta 1929 cuando Rivera, a invitación del presidente Portes Gil, concibió una magna obra histórica para el cubo de la escalera del patio principal de Palacio Nacional.

El conjunto se denomina *Historia de México: de la conquista al futuro* y consta de tres secciones. El muro lateral sur, que fue el primero que se pintó (1929), representa *El mundo azteca* (figura 49 a). La pared oeste, en el rellano de la escalera, es la más grande y abarca *De la conquista a 1930* (49 b), año de creación del mural. Finalmente, el muro sur, trata sobre *México hoy y mañana* (49 c) y fue realizado durante el sexenio de Cárdenas (1935).

La peculiaridad de esta obra no reside sólo en el reto que implicaba hacer una síntesis tan inmensa —a la que Rivera, con su habitual falta de modestia, consideraba única en la historia del arte— sino sobre todo a que su autor se propuso trascender la tradicional narración de los hechos políticos —tan afín a la Historia positivista **burguesa**— para crear una interpretación de la Historia



En el cubo de la escalera de Palacio Nacional, Rivera pintó la *Historia de México: de la conquista al futuro* en la que aplicó la dialéctica marxista. El conjunto consta de tres secciones. El muro lateral sur representa *El mundo azteca* (derecha: 49a), la pared oeste, en el rellano de la escalera, ebarca *De la conquista a 1930* (centro: 49b, y el muro sur, trata sobre *México hoy y mañana* (izquierda, 49c).



basada en el materialismo dialéctico, más afín a la lucha libertaria de los pueblos (Rodríguez Prampolini, 1992). Dicho sistema se basó en la filosofía hegeliana de la historia, según la cual el Ser Absoluto se manifiesta a partir de un proceso dialéctico basado en la síntesis de contrarios (tesis y antítesis), que a su vez es susceptible de convertirse en una nueva tesis, de manera que el proceso se prolonga hasta que el Absoluto llega a su plena realización. Marx y Engels aplicaron la dialéctica a un análisis materialista de la Historia y determinaron que su motor es la lucha de clases y su culminación la liberación del proletariado.

Rivera interpretó la Historia Nacional con base en esa metodología, estableciendo que la síntesis entre el mundo prehispánico y el español era el mundo colonial; entre la explotación colonial del indígena y el dominio colonial español, el movimiento insurgente; entre el movimiento insurgente y la reacción realista, la monarquía iturbidista, y así sucesivamente. Cabe decir que dicha visión concordaba a la perfección con la de los gobiernos posrevolucionarios, pues consideraba a la Revolución como la cúspide de la historia mexicana y la etapa previa a la igualdad social, que dichos gobiernos estaban empeñados en lograr.

La primera parte de la obra, *El mundo azteca* (49 a), es la que presenta mayor claridad en la lectura. En ella Rivera se preciaba de haber pintado al mundo prehispánico en una forma no idealizada, pues incluyó dentro de él la explotación del hombre por el hombre. En el límpido cielo se dibujan tres figuras: un boca abajo (en el centro); una serpiente emplumada con Quetzalcóatl volando rumbo al oeste (a la derecha), y un volcán haciendo erupción (a la izquierda). Los tres elementos combinados se interpretan como el ocaso del mundo indígena. Bajo el sol se ubica un templo, frente al cual esta Quetzalcóatl hablándole a su pueblo —asociación que nos remite al gobierno teocrático que busca su legitimidad en los mitos solares. A la derecha se representan las

actividades económicas y la estratificación social: campesinos, cocineros, artesanos, tejedoras, músicos. A la izquierda se representan las contradicciones creadas por dicha estratificación: la guerra como medio de obtener tributos de otros pueblos y como máxima forma de explotación social.

Cabe mencionar que la obra no representa un episodio específico de la Historia, sino que se limita a recrear un ambiente a partir de los conocimientos arqueológicos de la época. Su ubicación espacial y temporal es incierta... el título nos dice que se trata del *mundo azteca*, pero el paisaje no incluye ningún elemento lacustre que pudiera corroborar dicha afirmación. La sencillez de los templos nos remite a la época anterior a la fase urbana de desarrollo, y la presencia del volcán pudiera asociarse a los tiempos más remotos de la civilización en el valle. La presencia del Quetzalcóatl-hombre remite además a Tula. Esta ambigüedad histórica, sin embargo, permite al artista hacer una síntesis visual de la estructura económica, social, política y religiosa de un pueblo, que difícilmente podría lograrse al narrar un hecho histórico específico.

La segunda parte, *Historia de México: de la conquista al futuro* (49 b), es la más compleja debido a que intenta sintetizar cuatro siglos de historia. Hay un sentido cronológico ascendente que se lee a partir de tres grandes registros: el de la conquista —en la parte inferior— el de la colonia —en la parte media— y el de los siglos XIX y XX, que, aprovechando la estructura arquitectónica, se subdivide en cinco escenas adaptadas a los arcos.

A la conquista le corresponde la parte *subterránea* del muro, en posible alusión al carácter traumático de ese fenómeno histórico, que se encuentra profundamente arraigado en el subconsciente del mexicano. La escena se presenta como un caos. Desde los extremos, los españoles atacan hacia el centro: en el lado derecho con armas de fuego (cañones y escopetas) y en el izquierdo con ballestas y el apoyo tlaxcalteca. En el centro se realiza la lucha

cuerpo a cuerpo: los españoles desde sus caballos y los mexicas a pie. En la línea media del muro se reconocen dos personajes históricos: Cortés con su armadura y Cuauhtémoc con el traje de caballero águila. Encima de él hay un águila enorme posada en un nopal, sosteniendo con su garra el símbolo de la guerra. Este sangriento emblema nacional se encuentra en el centro compositivo de la obra, significando que el *leitv motif* de la historia mexicana es la guerra, tal y como lo expresa su himno nacional.

Puede observarse que predomina una visión maniquea, en la que se lleva la dialéctica hegeliana a su máxima simplificación, que resulta en una lucha entre buenos (los indígenas explotados) y malos (los españoles explotadores). Aunque esta visión continúa en el segundo registro —correspondiente a la época colonial— la diferencia reside en que los indígenas cuentan con algunos españoles aliados en las figuras de los evangelizadores. En el lado derecho pueden observarse los aspectos menos dañinos —aunque tampoco benéficos— de la colonia, representados por personajes históricos como Bernardino de Sahagún, Vasco de Quiroga y Pedro de Gante y por un monje que bautiza a los indígenas y otro —aparentemente Bartolomé de las Casas— que los defiende de un grupo de encomenderos.

En el lado izquierdo aparecen los aspectos más brutales del dominio español: la esclavitud y el herrado de los indios, su explotación en la construcción de edificios, la destrucción de sus códices en una gran hoguera, el mestizaje —representado en un padre autoritario, Cortés; una madre seducida, la Malinche, y un niño que llora en su regazo— y la Inquisición.

Puede observarse que no existe ninguna secuencia narrativa en este registro, sino que se subdivide simplemente en dos grandes áreas (el Bien y el Mal) —que recuerdan a la visión maniquea de las fachadas de las iglesias románicas estudiadas anteriormente— y que a su vez se subdividen en las unidades

temáticas ya mencionadas. Cortés, que había sido representado ya en la conquista, reaparece en este segundo registro en dos ocasiones: como símbolo del explotador de los indios y como símbolo del violador de las indias.

Este tratamiento de la historia en unidades temáticas carentes de una secuencia narrativa se continúa en el último registro, correspondiente a las luchas libertarias de los siglos XIX y XX. En este caso la separación de las escenas es mucho más evidente debido a que se aprovechó la estructura arquitectónica del edificio con ese fin. En el episodio central, se representa la Guerra de Independencia y a sus lados dos bloques temáticos: a la derecha las guerras de Reforma y del 47 —eventos secuenciados, pero colocados en un orden cronológico invertido con respecto al motivo central—; a la izquierda la Revolución y la guerra contra los franceses —también en una secuencia invertida.

La Guerra de Independencia se representa por medio de una serie de retratos, entre los que destaca por su ubicación central el de Hidalgo; el único rostro que desentona —como el de un Judas en la Última Cena— es el pálido y melancólico de Iturbide con su corona imperial. Los insurgentes prefiguran la otra gran revolución que ocurriría un siglo después, simbolizada en los rostros de los líderes campesinos Zapata, Carrillo Puerto y Rodríguez, que levantan una manta con el lema "Tierra y Libertad"; y también en los rostros de Obregón y Calles que dirigen a los obreros.

Los episodios que están a los lados del que se acaba de describir, representan la Guerra de Reforma (derecha) y la Revolución (izquierda). Ambas están manejadas de acuerdo al muy peculiar concepto dialéctico de Rivera... En el primero se representan a los **reaccionarios** —Santa Anna, el Arzobispo Labastida y Miramón— como antítesis de los liberales —Álvarez, Juárez y sus

seguidores. El carácter religioso de la lucha se simboliza mediante una enorme iglesia que aparece en el fondo.

En el episodio de la revolución los opuestos están formados por los porfiristas —Díaz y los científicos a la izquierda— y los revolucionarios —los hermanos Madero, Zapata, Montañó, Villa, Carranza y Cabrera, entre otros. Puede observarse que Rivera promueve el ambiguo, acomodaticio e inmaculado concepto de **Revolución** que fomentaron los gobiernos posrevolucionarios, el cual borra las diferencias ideológicas, que existieron entre sus facciones y que llevaron a los revolucionarios a asesinarsé entre sí.

En los extremos se encuentran las guerras con las potencias extranjeras: a la derecha la del 47, con el Castillo de Chapultepec al fondo y el águila con el emblema de la guerra (¿norteamericana o mexicana?) volando en sentido opuesto a los guerrilleros mexicanos, que, abandonados por su ejército, son los que defienden al país; a la izquierda la guerra contra los franceses, que culmina con la huída del águila de los Habsburgo y el fusilamiento del Maximiliano.

Finalmente, el mural *México hoy y mañana* (49 c) representa la lucha que tienen que realizar los obreros y campesinos en la actualidad para liberarse de la explotación de la burguesía, representada por una maquinaria blindada que se encuentra en el centro de la obra. Cabe señalar la inconsistencia de Rivera, que en 1929 había pintado a Calles —detentador del poder tras bamabalinas entre 1929 y 1934— con los grandes libertadores de la Nación, mientras que en la obra que se está analizando —realizada en 1935, cuando ese personaje había sido desterrado del país por Cárdenas— lo representó como aliado del Ejército reaccionario y la Iglesia.

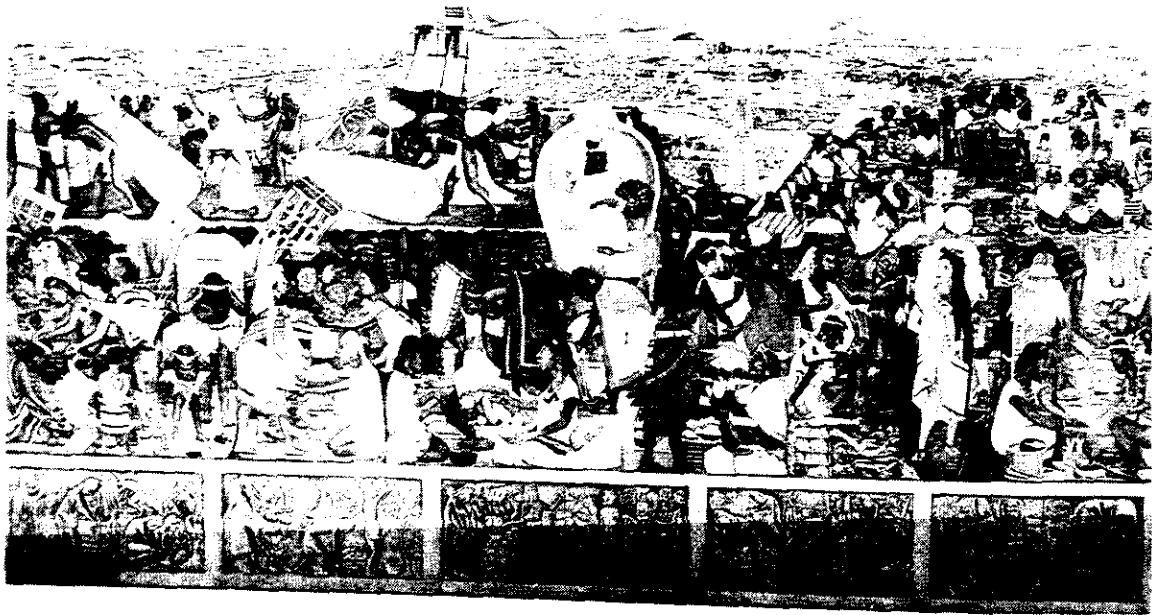
En la parte baja del mural aparece la explotación de obreros y campesinos; en el siguiente registro —en orden ascendente— la represión de una huelga que

carece del liderazgo adecuado y culmina en el ahorcamiento de un obrero y un campesino. En el registro ascendente el movimiento obrero y campesino resurge, pero ahora bajo el liderazgo de los comunistas, que lo conducen a la utópica sociedad sin clases. En la cima de la obra, Marx, con un sol naciente a sus espaldas, señala a un obrero y un campesino el horizonte de esa nueva era y sostiene en la mano izquierda un panfleto que inicia diciendo: "Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día, es una historia de lucha de clases".

Entre 1942 y 1951 Rivera volvió a ser invitado a pintar las paredes de Palacio Nacional, en esta ocasión las del pasillo del claustro del patio central, en donde elaboró la *Historia de México: de la civilización prehispánica a la conquista*. La obra fue realizada en once paneles de marcos metálicos móviles, que se empotraron en los espacios entre las puertas y se leen en el orden convencional —de izquierda a derecha. Los temas son los siguientes:

1. Lo que el mundo debe a México (1942)
2. La cultura del antiguo México (1942)
3. La gran ciudad de Tenochtitlan (1945, figura 50 a)
4. La civilización tarascanca (1942, figura 50 b)
5. La civilización zapoteca (1942, figura 50 c)
6. La civilización totonaca (1950, figura 50 d)
7. La producción indígena del caucho (1950)
8. La civilización huasteca (1950, figura 50 e)
9. La cosecha del cacao (1951)
10. La industria de la pita (1951)
11. Desembarco de los españoles en Veracruz (1951, figura 50 f)

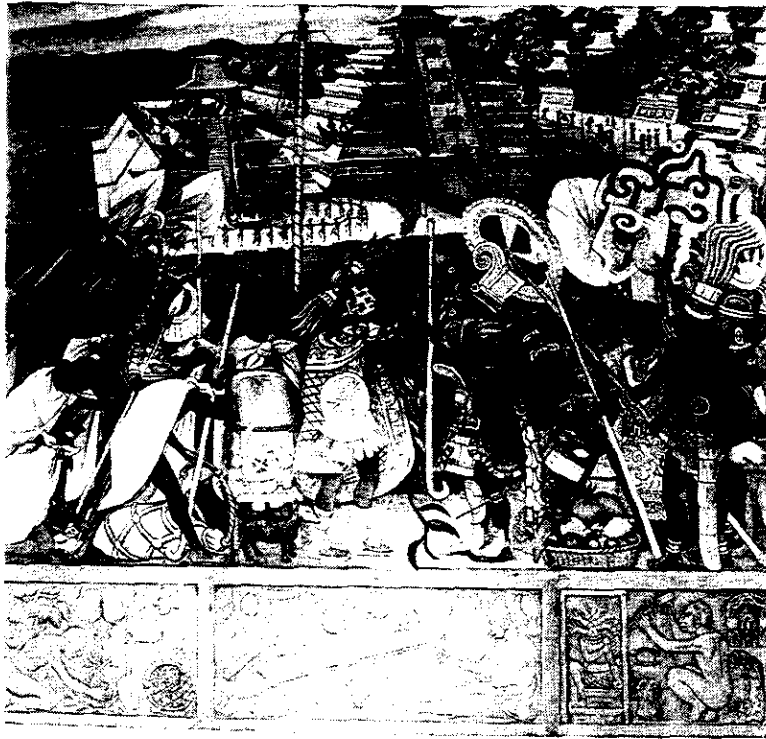
Los dos primeros paneles son una introducción a la grandeza de la *civilizaciones* prehispánicas —nótese la preferencia sobre el término *culturas*, que, según lo visto en el capítulo primero de esta tesis, tenía connotaciones de un *primitivismo*



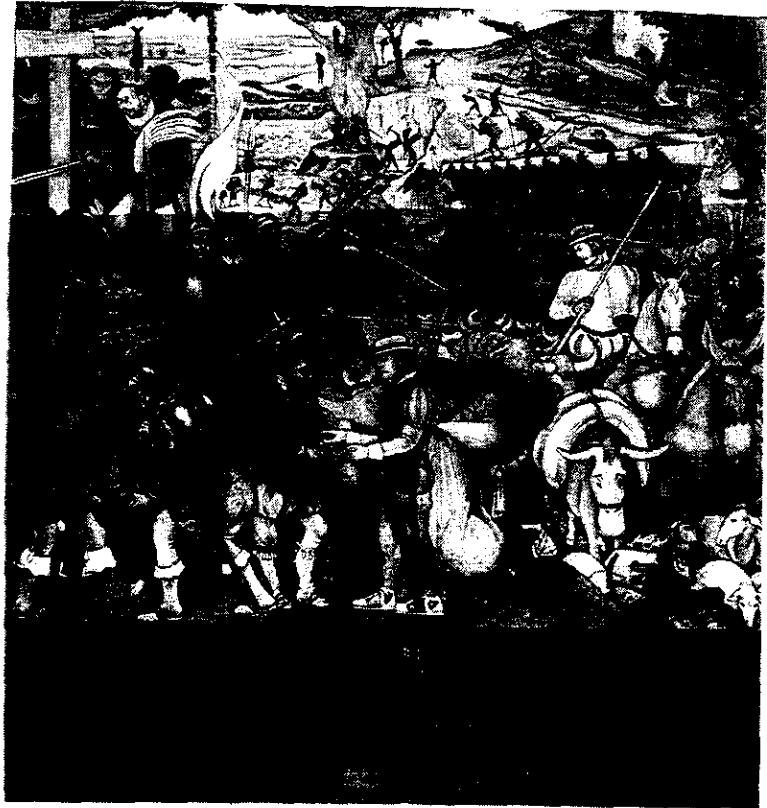
Entre 1942 y 1951 Rivera pintó en el claustro del patio central de Palacio Nacional la *Historia de México: de la civilización prehispánica a la conquista*, en once paneles de marcos metálicos móviles. Su objetivo era abordar la historia desde un punto de visto sincrónico. Figura 50a *La gran ciudad de Tenochtitlan*.



Izquierda: La civilización tarascan (figura 50b)
Derecha: La civilización zapoteca (figura 50c)



Arriba: La civilización totonaca (figura 50d). Abajo: En el *Desembarco de los españoles en Veracruz* (figura 50f) Rivera utilizó una compartimentación virtual del espacio a la manera de Boticelli, al pintar a Cortés en dos momentos del desembarco: uno fundando la villa y otro recibiendo el oro.





La civilización huasteca (figura 50e)

inaceptables. Los nueve paneles restantes representan civilizaciones y actividades económicas de Mesoamérica en distintos períodos de tiempo. El orden de lectura de las obras, sin embargo, no es cronológico, pues se inicia con el esplendor de Tenochtilán, que floreció en el Posclásico, y continúa con una serie de civilizaciones del Clásico: la *tarascan*a —con la que Rivera se refiere a la nayarita—, la zapoteca, la totonaca y la huasteca, para finalizar con la llegada de los españoles a Veracruz. Así pues, resulta evidente que el objetivo de Rivera no era abordar la Historia por medio de la narrativa visual; el único momento en el que la utilizó, por medio de una compartimentación virtual del espacio a la manera de Boticelli, es cuando pintó a Cortés como sífilítico en dos momentos del desembarco: uno fundando la villa y otro recibiendo el oro. De hecho, la obra en su conjunto tiende a repetir la fórmula ensayada en *El mundo azteca*, de representar una hipótesis de la vida cotidiana de una civilización con el fin de reflejar su estructura económica, política y social. Como apoyo a este objetivo, Rivera resucita las predelas de los antiguos retablos góticos para enriquecer la imagen con una serie de episodios asociados, pero no subsecuentes, que giran en torno a las actividades económicas de la sociedad estudiada.

Por lo demás, en esta obra abundan las imprecisiones históricas —que se pueden atribuir a simple ignorancia, a la voluntad del artista de abstraer un conjunto de aspectos de diferentes contextos con fines didácticos —como en el caso de *El mundo azteca*— o a una combinación de ambos factores. Por ejemplo, el Tajín llegó a su máxima expansión en el período Clásico, cuando todavía no existía la civilización mexicana, pero Rivera representa en el primer plano el intercambio entre los comerciantes de ambos pueblos; el encuentro, además, es pacífico, hecho inusual entre comerciantes mexicanos. La cultura *tarascan*a aparece representada en un ambiente que remite a los lagos del Valle de México o, en el mejor de los casos, al Lago de Pátzcuaro, pero no a las costas de Nayarit. Los zapotecas, por el contrario, son representados en un

bosque tropical a orillas de un río, ambiente ajeno a ellos durante el período que estudiamos, cuando habitaban el Valle de Oaxaca (Brown, 1992).

Independientemente de eso, lo que interesa recalcar para efectos de esta tesis, es la existencia de dos formas diferentes de exponer la Historia en la obra de Rivera. Una de ellas se basa en un método *estructural*, que da prioridad al estudio sincrónico sobre el diacrónico, partiendo de la vida cotidiana de una sociedad en un momento específico de su pasado, tal y como se practicaba en la nueva historiografía francesa en tiempos de Rivera. Hay que decir que esta visión no es ajena al marxismo, que en última instancia es la forma más antigua de análisis estructural de la historia. El otro método es aquel que, en aras aplicar el análisis dialéctico a la comunicación gráfica de la historia, rompe con la secuencia cronológica —creando confusión en la lectura— y cae en una visión excesivamente simplista, maniquea y moralista, sin que por ello logre romper con el imperio de la historia política y el culto a los héroes nacionales —propios del tan criticado método positivista— pues representa a los indígenas, campesinos y obreros como masas sin criterio incapaces de conducir el país por sí mismos.

NARRATIVIDAD EN LA IMAGEN Y EL TEXTO HISTÓRICOS. ESTUDIO DE CASO

3.1 Historia en imágenes

En este capítulo se pretende aplicar los conceptos desarrollados en los capítulos precedentes al análisis de un caso. Como objeto de estudio se eligió el libro *Historia de un corazón*, obra del autor de esta tesis, debido a que su proceso de realización obligó a enfrentar una serie de problemas teóricos relacionados con la narratividad en la imagen y el texto.

3.1.1 Elección del motivo

Historia de un corazón es una historia del Zócalo de la ciudad diseñada como un libro complementario al curso de Historia de México que imparten los programas oficiales en tercero de secundaria. La elección del tema obedeció a la necesidad de representar un espacio que reflejara tanto las transformaciones urbanísticas y de la vida cotidiana de la capital, como los grandes eventos políticos nacionales. Los dos primeros aspectos podrían haberse expresado a través de cualquier otra plaza de la ciudad de México o de las villas circunvecinas, como Coyoacán, San Ángel, Tacubaya, Mixcoac o San Agustín de las Cuevas; pero los hitos de la historia nacional —dado nuestro ancestral centralismo— se reflejan en la plaza mayor mejor que en ningún otro lugar.

El Zócalo es quizá el sitio de la ciudad que por más tiempo ha conservado su carácter de espacio abierto. En tiempos de los mexicas estaba circundado por la muralla del recinto ceremonial de Tenochtitlan hacia el norte, por el palacio de

Moctezuma hacia el oriente, y por una serie de edificios importantes hacia el poniente y el sur, cuya identidad es debatida aún por los historiadores debido a que los vestigios arqueológicos que podrían aclarar las imprecisiones de las crónicas están sepultados debajo de los edificios coloniales. La definición que hace Cortés de ese espacio como "plaza de los grandes aposentamientos de la ciudad" —en contraste con el recinto ceremonial, al que llama el "circuito de las torres de los ídolos"—, confirma su carácter de centro político (*Tercera Carta-Relación*). Algunos autores sugieren que ese espacio pudo tener como función adicional la de servir de alojamiento a un *tianguiz* que, aunque era menos esplendoroso que el de Tlatelolco, cubría las funciones indispensables de abasto de la ciudad (Lombardo de Ruiz).

Su carácter abierto y el hecho de tener al palacio real a uno de sus costados —del que se apropió Cortés para hacerlo sede de gobierno—, fue sin duda la razón que llevó al urbanista García Bravo a elegirlo como corazón de la que sería capital del virreinato de la Nueva España. Flanqueado por las sedes de los poderes civil —el palacio virreinal—, religioso —la catedral— y urbano —el palacio del ayuntamiento—, y ocupado en más de la mitad de su superficie por espacios arrendados a comerciantes semifijos y ambulantes, la plaza era la representación en miniatura del virreinato.

La llegada de los virreyes ilustrados, con sus principios de orden, limpieza y urbanidad, provocó el primer intento de reforma global en aquel microcosmos de edificios discordantes, oficios innumerables y castas infinitas. Los gobernantes del siglo XIX mantuvieron la intención de preservar la plaza como un espacio uniforme, ordenado, cívico y recreativo.

Pero fue hasta el siglo XX cuando el Zócalo adquirió la unidad formal y conceptual que lo caracteriza, debido a la remodelación de los edificios de los lados oriente, poniente y sur en estilo neocolonial; a la ocupación de los mismos para funciones gubernamentales y, finalmente, a la construcción, en 1958, de la enorme plancha

de 55,312 m² de concreto sobre aquellos jardines que habían sido parte inseparable de su imagen desde mediados del siglo XIX. El concepto del Zócalo de la segunda mitad de nuestro siglo es, por lo tanto, el de una plaza-explanada propia para el tránsito de vehículos y peatones, para los desfiles de las fuerzas armadas o para las manifestaciones de la clientela política del partido en el poder, pero nunca para la recreación y el descanso.

3.1.2 ¿Enfoque narrativo *versus* enfoque estructural?

La pregunta alude a la famosa antinomia de Ferdinand de Saussure entre *diacronía* —sucesión en el tiempo, propia de la lingüística tradicional contra la que ese autor levantó su teoría— y *sincronía* —simultaneidad. Ambos conceptos eran irreconciliables, en tanto que el primero se refiere a la transformación de un fenómeno en el tiempo y el segundo a la relación entre elementos simultáneos.

Las escuelas lingüísticas posteriores, emparentadas con el estructuralismo, suavizaron esa incompatibilidad, pero siempre dando prioridad a lo sincrónico sobre lo diacrónico. Tal es el caso de la escuela fonológica de Praga, representada por Troubetzkoy y Jakobson, que consideraba a la lengua como un sistema que, como tal, es más explicable en sus relaciones estructurales que en su evolución temporal. Y también el de la glosemática, representada por Hjelmslev, cuya dicotomía proceso-sistema —similar a la de diacronía-sincronía de Saussure— tiende a superar el enfoque histórico de la lingüística tradicional para buscar la estructura o esencia de la lengua.

Si los hechos no existen aisladamente, sino en la totalidad en la que se integran como elementos, relaciones y dependencias, su explicación tiene que darse al nivel del todo del que forman parte (sistema o estructura). Esto es lo que subraya frente a todo atomismo el estructuralismo. Mientras que el

atomismo concibe a los hechos como elementos aislados o ve la totalidad de la que forman parte como una suma de unidades homogéneas o una yuxtaposición de unidades discretas, el estructuralismo se detiene, ante todo, en las relaciones y dependencias que hacen que los elementos tengan un valor o un sentido no ya de por sí sino por posición —como elementos relacionados y dependientes— en una totalidad. (Sánchez Vázquez, 1970, 50).

Aunque el método estructuralista fue rápidamente exportado a la antropología, en el caso de la historia su utilización implicó una serie de problemas teóricos que tienen que ver con el carácter diacrónico que tradicionalmente se le había asignado a esta disciplina y que el estructuralismo concibe como antagónico o en el mejor de los casos subordinado a la sincronía. ¿Cómo podría una disciplina que se basa en el estudio de las transformaciones temporales adaptarse a un marco estructural?

Los rudimentos del análisis estructural de la historia se encuentran ya en la concepción marxista de la sociedad como un todo jerarquizado en el que la estructura económica determina en última instancia a las demás. En el siglo XX, fue Lévi-Strauss, quien, tras aplicar el método de la lingüística estructural con éxito a la antropología, inició el concepto de "historia estructural", que se caracteriza por subordinar la diacronía a la sincronía —pues concibe a la estructura como objetivo principal de estudio— y por limitar sus funciones al interior de la sociedad que se analiza —a la que se considera una evolución autónoma— cancelando así la posibilidad de historia universal.

Ya se mencionaron en el primer capítulo las aportaciones de la Escuela de los Annales, en especial las de Fernand Braudel, al desarrollo del estructuralismo en la Historia. Baste agregar aquí que gracias a ellas existe hoy en día la tendencia a entender la naturaleza divergente de las ciencias sociales como determinante de su método de trabajo; la antropología, a decir de Grushin, requiere de un método

estructural-genético, que subordina la diacronía a la sincronía, mientras que la historia necesita uno *genético-estructural*.

3.1.3 Historia estructural e imagen

La teoría estructuralista de la historia está basada en los siguientes principios:

el concepto de sociedad como sistema o estructura; la idea de la relación entre el sistema y sus partes constituyentes (estructuras particulares que lo integran); la idea también de la relación entre la estructura y los elementos singulares (individuos, productos singulares o acontecimientos); el doble plano de lo inintencional al nivel del sistema y del orden consciente al nivel de los individuos; la relación entre el sistema y lo histórico, o entre los cambios estructurales, y la transformación de un sistema en otro... (Sánchez Vázquez, 1970, 66).

El sistema social, por lo tanto, puede entenderse como un conjunto de subsistemas relacionados entre sí: el económico, el político, los ideológicos (religión, filosofía, arte) y el sistema social propiamente dicho. La observación de sus relaciones es una de las funciones de la historia estructural.

En *Historia de un corazón* no existió la pretensión de hacer un estudio teórico sobre la relación entre las estructuras sociales ni su naturaleza jerárquica o paralela, lineal o circular, unidireccional o pluridireccional, sino simplemente el interés de reflejar visualmente los variados aspectos de una sociedad tan compleja como la nuestra.

El Zócalo no está aislado del resto de la ciudad ni del Valle de México. Por lo tanto, el aspecto ecológico, base material de la economía, debió reflejarse de manera directa o indirecta a través del paisaje, de la abundancia o escasez de

agua, de las montañas cubiertas o descubiertas de vegetación, de la presencia o ausencia de fauna y de la limpieza o suciedad del cielo. La estructura urbana, opuesta en cierto sentido al ambiente natural, se refleja no sólo en el entorno del Zócalo, sino también en el carácter y función de los edificios que lo circundan y en las actividades que se despliegan en él. La economía —estudio de las fuerzas productivas, las relaciones de producción, la forma de circulación y de apropiación de la riqueza— se expresa visualmente en las actividades de subsistencia, los oficios, el comercio, las diferencias sociales, los medios de transporte y de comunicación. La estructura social se ilustra en diversas clases sociales por medio de la vestimenta y la posesión o carencia de objetos, en las relaciones familiares y en la mezcla racial. La política se refleja por medio del palacio de gobierno, del gobernante en turno, del sistema judicial y sus formas de castigo, que durante mucho tiempo se evidenciaron públicamente en el Zócalo como forma de escarmiento para los transgresores de las leyes. El sistema religioso se indica a través del cielo en la representación de los astros y los dioses como elementos de la cosmovisión de un pueblo, y en la tierra mediante edificios religiosos, sacerdotes, rituales y actitudes de culto.

Con el fin de observar cómo se tradujeron estos conceptos en imágenes, analizaremos una de las dieciocho láminas que forman parte de *Historia de un corazón*, cuyo título es "La Tierra Prometida" y que representa la plaza mayor en tiempos del *tlatoani* Izcóatl en el momento del triunfo mexica sobre Azcapotzalco —segunda y tercera décadas del siglo XV— (lámina 51). El paisaje lacustre nos muestra una ciudad insular en un valle rodeado de montañas; las chinampas están limitadas por canales que se utilizan como medio de transporte —ventaja de los mexicas sobre las poblaciones ribereñas que, en un ambiente en el que no existían animales de tiro, permitía multiplicar muchas veces la fuerza de tracción— y también como sitio para abastecerse de productos de la caza. La fauna lacustre es abundante y variada.

Las chinampas, por otro lado, nos hablan de una revolución agrícola que aprovechaba el ambiente natural para el riego, permitiendo obtener hasta dos cosechas al año. En las parcelas se muestran campesinos realizando diversas actividades y mujeres y niños preparando la comida; los animales domésticos —el perro y el guajolote— son parte complementaria de la dieta, así como los nopales, que además se usan para cercar el espacio. El jacal tiene como principal función la de techo para guarecerse en las noches, pues todas las actividades se realizan al aire libre.

El recinto ceremonial es todavía muy humilde, pues los mexicas dejaron de ser un pueblo tributario hasta 1428, cuando sometieron a sus señores, los tepanecas de Azcapotzalco. El sitio está cercado con una muralla, ya que además de ser el centro religioso por excelencia —que los mexicas consideraban corazón u ombligo del universo—, era la fortaleza militar de la ciudad. Domina el lugar el *teocalli* de Huitzilopochtli (dios del sol y la guerra) y Tláloc (dios de la lluvia), deidades de la germinación de las plantas y de la obtención de tributos. Además de ese edificio —que entonces se encontraba en lo que los arqueólogos denominan etapa II— hay otras estructuras arquitectónicas cuya presencia podemos suponer debido a que se les menciona en los códices que narran la peregrinación de los mexicas, lo que indica su importancia y antigüedad: el juego de pelota sagrado (*tlachtli*), el altar de calaveras (*tzompantli*) y un altar para sacrificios (*momoztli*). Es probable que en el mismo sitio se realizara el *tianguiz*. Además, en el recinto sagrado desaguaba el acueducto de Chapultepec, que los tepanecas, ya como tributarios, construyeron para desviar el manantial que nacía en el bosque, pues el agua del lago de Texcoco era salobre y no servía para el consumo.

El poder político se encuentra representado en Izcóatl, al que reconocemos por su símbolo (la serpiente con flechas) sentado al lado de su consejero Tlacaélel en un palacio elevado, como correspondía a personajes de su rango.

En el segundo plano, aparece la construcción de la calzada de Iztapalapa, que los xochimilcas hicieron —obligados por los mexicas— con el propósito de unir Tenochtitlan con las riberas del sur. La calzada tenía, además, la función de dique para evitar las inundaciones en tiempo de lluvias, cuando el agua fluía con gran fuerza desde el oriente del Lago sobre la ciudad.

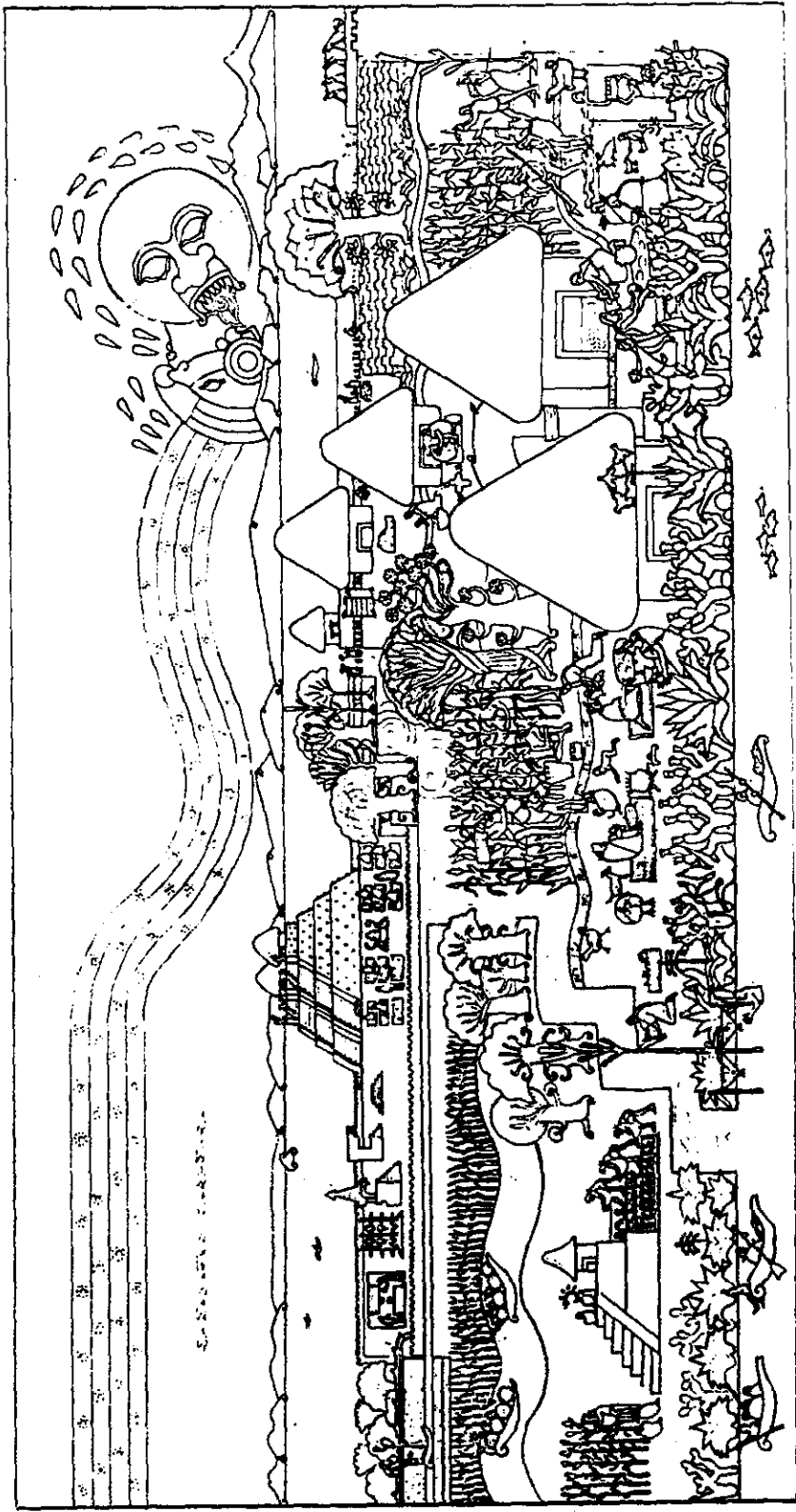
Finalmente, en el cielo aparece el disco solar (Huitzilopochtli) devorando al disco lunar (Coyolxauhqui), mito central en la cosmovisión de los mexicas.

Es evidente que una visión tan completa como la que se acaba de hacer difícilmente puede lograrse por medios exclusivamente visuales, sin recurrir a la información textual, pero ese es un asunto que se tratará más adelante. Por lo pronto, baste esta descripción como un intento de aplicación de la historia estructural a la imagen.

3.1.4 Diacronía y sincronía en la imagen histórica

Si los historiadores estructuralistas se limitaran a describir el sistema social durante una época determinada sin observar su génesis y evolución en el tiempo, sólo estarían haciendo sociología y no historia, pues el carácter mismo de ésta implica el estudio *genético* (Grushin) de los fenómenos. Por lo tanto, una vez determinada la estructura, es necesario estudiar su proceso de transformación, lo cual refleja "la unidad indisoluble de la diacronía y la sincronía" o, en otras palabras, el hecho de que "el análisis estructural reclama al genético, y éste al estructural" (Sánchez Vázquez, 1970, 77).

En *Historia de un corazón* el aspecto temporal o genético se logró mediante la hilación de dieciocho momentos de un mismo escenario, los cuales abarcan desde la época prehispánica hasta 1985, pasando por la época colonial, el siglo XIX y la



51. "La Tierra Prometida", tercera lámina de *Historia de un corazón*.

primera mitad del XX. En ellos puede observarse, aunque sea de manera parcial, la estructura económica, social, política y religiosa de nuestro núcleo urbano a lo largo de los siglos. Pero, puesto que el libro es eminentemente visual, para que el lector pudiera lograr esta *lectura* no textual era necesario establecer un punto de vista fijo dentro del escenario de la plaza, que sirviera como punto de referencia para la comparación entre imágenes cronológicamente distintas; el lugar elegido fue la esquina surponiente de la plaza debido a que permite dominar simultáneamente la catedral y el palacio. Al fijarse el punto de vista, el lector queda libre para analizar los cambios temporales.

Con el fin de lograr una mejor comprensión del fenómeno de la diacronía-sincronía, se seleccionarán y analizarán cuatro de los dieciocho momentos ilustrados en el libro, a saber: a) el reinado de Izcóatl (láminas 51), b) las postrimerías del siglo XVII (lámina 52), c) el año de 1866 (lámina 53) y d) el año de 1985 (lámina 54). En ellos podremos observar las actividades económicas, las formas políticas, las clases sociales y las creencias religiosas.

b) La plaza mayor a finales del siglo XVII.

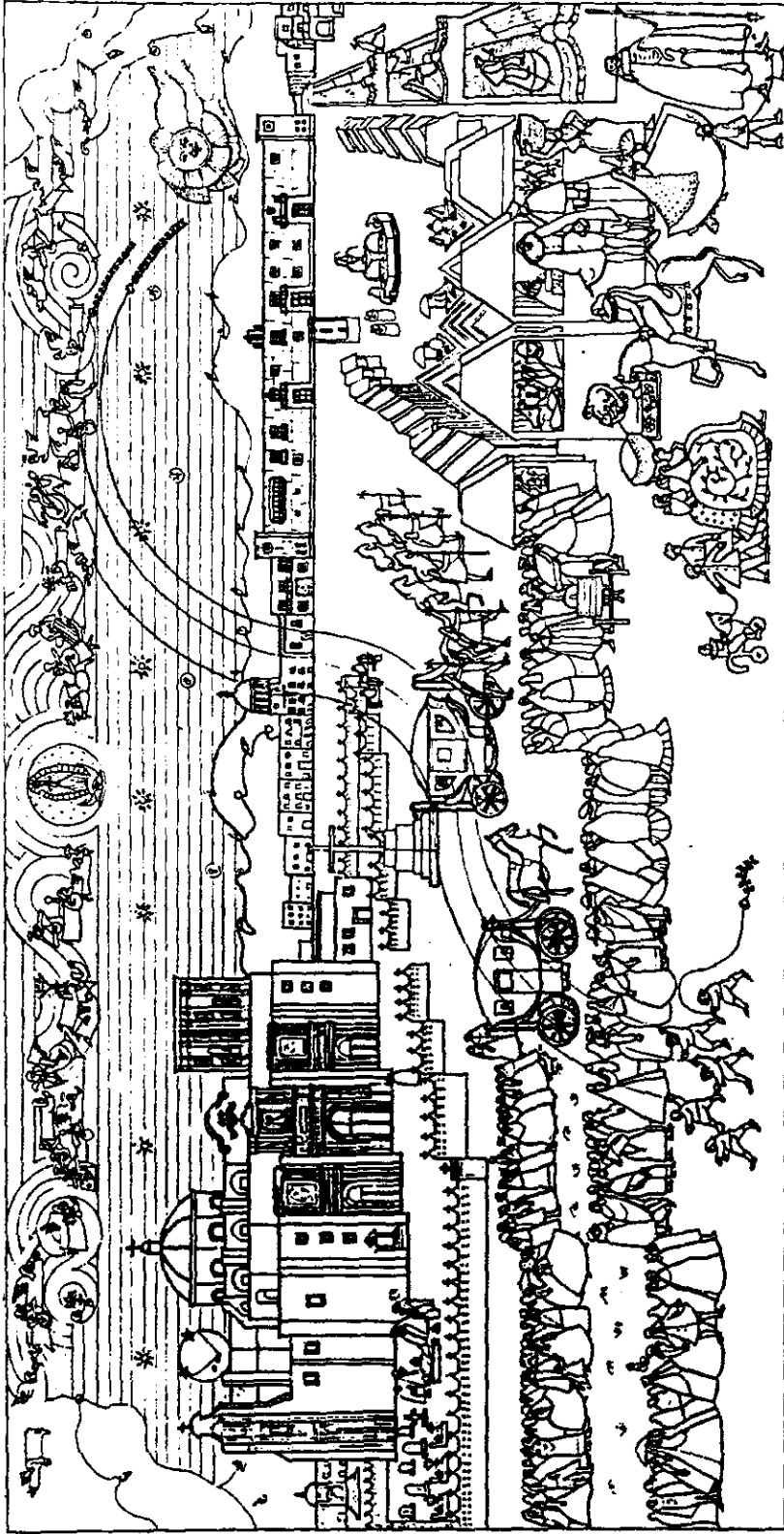
El paisaje lacustre todavía subsistía en el siglo XVII, aunque muy deteriorado por la desecación artificial del lago, hasta el punto de que México era conocida en el mundo como la *Venecia Americana*, hecho que se evidencia en la ilustración mediante la Acequia Real, que comunicaba la ciudad de México con el lejano Xochimilco (lámina 52). Las acequias, sin embargo, estaban sumamente contaminadas y en proceso de desecación. El agua potable llegaba desde el manantial de Santa Fe —pues el de Chapultepec era ya completamente insuficiente— y surtía varias fuentes de la ciudad, la principal de las cuales estaba en el Zócalo. El proceso de urbanización puede observarse en lo cerrado de las construcciones, en los materiales utilizados para erigirlas y en la ausencia de áreas verdes. Las labores campesinas que se veían en lámina anterior han

desparecido por completo, dando paso a la actividad comercial, cuyo centro principal de operaciones era el Zócalo, pues el ayuntamiento arrendaba el cuadrante surponiente de la plaza a comerciantes, que vendían gran variedad de mercancías en *cajones* (puestos) de madera. El transporte fluvial puede observarse aún en la acequia, coexistiendo con el transporte convencional, formado por caballos, carretas y carrozas, que eran propios para españoles, pues los indígenas hacían sus travesías a pie.

El poder político está representado en el palacio, sede del gobierno virreinal de la Nueva España. Frente a él aparece la picota —columna de piedra que marcaba el centro de la jurisdicción de la ciudad y servía para exhibir las cabezas de los ajusticiados— y la horca, que servía para la pena capital de la *gente menuda* —los indios y las castas. A estos símbolos del poder hay que añadir la figura del virrey Conde de Galve durante su paso solemne por la plaza —tal y como se aprecia en el célebre cuadro de Cristóbal de Villalpando de la colección MATHUEN. Hay que aclarar que el paso de los virreyes era una de las diversiones públicas más importantes en la provinciana capital de la Nueva España; de ahí la multitud que rodea a la comitiva.

El poder de la jerarquía religiosa está representado en la catedral metropolitana, cuya torre oriental estaba apenas en su primer nivel y tenía una muralla delimitando su amplísimo atrio, que tenía función de cementerio.

La cosmovisión tolemáico-cristiana, que aún prevalecía en la mentalidad de las masas del siglo XVII, ha sustituido a la mexicana; según ella la tierra era el centro del universo y estaba rodeada por el sol, la luna, las estrellas, los planetas y la zona de los ángeles, la cual estaba presidida, en el caso de esta lámina, por la virgen de Guadalupe.



52. "La Plaza mayor a finales del siglo XVII", séptima lámina de Historia de un corazón.

El mestizaje racial se expresa en el color de la piel y la vestimenta de las personas (del negro de los africanos al blanco de los europeos) y también en la virgen de Guadalupe.

c) El Paseo del Zócalo en tiempos del Segundo Imperio (1866).

Desde el punto de vista del ambiente, lo que llama más la atención en la lámina del siglo XIX es la ausencia total de acequias y fuentes en el corazón urbano; el proceso de desecación de la ciudad avanzaba irremediamente.

Otro aspecto que llama la atención es el hecho de que el mercado al aire libre que existía en el Zócalo en los siglos precedentes hubiera sido ubicado en la plaza del Volador, dejando el espacio disponible para un parque que —iniciado en la década de los cuarenta— fue remodelado por Maximiliano y Carlota con jardines, bancas, fuentes y esculturas, convirtiéndose en el Paseo del Zócalo, principal punto de reunión social de la capital.

El patio central del palacio imperial, reconstruido en el siglo XVIII, mostraba en su perfil el frontón de la Cámara de Diputados, levantado al decretarse la república en 1824. El emperador Maximiliano de Habsburgo llegó a México en 1864 a fundar el Segundo Imperio Mexicano. Su presencia fue muy controvertida, pues lo apoyaban los conservadores —al menos hasta que se dieron cuenta de que él era también liberal— y lo rechazaban los liberales —quienes lo consideraban un usurpador. Esta dicotomía se expresa en la ilustración mediante un grupo de ciudadanos saludando al emperador a su paso por el Zócalo y otro grupo lanzándole una pedrada.

La catedral había sido terminada en vísperas de la independencia; su construcción duró casi los tres siglos de la ocupación española, por lo que acumuló varios estilos arquitectónicos, hasta ser concluida con remates neoclásicos. Aunque el

edificio es el principal símbolo religioso de la plaza, la posición de la Iglesia se había debilitado seriamente desde la guerra de Reforma (1858-61), hecho que se representó en un cielo carente de mitos religiosos, salvo por la imagen de la guadalupana encima de la catedral.

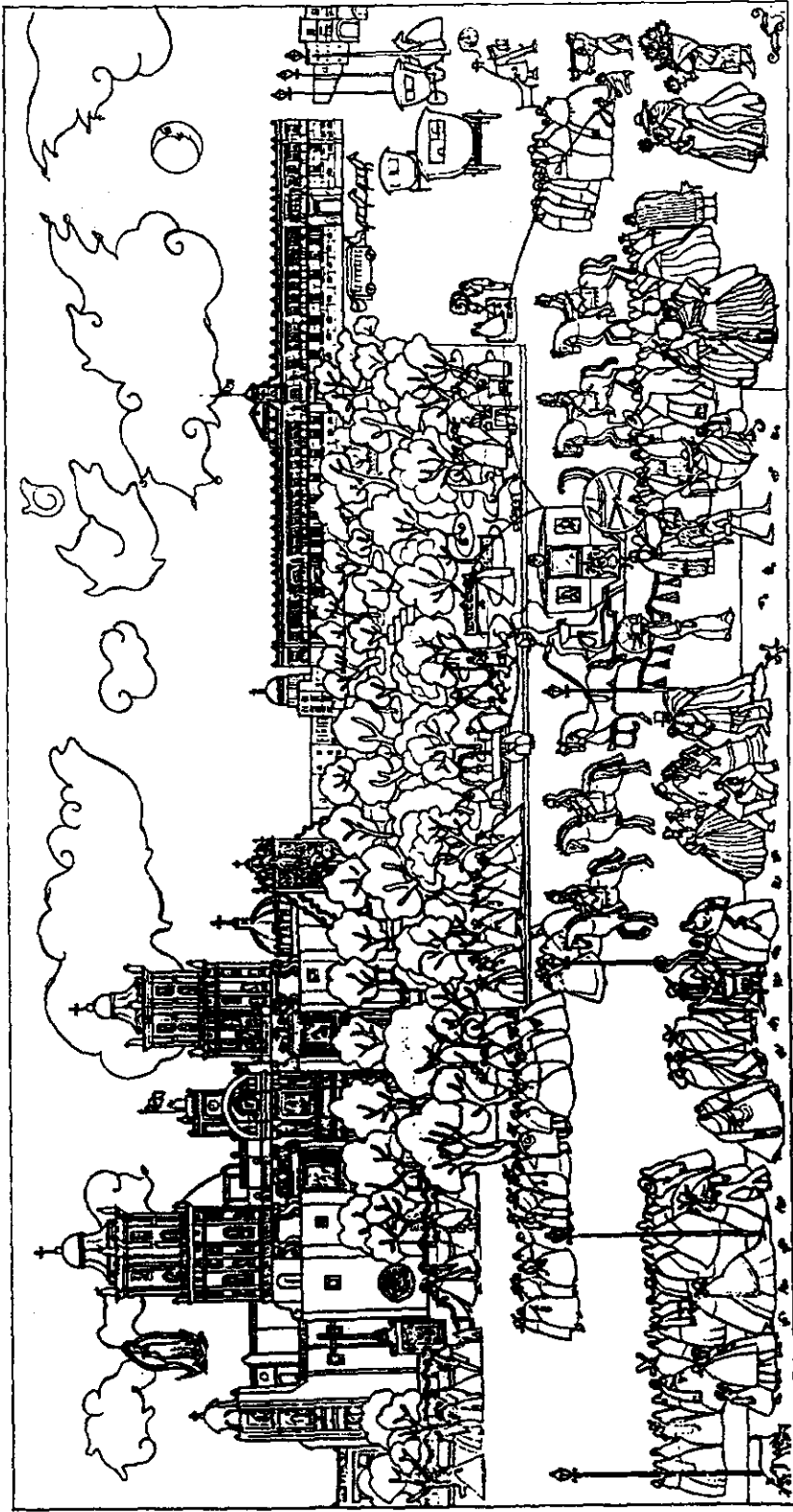
A mediados del siglo XIX, existía un servicio privado de diligencias, *omnibuses* y coches de alquiler en manos de compañías privadas. Una de los sitios principales estaba precisamente en el Zócalo. Por otro lado, en 1866 se instaló el alumbrado de gas hidrógeno en la ciudad.

Las clases sociales se marcan, de nuevo, mediante la vestimenta y el color de la piel. Las mujeres de la alta sociedad vestían a la francesa —grandes crinolinas, cintura avispada, generosos escotes— y frecuentaban a los oficiales franceses. El pueblo vestía *a la mexicana*: con rebozo las mujeres, los hombres con traje de chinaco. Los desheredados o *léperos* se cubrían con harapos.

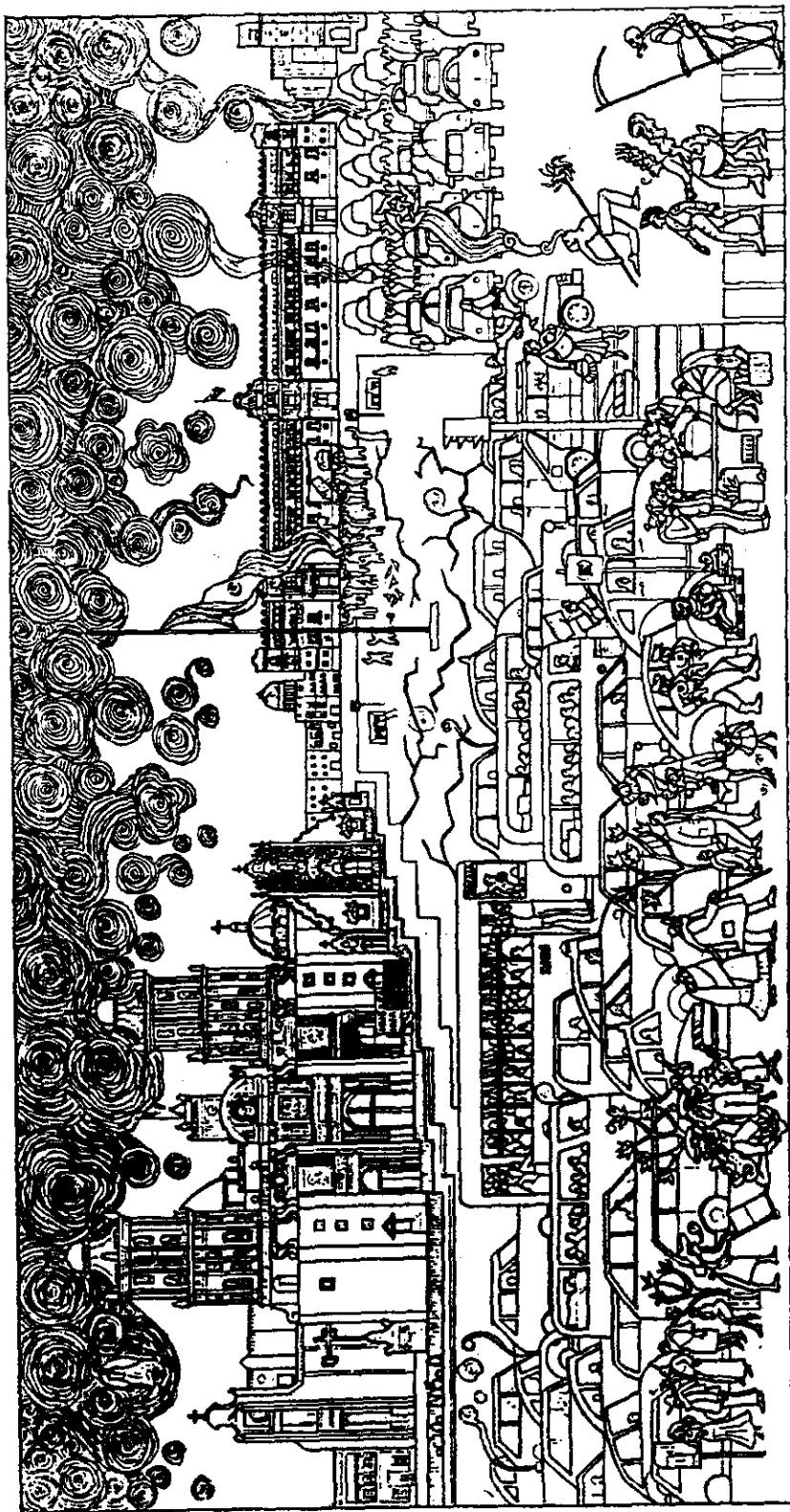
c) El Zócalo tras el terremoto de 1985.

El propósito de esta lámina —que es la conclusión del libro— es mostrar, en el espejo del Zócalo, el desastre ecológico al que llegó la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX. Ésto se representa en el cielo contaminado por miles de coches y en las grietas dejadas por el sismo en la explanada de la plaza.

El palacio nacional, remodelado en 1926, es la sede del poder político, acosada por una manifestación de damnificados que claman por vivienda. El desmantelamiento del Estado autoritario se inicia en gran medida en 1985 y tiene su contrapartida en las manifestaciones de movimientos civiles que, con tal de obtener sus demandas, toman como rehenes al resto de los ciudadanos.



53. "El Paseo del Zócalo en tiempos del Segundo Imperio",
décima primera lámina de *Historia de un corazón*.



54. "El corazón doliente", décima octava lámina de *Historia de un corazón*.

El sistema de transporte público se representa en la estación del metro Zócalo y en los autobuses de la Ruta 100; el transporte público concesionado mediante taxis y *peseros*. Sin embargo, el déficit de esos vehículos, su inseguridad y los prejuicios de la clase media, provocan el abuso en el uso del automóvil, con los consiguientes congestionamientos viales, que son aprovechados por los vendedores ambulantes para ofrecer artículos, servicios y **espectáculos** en los cruceros.

La explosión demográfica se expresa precisamente en el exceso de automóviles y en el desempleo. La lucha generacional se muestra con la presencia de jóvenes punk.

3.1.5 *Narración de los grandes eventos*

Braudel habla del tiempo corto, mediano y de larga duración en estos términos...

...el historiador trabaja por lo menos en tres planos diferentes.

Un primer plano A, el de la historia tradicional, el del relato que enlaza acontecimiento con acontecimiento, como lo hacía el cronista antaño y lo hace en la actualidad el periodista. Montones de imágenes son así captadas en vivo y componen instantáneamente una historia multicolor, tan rica en peripecias como una novela nunca terminada. Sin embargo, esta historia, que se borra tan pronto como es leída, nos deja muchas veces con hambre e incapaces de juzgar y de comprender.

Un segundo plano B refleja los episodios considerados en bloque: el Romanticismo, la Revolución Francesa, la Revolución Industrial, la Segunda Guerra Mundial. La unidad de medida es esta vez la decena, la veintena e incluso la cincuentena de años. Y en razón de estos conjuntos

—ya se les llame períodos, fases, episodios o coyunturas— son relacionados e interpretados los hechos y ofrecidas una serie de explicaciones. Se trata ya de acontecimientos largos, libres de detalles superfluos.

Por último, un tercer plano C desborda estos acontecimientos largos y recoge sólo los movimientos seculares y pluriseculares. Estudia una historia en la que todos los movimientos son lentos y ocupan grandes espacios de tiempo, una historia que sólo se puede cruzar con botas de siete leguas. Desde este punto de vista, la Revolución Francesa es sólo un momento, aunque esencial, de la larga historia del destino revolucionario liberal y violento de Occidente (1994, 41).

En otras palabras, existe un proceso de abstracción que llega a su máxima expresión en el estudio de las estructuras —a las que les corresponde el tiempo de larga duración— y a su mínima expresión en el relato de acontecimientos que se manifiestan mediante el *tiempo corto*. Sin embargo, ambos fenómenos no son excluyentes y pueden combinarse, pues las estructuras...

...sólo se dan a través de acontecimientos o relaciones humanas concretas; la estructura es real, pero sólo se da en los hombres y en sus relaciones y actos concretos. Separada de ellos, o sea, reducida a una totalidad autónoma sin tener en cuenta que es producto de la praxis humana, se convierte en una abstracción. De la misma manera, los individuos concretos o sus actos, los acontecimientos, separados de la estructura en que se integran constituyen asimismo la abstracción que supone desvincular a un elemento de relaciones o nudo de relaciones de la relación misma. (Sánchez Vázquez, 1970, 68).

En *Historia de un corazón* se privilegió la vida cotidiana como medio de expresar visualmente la estructura social. Sin embargo, también se presentaron algunos de los *grandes* eventos nacionales ocurridos en el Zócalo, con el fin de contextualizarlos dentro de un proceso de seiscientos años de historia, bajo el

supuesto de que con ello se resignifican. Los eventos seleccionados fueron la conquista, la consumación de la independencia, la invasión norteamericana, el desfile de Villa y Zapata y una de las manifestaciones de los estudiantes en 1968.

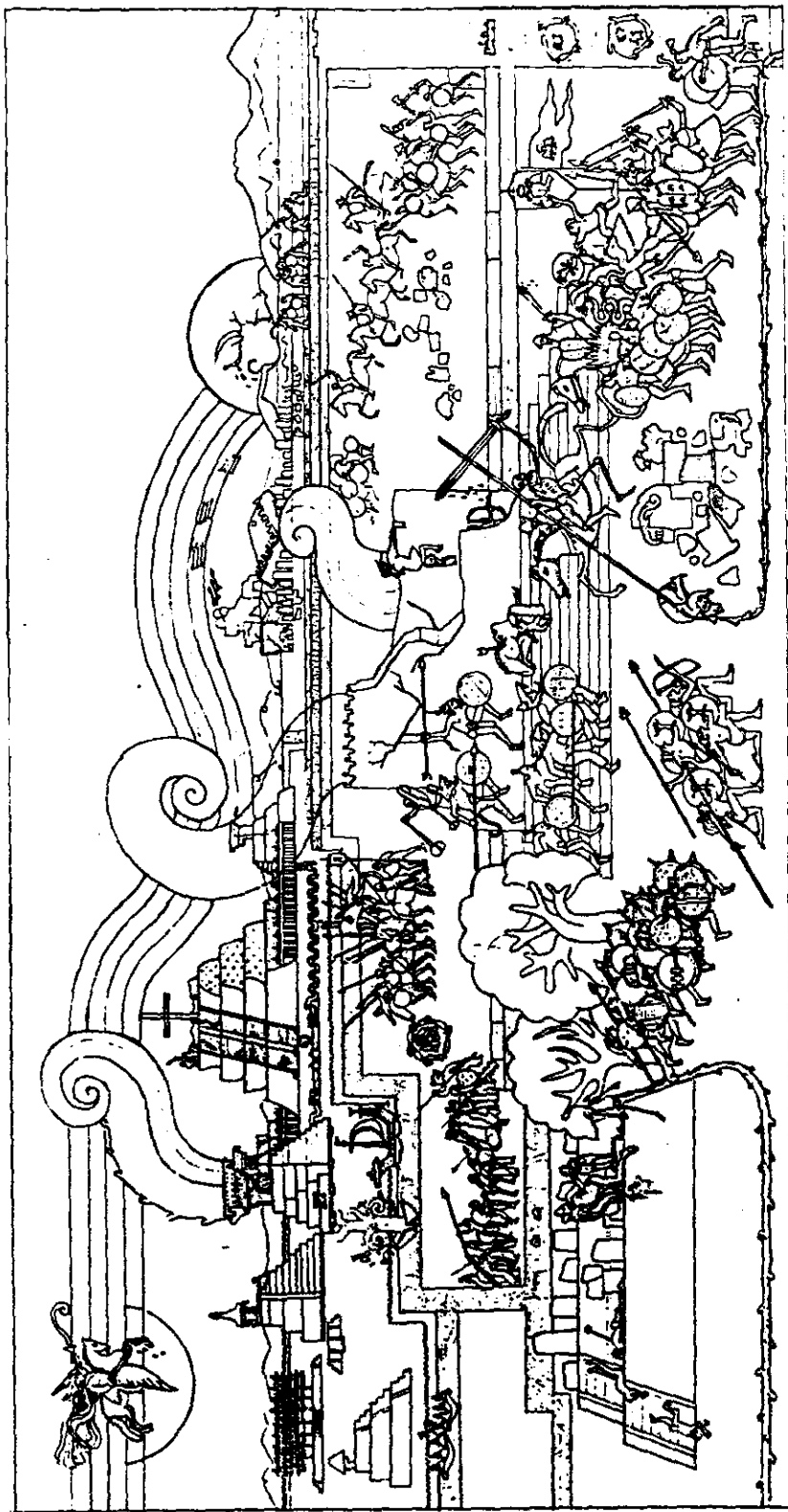
A excepción de la conquista, que representa una hipótesis visual de una de tantas incursiones españolas en la plaza durante el prolongado sitio de Tenochtitlan —expresadas todas ellas de manera confusa por los cronistas— los demás eventos tienen fechas específicas y fueron investigados en fuentes documentales muy precisas. La elección del momento tiene que ver con la riqueza visual del hecho referido y con la posibilidad de usar simbólicamente algunos elementos; por ejemplo, aunque los estadounidenses estuvieron varios meses ocupando la capital, se eligió el desfile del ejército *yankee* en la plaza con la bandera de las barras y las estrellas ondeando en palacio nacional, por su fuerza simbólica. De igual manera, de las tres manifestaciones estudiantiles que llegaron a ese espacio sacralizado que era el Zócalo en 1968, se eligió la del 27 de agosto porque en ella se izó la bandera de huelga en el asta central, hecho que fue considerado como una irreverencia en su momento y que nos permite dar una serie de significados a través de ese símbolo, como por ejemplo la lucha generacional, el hartazgo frente al uso chauvinista de los símbolos patrios, el desgaste de los símbolos de la Unidad Nacional generados en la Segunda Guerra Mundial, el carácter cosmopolita e internacionalista del movimiento...

En la imagen de la conquista (lámina 55) se procuró manejar varios módulos de lucha entre españoles e indios, con la intención de mostrar claramente los bandos antagónicos, tanto en la tierra —mediante la vestimenta militar, el armamento y los emblemas de ambos ejércitos—, como en el cielo —la lucha de Huitzilopochtli contra el apóstol Santiago. En esta lámina, la acción es muy importante y se logra mediante *movimiento virtual* a través de la posición de las figuras y de su carácter serial, lo que refuerza la idea de acción colectiva y ordena la composición en grandes bloques, evitando caer en una singularización excesiva.

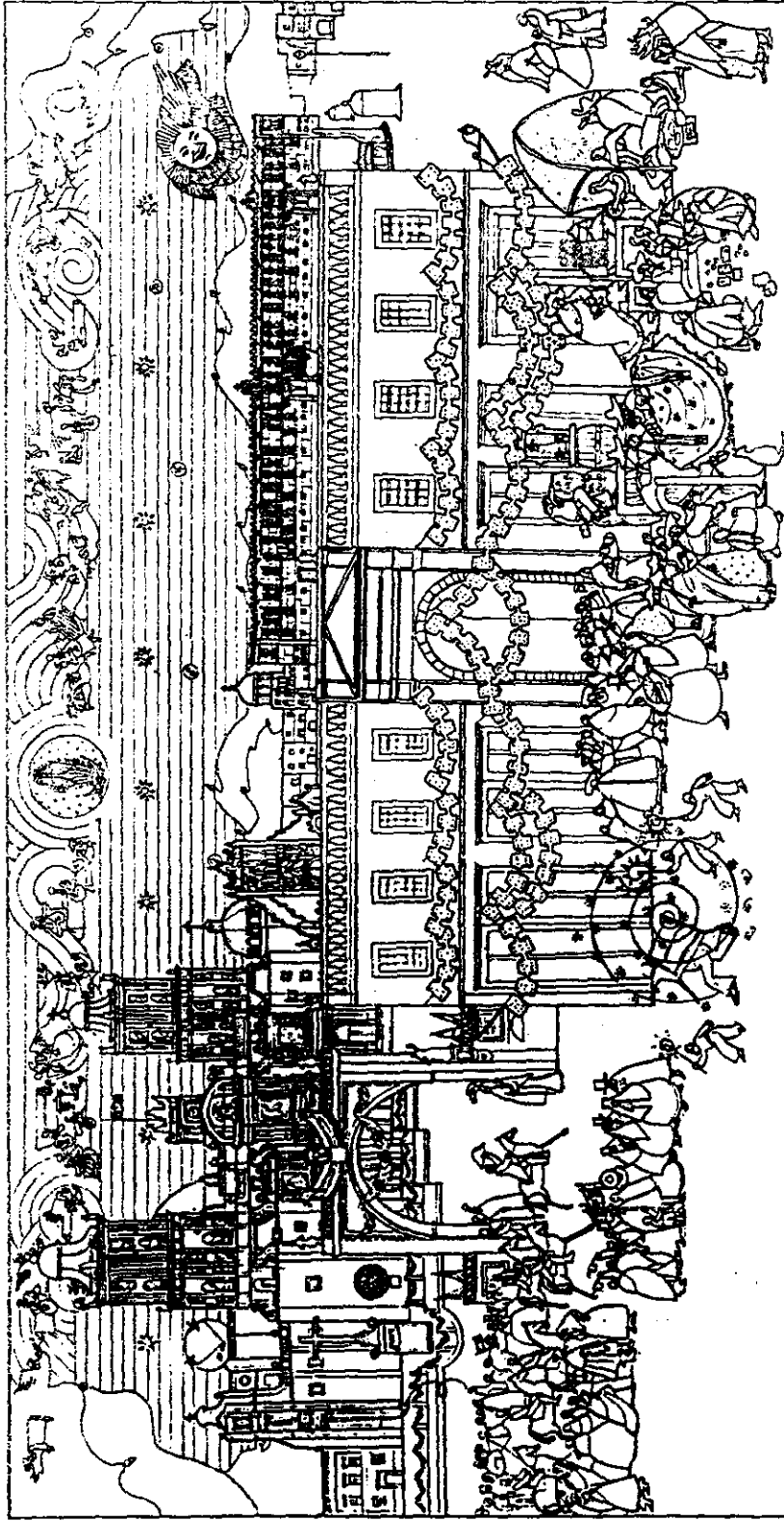
La imagen de la consumación de la independencia (lámina 56) correspondiente al 27 de septiembre de 1821, representa la entrada triunfal del Ejército Trigarante a la Plaza de la Constitución. El espacio está dividido cualitativamente en dos zonas: en el lado izquierdo, frente a la catedral, Iturbide, al frente del ejército, atraviesa uno de los cuatro arcos triunfales que se pusieron a lo largo de la calle de San Francisco. Del lado derecho, frente al Parián —edificio comercial construido en el siglo XVIII para sustituir el mercado al aire libre que era característico de la plaza desde el XVI— el pueblo goza de una verbena en la que hay comida, bebida, baile, juego de naipes y fuegos artificiales. Esta dualidad permitió armonizar el evento histórico con los elementos de vida cotidiana que reflejan más fácilmente la estructura social.

La ilustración de la invasión estadounidense (lámina 57) implicó varios problemas. Como es bien sabido, el ejército mexicano, al mando de Santa Anna, dando la guerra por perdida tras la toma del fuerte de Chapultepec y los primeros bombardeos a la ciudad, la desocupó durante la noche del 13 de septiembre de 1847, bajo el argumento de evitar más derramamiento de sangre. Tan pronto como los jefes del ejército invasor recibieron la notificación de ello, cesaron los bombardeos e inició la ocupación. Sin embargo, los vecinos atacaron por cuenta propia a los estadounidenses, iniciándose una lucha que duró tres días. Cuando éstos ocuparon el Zócalo e izaron la bandera de las barras y las estrellas la mañana del 14, había enfrentamientos en la zona poniente de la ciudad. Extrapolar esos enfrentamientos al Zócalo hubiera sido faltar a la verdad, por lo que se optó por representar la indignación de los mexicanos mediante grupos de *léperos* —que según las crónicas estaban en el Zócalo en actitud amenazadora— portando la bandera nacional y presionando al ejército invasor sin llegar a la violencia. En el segundo plano aparecen los azotes a los mexicanos que participaron en la revuelta.

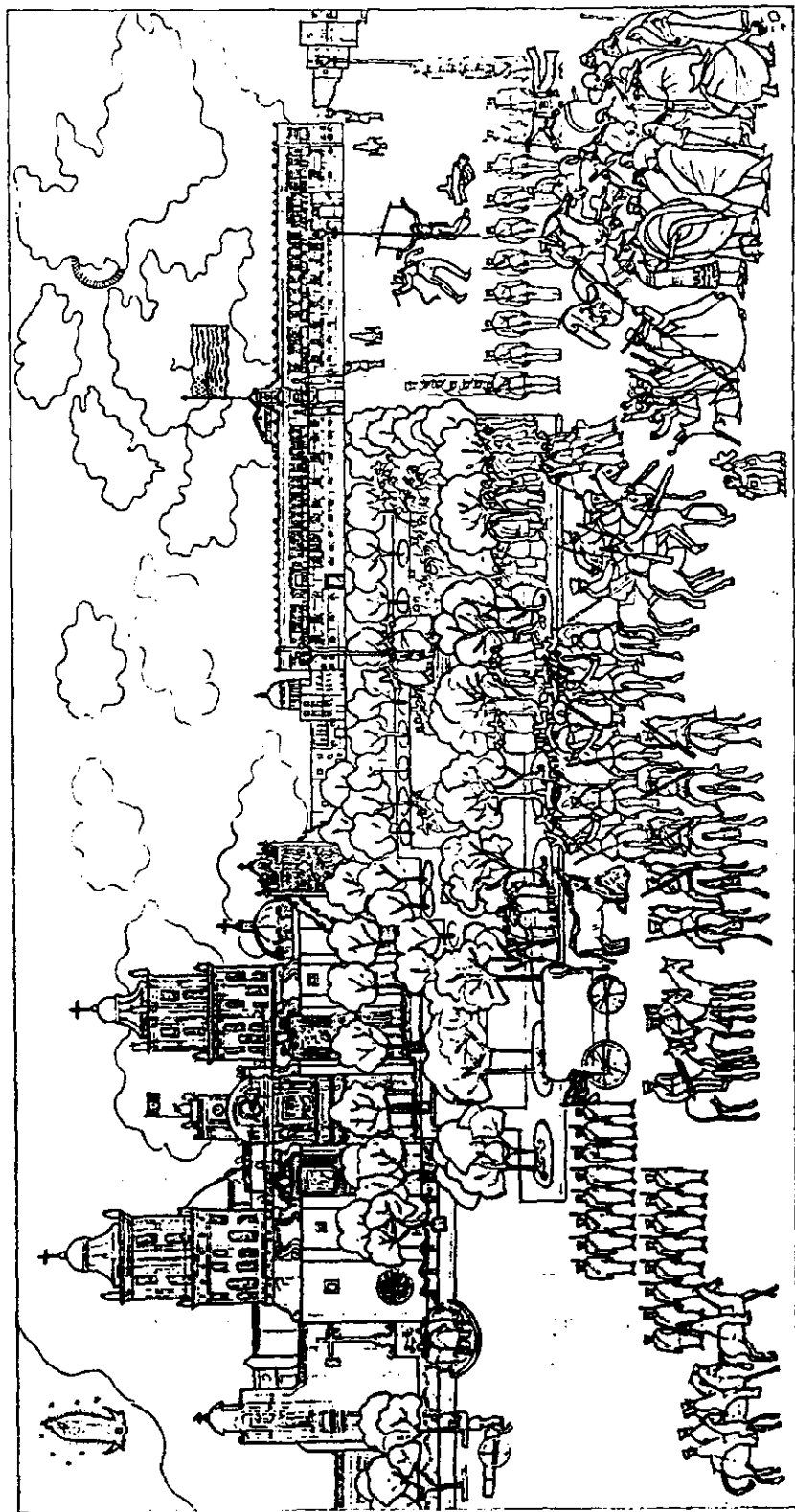
La imagen de la entrada de los zapatistas y villistas (lámina 58) ilustra la vanguardia de los ejércitos convencionistas, con Villa y Zapata en el primer plano.



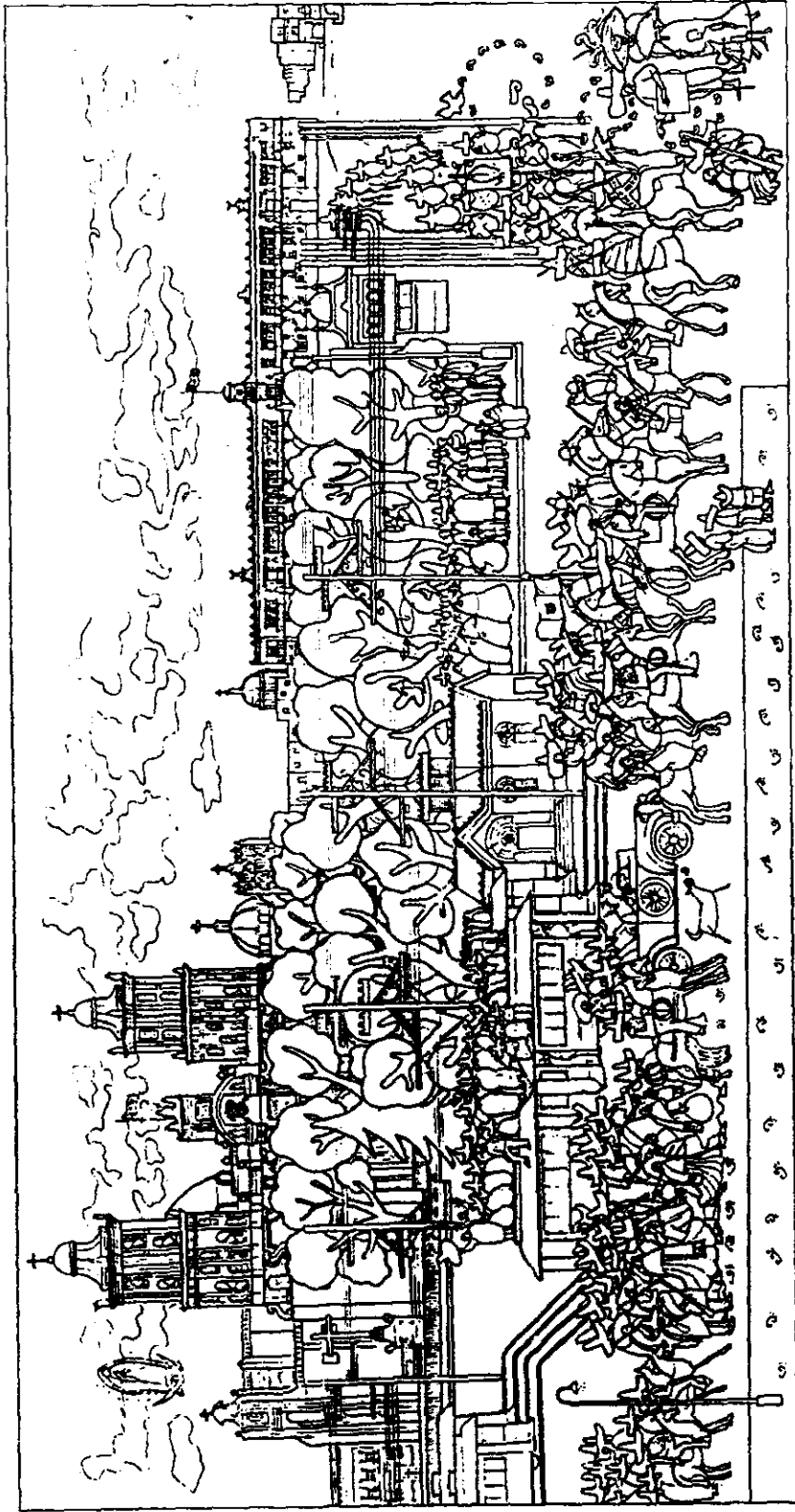
55. "Cristo en el gran teocalli", quinta lámina de Historia de un corazón.



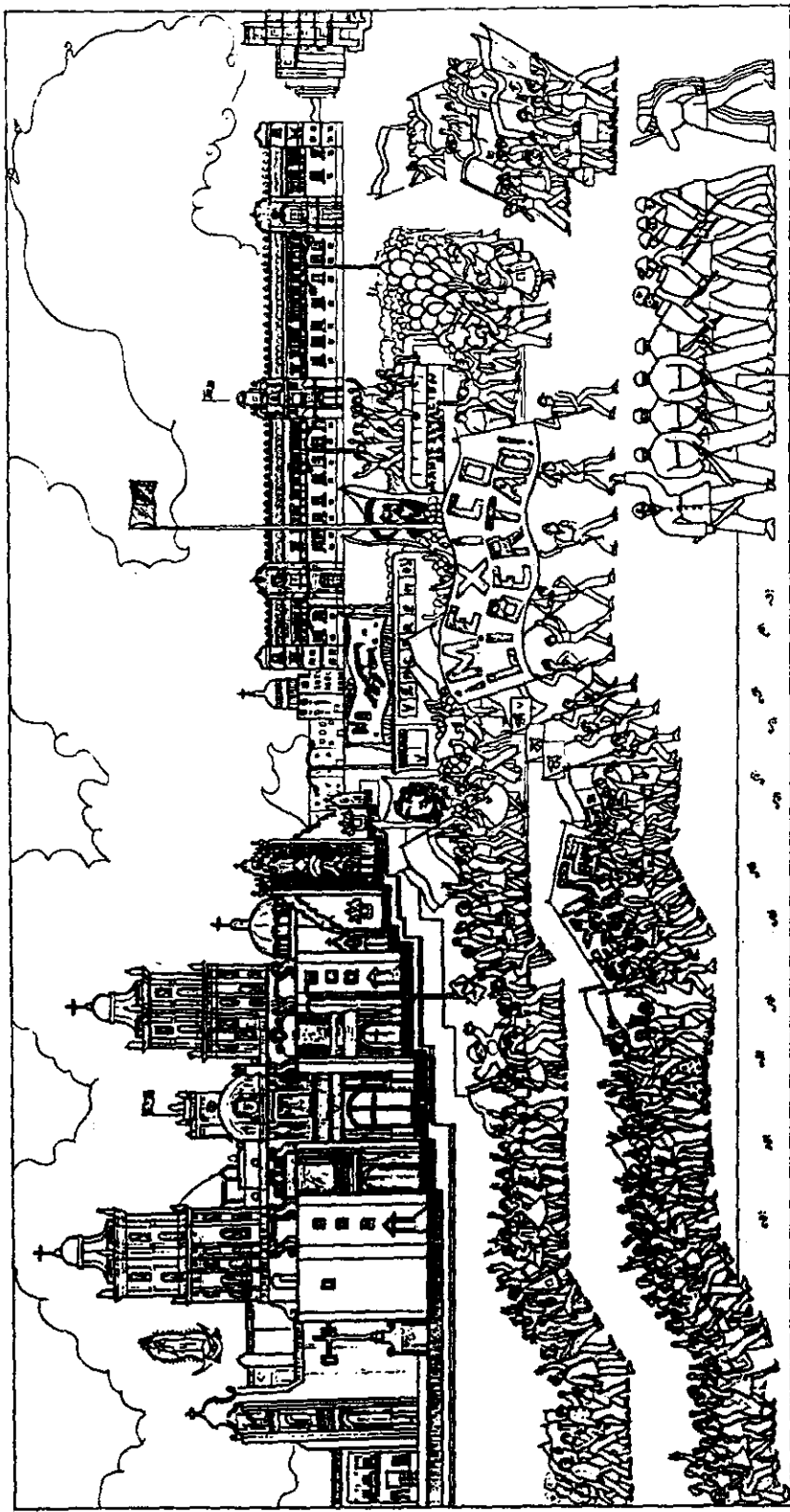
56. "Entrada del Ejército de las Tres Garantías a la Plaza de la Constitución", novena lámina de *Historia de un corazón*.



57. "La bandera yankee en Palacio Nacional", décima lámina de *Historia de un corazón*.

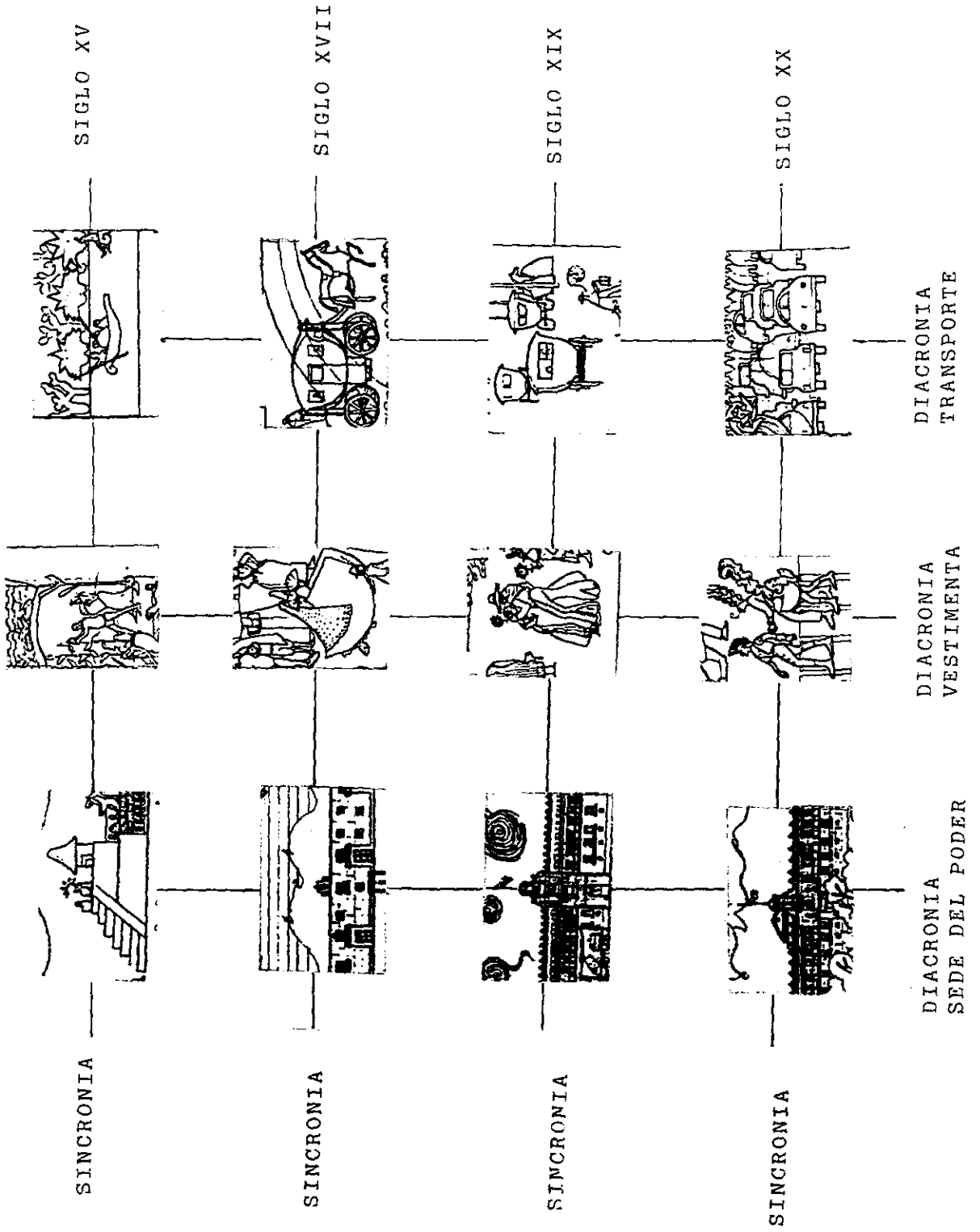


58. "Campeños revolucionarios en la Plaza Profiniana",
décima tercera lámina de *Historia de un corazón*.



59. "27 de agosto de 1968. La bandera de huelga en el asta central", décima séptima lámina de *Historia de un corazón*.

SINCRONIA Y DIACRONIA EN HISTORIA DE UN CORAZON



Estas dos figuras son de por sí emblemáticas y no requieren de más presentaciones para ser reconocidas. En este caso, al igual que en la conquista y la consumación de la independencia, se hace uso de la serialidad y de la posición de las figuras para provocar la ilusión de movimiento.

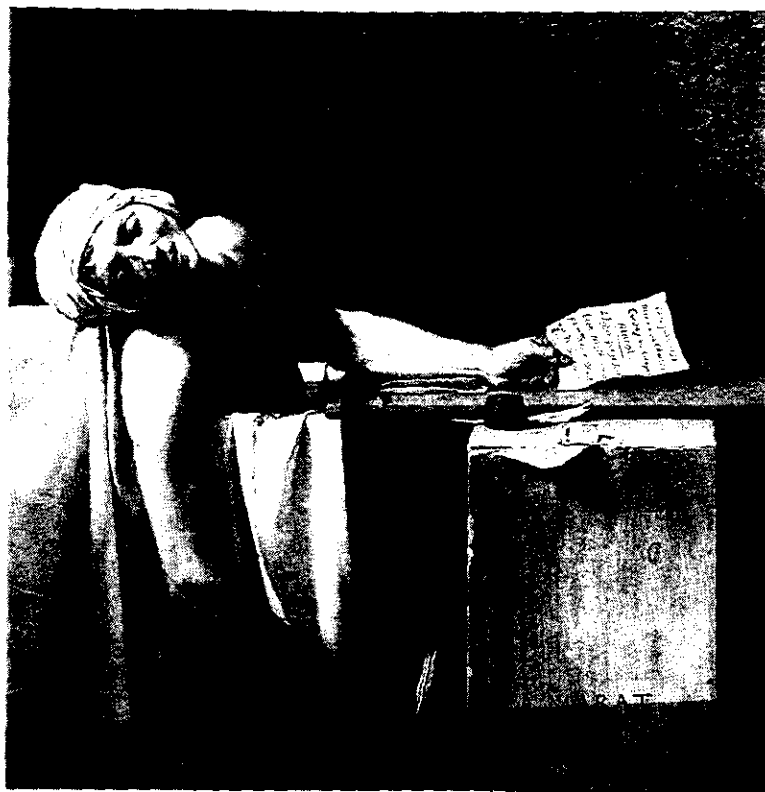
Finalmente, la ilustración de la manifestación del 27 de agosto de 1968 (lámina 59) introduce varios textos en las mantas y en las pintas, los cuales completan el sentido de rebeldía de las imágenes: banderas rojinegras y símbolos y vestimentas hippies.

3.2 Texto e imagen

A pesar de que el dibujo es mucho más antiguo que cualquier forma de escritura —pues ésta evolucionó de aquél—, la civilización occidental ha dado preeminencia a la comunicación basada en el lenguaje, debido en buena medida a los cimientos estéticos establecidos por los filósofos griegos. Durante la época helenística esos principios se consolidaron en la clasificación del saber en siete *artes liberales*: Gramática, Retórica, Filosofía, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía, de las cuales quedaron excluidos los *oficios* —como la pintura y la escultura—, por ser considerados parte de las *artes mecánicas* —es decir, aquellas que llevaban el estigma de ser realizadas con esfuerzo físico. Esta visión fue heredada a la Edad Media e incluso al Renacimiento; no debe extrañar entonces que en tiempos tan tardíos como el siglo XV, Leonardo, en su *Tratado de Pintura*, se enfrascara en una polémica bizantina para tratar de dignificar la actividad del pintor y elevarla al nivel de las artes liberales.

La dicotomía texto-imagen —base de las oposiciones documento-monumento, tiempo-espacio y convención-naturaleza— tiene sus raíces en un concepto esencialista de ambos fenómenos, cuyas naturalezas se conciben como opuestas e irreconciliables. Según Deleuze, Foucault percibe dicha disociación a través de dos categorías implícitas en la mayoría de sus obras —y explícitas en el título de una de ellas —*Las palabras y las cosas*—: lo visible y lo enunciable...

Para Foucault existe ya una disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: "lo que se ve nunca aparece en lo que se dice" y a la inversa. La conjunción sería imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado potencial que se actualizaría en el lenguaje, como plantearía la fenomenología. (Chanquía, 1998, 14).



El *Marat Asesinado* de David (figura 60) contiene tres textos disfrazados de elementos pictóricos: el primero está escrito sobre la caja de madera que sirve como escritorio al héroe moribundo —alusión a su pobreza— que dice: "A Marat. Año 2". El segundo es una nota que supuestamente escribió Marat en el momento de ser asesinado: "Entregue este billete a la madre de cinco hijos, cuyo marido ha muerto por defender la patria". Y, finalmente, el tercero es una carta que llevaba la magnicida al ser apresada: "El 13 de julio de 1793. Marie-Anne Charlotte Corday al ciudadano Marat. Es suficiente que me sienta tan desdichada para tener derecho a vuestra benevolencia".

Este fenómeno cultural, que opone —y somete— lo no discursivo a lo discursivo, indica indirectamente la negación de los procesos naturales de la percepción.

La semiótica —"ciencia general de los signos"— ha tratado de superar el problema mediante la búsqueda de una *gramática* subyacente a toda actividad comunicativa; ese pantextualismo se expresa en nuevas dualidades, como lo digital y lo analógico, lo icónico y lo simbólico, la articulación doble y la simple. El problema, sin embargo, consiste en que la gramática impuesta a los sistemas no-lingüísticos proviene del lenguaje verbal, hecho que algunos autores han considerado como un *imperialismo lingüístico* (Mitchell, 1986,56) que no sólo prolonga el sojuzgamiento del texto sobre la imagen, sino que genera sistemas incapaces de entender los fenómenos visuales.

En efecto, el icono —oponente tradicional al signo verbal— es quizá el menos dócil de los signos al análisis semiótico, sobre todo cuanto más se acerca a los mecanismos de la percepción, como en el caso de la fotografía. De hecho, es la fotografía la que rompe los esquemas de la semiótica, hasta el punto de que Barthes la describe como la única forma literal de imagen capaz de transmitir información sin necesidad de utilizar signos y reglas *gramaticales*...

The photograph (in its literal state), by virtue of its absolutely analogical nature, seems to constitute a message without a code. Here, however, structural analysis must differentiate, for of all the kinds of image only the photograph is able to transmit the (literal) information without forming it by means of discontinuous signs and rules of transformation. The photograph, message without a code, must thus be opposed to the drawing which, even when denoted, is a coded message. (Citado por Mitchell, 1986, 60).

El concepto barthesiano de "mensaje sin código" aplicado a la fotografía resulta contradictorio con los principios básicos de la semiótica, según los cuales toda forma comunicativa tiene un código que debe ser descifrado —a menos que se le considere como una incómoda excepción a la regla.

Por su parte, Nelson Goodman, filósofo nominalista, trata de sacar a la semiótica del embrollo en el que se encuentra metida mediante un relativismo que rechaza tanto a la teoría visual del lenguaje, como a la teoría lingüística de la imagen. Para él, toda imagen, incluyendo la fotografía, está limitada por el hábito y la convención y tiene que ser *leída* como si fuera cualquier texto, para lo cual es necesario aprender su código respectivo. La diferencia entre los sistemas lingüísticos y no-lingüísticos no radicaría en unas características esenciales con diferencias insalvables, sino en su *densidad*...

Nonlinguistic systems differ from languages, depiction from description, the representational from the verbal, painting from poems, primarily through lack of differentiation —indeed through density (and consequent total absence of articulation)— of the symbol system (citado por Mitchell, 1986, 66).

La densidad, característica propia de la comunicación visual, implica una continuidad total entre los elementos singulares de una obra, cuyo significado depende de su relación con el resto de los elementos. Las características esenciales de la comunicación lingüística son la diferenciación y la articulación, es decir, la posibilidad de que un elemento pueda tener significación por sí solo o, simultáneamente, en el conjunto al que pertenece. Según Goodman, una imagen se *lee* de la misma forma que un termómetro sin graduación: cada marca, línea, textura o color tiene un potencial semántico; en contraste, un texto se lee como un termómetro graduado, en el que las líneas determinan un significado único frente al cual el color, la textura y los demás elementos visuales dejan de ser significativos.

La importancia de la teoría de Goodman radica en haber llevado a sus últimas consecuencias el rechazo de distinciones esencialistas en los sistemas de comunicación y también en su definición como *lenguajes* no sometidos al imperio de la lingüística, lo cual permite estudiar cualquier sistema de signos,

incluso sistemas híbridos que son difícilmente explicables bajo otra perspectiva. Un texto podría ser analizado como un sistema analógico sin violar ninguna ley natural, en tanto que “una imagen en un sistema puede ser una descripción en otro” (Mitchell, 1986, 70). En este sistema, la imagen conserva sus ventajas —diferenciación infinita y sensibilidad— y sus desventajas —no puede darnos una respuesta única.

3.2.1 ¿Transcripción o traducción?

Cuando hablamos de la relación entre texto e imagen, es más adecuado usar la palabra *traducción*, que nos remite a un puente entre dos idiomas, que *transcripción*. Una transcripción, como la que existe cuando se lleva al papel una conferencia o una conversación, es un proceso en el que el resultado es relativamente fiel al original, a pesar de que en él se pierdan elementos tan importantes como la modulación de la voz, la entonación y las pausas, y a pesar también de que —a despecho del uso de la puntuación— el resultado sea tan homogéneo, que los silencios, la modulación y la entonación sólo puedan ser conocidos mediante descripciones ajenas al texto transcrito. La necesidad de cambiar palabras coloquiales, de quitar muletillas y mejorar la gramática son pruebas de que, aún entre *hermanos sanguíneos* como el lenguaje verbal y el escrito se requieren de transferencias y adaptaciones.

Sin embargo, la traducción es un proceso mayor de transformación que implica sustituir elementos y adaptarlos a gramáticas distintas. En este proceso, lo importante no es el mensaje literal, sino el significado, al cual se tienen que adaptar todos los demás aspectos.

3.2.1.1 Traducción del texto a la imagen

Todo proceso de traducción implica la lectura y comprensión previa del texto como un todo y la selección de una serie de momentos climáticos que serán traducidos a imágenes. A diferencia de lo que ocurre en el cine o los dibujos animados, en los que los momentos son innumerables y por medio de su proyección a gran velocidad se crea una ilusión de movimiento, la imagen estática logra la narración apelando menos a procesos sensoriales que a procesos deductivos y al conocimiento previo de la historia por parte del lector.

En el fenómeno de la lectura de la imagen suele haber una traducción continua del mensaje verbal, que se inicia con el título de la obra. Puesto que la imagen es polisémica y tiene una gran cantidad de lecturas posibles, el mensaje lingüístico —en especial el título— tiene una función de anclaje o elucidación que induce al lector a proyectar lo que sabe sobre la historia para interpretar la imagen. Por ejemplo, *El rapto de las sabinas* no representa la escena del rapto, sino la deposición de armas tras la confrontación entre romanos y sabinos. Lo que hizo David en esa obra fue proyectar la historia a través de un título que la sintetizara y que sirviera de base para una escena en particular, que es climática de acuerdo al significado que el autor quería proyectar. Del mismo modo, la *Coronación de Napoleón* es en realidad la coronación de Josefina, lo cual significa que la imagen representa sólo un episodio dentro de un evento mayor, que es evocado por el espectador gracias al texto —el título. La imagen histórica se convierte, en este caso, en un momento climático y representativo de toda una cadena de momentos.

Como se mencionó anteriormente, Goodman considera a la imagen una forma de comunicación de mayor *densidad* que el texto, puesto que carece de la *diferenciación* y *articulación* de éste. Esto es cierto si se considera la imagen como un todo, pero cuando se la concibe como una simple unidad de tiempo dentro de una narración visual, las distancias entre lenguaje visual y verbal se

FALTAN PAGINAS

De la: 113

A la: 114

El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse. Es necesario que de un modo u otro haya subordinación: o bien el texto es regulado por la imagen (como en esos cuadros en los que están representados un libro, una inscripción, una letra, el nombre de un personaje); o bien la imagen es regulada por el texto (como en los libros en los que el dibujo viene a consumar, como si siguiese tan solo un camino más corto, lo que las palabras están encargadas de representar). (...) Importa poco el sentido de la subordinación o la manera cómo se prolonga, se multiplica y se invierte: lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma. (1981, 47-48).

Este principio equivale a lo que Deleuze define como lo visible —basado en la semejanza— y lo enunciable —basado en la diferencia. En cambio, su antítesis establece...

...la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. El que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso (es algo así como un murmullo infinito, obsesivo, que rodea el silencio de las figuras, lo cerca, se apodera de él, y lo convierte finalmente en el campo de las cosas que podemos nombrar): "Lo que veís es aquello". Poco importa, también ahí, en qué sentido se plantea la relación de la representación: si la pintura es remitida a lo visible que la rodea o si por sí sola crea un invisible que se le asemeja.

La posición del autor de esta tesis es que las relaciones entre texto e imagen nunca son igualitarias y suelen estar dominadas por el texto, dado que, como dice Barthes, somos una civilización de la escritura. La relación de dominio-

subordinación de los lenguajes puede provocarse de diferentes maneras. La principal es el sentido de intrusión como el que ocurre en los ejemplos precedentes cuando un texto penetra en un mundo que le es ajeno —el de la imagen. Cualquiera que sea la dirección de esta irrupción, el intruso tiene que someterse al lenguaje dominante. Otra forma de subordinación es mediante la jerarquía de tamaños y la extensión que un lenguaje tiene con respecto al otro. El dominio del texto en la mayor parte de la superficie de una página o de un libro indica la subordinación de la imagen. La ubicación también es un elemento que sirve para determinar relaciones de dominio-subordinación.

3.2.1.3 Un caso de subordinación del texto.

Ya se mencionó que *Historia de un corazón* fue planeada como una historia en imágenes sin otro texto que el título de cada lámina, cuyo objetivo era que el lector construyera su propia síntesis histórica a partir de la información visual. El problema consistía, entonces, en traducir las dieciocho hipótesis sobre la plaza en lo que el autor de esta tesis ha denominado *hipótesis visuales*, es decir, reconstrucciones visuales de los momentos seleccionados, basadas en la investigación iconográfica y documental. La idea se modificó, no porque las imágenes por sí solas no pudieran transmitir el proceso histórico del Zócalo, sino porque posteriormente se decidió que éste debía ser transmitido con un nivel mayor de detalle que el que se había planteado originalmente. Esto significa que la historia como proceso puede transmitirse en imágenes, pero si se requiere llegar a detalles es preciso recurrir al texto.

En el proceso de realización del libro, la pregunta que surgió entonces fue cómo incorporar el texto sin que la imagen perdiera la preeminencia y la **pureza** que se había decidido darle. La solución fue presentarlo físicamente separado de la imagen, para lo cual la ilustración del Zócalo se desplegó a doble página sin más



En *Historia de un corazón* el texto se subordinó a la imagen introduciéndolo entre las citas pictóricas con un carácter meramente complementario.

Una recreación de la plaza del primer
Cristóbal de Villalpando

Según un plano de 1774 se
pudo saber que existía
una plaza.

La capital de entonces o la más avanzada ciudad, que era la encargada de poner en práctica los edictos de la corona española para la Nueva España. Como la zona cultural, por lo tanto, se refirió al controlador político que ya existía en los tiempos anteriores.

A finales del siglo XVI, la ciudad aún era conocida, por su sistema bancario, como la "tormenta americana" y era la joya del imperio español por sus magníficas artesanías, iglesias y palacios. El aspecto urbano, aunque guiado por la plaza, no cuadró a la vez hay en desarrollo "casas históricas". Las villas de Cuauhtémoc, Toluca, Toluca, México, Capatzen, San Agustín, San Agustín de las Cuevas (México), eran sitios de descanso y vacaciones y estaban separadas de ella por caminos sencillos y sencillos.

A pesar de que la antigua legislación colonial intentó en darle un caso una ciudad exclusiva para españoles, la realidad construyó esta ciudad, pero en el fondo de un sitio se encontraba, o cualquier otro, la construcción de lugares sencillos, de naturaleza y de vocación al comercio.



El edificio se levantó también en la
región de Cuba, a la orden de
García de León en 1521, entre
los años, bajo el signo XVI en estilo
renacentista o más grande, primero
fueron y muchos otros.



La estructura del edificio más allá de
los siglos.



En el año de 1571 se levantó en
México, bajo el signo XVI, un
edificio de estilo renacentista
y era la única de su especie en
la zona.



En 1580 se levantó el edificio conocido
como "tormenta americana" y era
la única de su especie en
la zona.



El año de la plaza del primer
Cristóbal de Villalpando, en
México.



El edificio de Villalpando, bajo el
signo XVI, levantó una plaza que
era la única de su especie en
la zona.



El grupo de edificios que se
levantó en Villalpando, en
México.



En 1580 se levantó el edificio conocido
como "tormenta americana" y era
la única de su especie en
la zona.



El primer edificio del siglo XVI en
México, bajo el signo XVI, levantó
una plaza que era la única de su
especie en la zona.



Según la tradición, un conjunto de la
ciudad, guido de "tormenta
americana" y era la única de su
especie en la zona.



Los edificios que se levantó en
Villalpando, en México, en
1580, eran la única de su especie
en la zona.



Según la tradición, un conjunto de la
ciudad, guido de "tormenta
americana" y era la única de su
especie en la zona.



Los edificios que se levantó en
Villalpando, en México, en
1580, eran la única de su especie
en la zona.

texto que el título; al reverso de la imagen, se extrajeron una serie de detalles de la imagen, cada uno con una breve definición al lado. Dichos detalles o iconos hacen las veces de *citas pictóricas* (Goodman, 1978) que, al ser extraídas de su contexto y remitidas a una definición textual, llevan al lector a un nivel de profundización que la imagen original no permite. Se les consideran *citas* porque reproducen un fragmento de una imagen mayor y porque tienen el carácter prescindible de ampliar la información original. El objetivo de este sistema es establecer varios niveles de *lectura*: el primero, a partir de las imágenes no contaminadas por ningún otro lenguaje, permite que el lector no interesado en el texto pueda construir su propia síntesis a partir de ellas exclusivamente; el segundo incluye información obtenida por medio de imágenes y textos descontextualizados (*citas pictóricas* y *textuales*), cuyo fin es obligar a lector a regresar a ella para contextualizarlos, pero ahora con un conocimiento mayor.

En otras palabras, existe un nivel estructural de *lectura* de la imagen que implica su aprehensión general sin que medie ningún texto; un nivel de hilación de una serie de imágenes independientes (unidades narrativas) —sin que tampoco medie texto alguno— para que el *lector* construya un proceso histórico que tiene que ver con la diacronía; y, finalmente, un nivel de *citas pictóricas* —detalles extraídos de la imagen original— combinadas con *citas textuales*, que tiene que ver con un proceso de contextualización y descontextualización —es decir, con el proceso continuo de entender lo particular a partir de lo general y de reubicar lo particular en lo general—, el cual permite llegar a un mayor grado de detalle en la información.

CONCLUSIONES

Aunque la civilización occidental, desde los griegos, ha privilegiado la transmisión escrita de la historia, es innegable la existencia de una historia iconográfica paralela que se ha expresado principalmente en los muros de los templos y las tumbas, los arcos triunfales, las columnas conmemorativas, las fachadas y puertas de las iglesias y en la pintura. En esos casos la historia se manifiesta principalmente a través del *relato visual*, que tiene algunos aspectos en común con el relato verbal:

- a) Su carácter de representación de un acontecimiento a través de una imagen.
- b) La apelación a la **verdad histórica** y no simplemente a hechos verosímiles.
- c) La evocación de una serie de acontecimientos a partir de una o de varias imágenes hiladas, cuyos eslabones son unidades de tiempo pertenecientes al mismo orden de significación.
- d) El logro de su plenitud a través de una trama con comienzo, continuación y conclusión.
- e) La existencia de un sujeto central.
- f) La ausencia del narrador, que da un carácter de **objetividad** a la representación.
- g) El carácter didáctico y moral de la historia.

En el mundo antiguo, especialmente en Mesopotamia y Egipto, el relato visual se realizaba principalmente mediante el relieve, técnica escultórica que se adopta mejor que ninguna a la expresión del género histórico, tanto por su cercanía con el dibujo y por la posibilidad de crear un ambiente en torno a las figuras, como por su conexión con los monumentos públicos. El código de lectura de tales relatos estaba basado en registros, cuya función era separar las escenas, las cuales son unidades de tiempo. Y también se basaba en la sugestión de movimiento a través de la lectura lineal de izquierda a derecha —mediante la cual el movimiento de la vista del espectador se impone sobre el estatismo de las imágenes—; en la

representación serial de imágenes similares, cuyas diferencias se indican a través de detalles, y en la posición de las figuras. En tales *relatos* existía un único protagonista, que era el Estado, representado en la figura del rey mediante una estricta jerarquía de tamaños.

Los griegos lograron grandes avances en la verosimilitud del relato visual, entre las que destacan el dominio anatómico de la figura y un refinado sentido del ritmo, cuya velocidad manejaban a su antojo por medio de las posiciones de las figuras, la frecuencia del traslapo y la saturación; sin embargo, tales mejoras no fueron puestas al servicio de la Historia, sino al de la mitología. Los romanos, en cambio, ligaron esas técnicas a la historia con el fin de generar la propaganda del Estado imperial en los monumentos públicos. Cuando los recursos de verosimilitud se aplican a una obra histórica, se convierten en recursos de veridicción, por el simple hecho de que el género de la obra indica al lector que lo que está observando es un **hecho real**. Además de ello, aportaron innovaciones significativas tendientes a ampliar el naturalismo de la representación con el fin de crear un mayor carácter de veridicción en los relieves históricos, en especial la ilusión de profundidad —lograda por medio del traslapo, la composición, la profundidad a partir de planos, la determinación del tamaño a partir del plano de pertenencia y los primeros intentos de representación de la perspectiva. A ello hay que agregar el carácter realista de la figura humana, que incluye la utilización del retrato y la representación del emperador como una figura de las mismas proporciones que el resto de los mortales, hecho que tiende a expresar la idea de una sociedad que se precia de las bases democráticas que le dieron origen. Y también hay que mencionar la concepción de las escenas como unidades narrativas con formatos separados —que deja a un lado la utilización de registros— pertenecientes a una unidad mayor, que es el monumento, el cual impone una lectura arquitectónica al espectador. Esta tendencia llevó finalmente a los romanos a concebir la obra de arte como una unidad narrativa continua —sin registros— en las columnas conmemorativas como las de Trajano y Marco Aurelio.

En el arte románico se dio un rechazo consciente de los recursos de veridicción que había conquistado el arte grecorromano, debido a que se buscaba una expresión simbólica que trascendiera el nivel mundano, lo que significaba un regreso a la representación no naturalista de la figura humana, cuyas proporciones son determinadas por el marco arquitectónico y por una estricta jerarquía religiosa. Sin embargo, hay que recordar que a mayor despliegue de recursos veridiccionales, mayores son las restricciones narrativas. En este sentido, el artista románico gozó de mayor libertad que el griego o el romano. Los registros se formaban a partir de la estructura arquitectónica y generalmente servían como unidades de espacio —un espacio que no remitía al mundo y a su geografía, sino al cielo y al universo simbólico— más que como unidades de tiempo. En el arte románico el sujeto central de la Historia dejó de ser el Estado —representado en la figura del rey o del emperador— para convertirse en Cristo como ideal mundano y divino de la Iglesia universal; su victoria sobre la muerte, que trasciende la historia humana —y por lo tanto el mundo del movimiento, del cambio, de la acción, del tiempo y de la imperfección— es el tema por excelencia de las fachadas románicas.

El arte del renacimiento, con su búsqueda del realismo, se enfrentó a la siguiente dicotomía: incrementar los recursos de veridicción o mantener las tendencias narrativas heredadas de la tradición —que eran tanto más necesarias cuanto más cercano a la historia fuera el asunto que se tratara. La mayoría de los artistas buscaron conciliar ambas posibilidades, dando mayor o menor peso a alguna. Algunos optaron por incrementar los recursos veridiccionales sin romper con la multiplicidad compositiva —lo que implica aceptar la compartimentación del espacio propia de la fachada románica o del retablo gótico—; otros prefirieron disimular la multiplicidad mediante una *compartimentación virtual* del espacio; finalmente, otros rechazaron todo tipo de compartimentación —inclusive virtual— en favor de la unidad compositiva de la obra que, sin embargo, puede funcionar como secuencia de un relato.

En esta clasificación hay implicados dos conceptos divergentes de la palabra *unidad*: uno tiene su base en el aspecto narrativo y se refiere al tiempo; en este sentido, la *unidad narrativa* corresponde al relato en su conjunto, independientemente del número de escenas que se requieran; las escenas individuales pasan a ser subunidades de tiempo de la unidad mayor. La definición opuesta es la de *unidad compositiva*, que tiene que ver con la organización de las partes de la obra con respecto al conjunto, en cuanto a ubicación, dibujo, color y claroscuro; en este sentido, la unidad está dada exclusivamente por el formato y no puede buscarse en un conjunto mayor. El carácter contradictorio reside en el hecho de que la *unidad narrativa* es *multiplicidad compositiva* y la *unidad compositiva* implica un relato incompleto y, por lo tanto, carente de sentido para los grandes narradores. Mientras que algunos pintores —como Boticelli— sacrificaron la unidad e incluso la claridad de la composición, en favor de mantener la narración, otros —como Carpaccio— terminaron por lograr una fórmula conciliatoria entre unidad compositiva y unidad narrativa al concebir sus lienzos como episodios de una serie; y otros más modernos rechazaron todo tipo de narración. De modo que, tras un lento proceso de alrededor de tres siglos, la *unidad compositiva* se impuso sobre la *unidad narrativa*, hasta el punto de expulsarla del formato de la obra. A partir de entonces, la narratividad sólo se toleró en tanto que no afectara la unidad compositiva y, por lo tanto, la única forma de mantenerla era mediante la consideración del formato como episodio.

A mediados del siglo XIX, en el momento en el que la narrativa histórica llegaba a su clímax gracias a la aplicación del **método científico** a la historiografía, el relato histórico visual atravesaba por una situación peculiar: por un lado, el estilo realista predominante en aquel tiempo aprovechaba al máximo los recursos de verosimilitud desarrollados en los siglos precedentes; por el otro, la narración se practicaba como simple evocación de una historia a partir de un episodio, renunciando a una de las características esenciales del relato: transmitir una historia de principio a fin. El imperio napoleónico significó un parteaguas en la evolución del género histórico en la pintura. Tanto los pintores neoclásicos al

servicio del Imperio Napoleónico —cuya principal función era legitimar la guerra—, como las de los artistas que mostraba su cara sombría —como Goya— muestran características formales y narrativas comunes que los diferencian de las del renacimiento: la *evocación* de un evento histórico por medio de una escena, más que la *narración* por medio de una serie, la importancia del título como anclaje de la obra, la inserción de textos disimulados y objetos que funcionan como símbolos para apoyar la lectura, la suprema importancia del movimiento —ya sea el *movimiento estático* propio del neoclasicismo o el *movimiento dinámico* de la pintura de Goya— para lograr el concepto de acción, la apelación a los sentimientos del espectador por medio de las actitudes dramáticas de los personajes, el carácter monumental y el auspicio estatal de la obra histórica...

El muralismo mexicano recuperó el género histórico en un momento en el que había desaparecido de la pintura europea. Diego Rivera, el iniciador del movimiento, trabajó la historia visual en dos formas. La primera se basa en un método *estructural* que da prioridad al estudio sincrónico sobre el diacrónico, partiendo de la vida cotidiana de una sociedad en un momento específico de su pasado. La otra se basa en un análisis marxista, *dialéctico*, que rompe con la secuencia cronológica —provocando confusión en la lectura—, cae en una visión *simplista, maniquea y moralista, basada en el culto a los héroes nacionales y en la satanización de los antihéroes*, y postula un fin preestablecido de la Historia que da una significación *a priori* a todos los acontecimientos: la liberación de las masas de las cadenas de la explotación.

El relato visual y el relato lingüístico tienen, como se ve, similitudes y diferencias innegables. Algunos pueden poner énfasis en su parentesco y otros en sus divergencias. De hecho, la dicotomía texto-imagen —base de las oposiciones tiempo-espacio y convención-naturaleza— tiene sus raíces en un concepto esencialista de ambos fenómenos, cuyas naturalezas se conciben como opuestas e irreconciliables: lo visible y lo enunciable. La semiótica intentó superar esa concepción mediante el estudio general de todos los sistemas de signos a partir

del modelo lingüístico, que fue impuesto a formas no lingüísticas de comunicación, generando un *imperialismo lingüístico* que conserva las mismas reminiscencias esencialistas que había criticado en otros sistemas.

Por su parte, el filósofo nominalista Nelson Goodman trata de superar el problema entendiendo los sistemas de comunicación como *lenguajes* con características propias, no sometidos al imperio de la lingüística; según él, la característica principal de los sistemas de comunicación visual es la *densidad*, lo que significa una continuidad total entre los elementos singulares de una obra, cuyo significado depende de su relación con el resto de los elementos.

La pregunta que estuvo implícita a lo largo de esta tesis es si hay posibilidad de *traducir* la comunicación lingüística, cuya característica principal es la *articulación*, a la comunicación no lingüística, cuya característica primordial es la *densidad*. Todo proceso de traducción implica la lectura y comprensión del texto como un todo y la selección de una serie de momentos climáticos que serán traducidos a imágenes. A diferencia de lo que ocurre en el cine o los dibujos animados, en los que los momentos son innumerables y por medio de su proyección a gran velocidad se crea una ilusión de movimiento, la imagen estática logra la narración apelando menos a procesos sensoriales que a procesos deductivos y al conocimiento previo de la historia por parte del lector. Esto significa que en el fenómeno de la *lectura* de la imagen suele haber una continua traducción del mensaje lingüístico, cuya principal función resulta ser de anclaje o elucidación frente a la polisemia de lo visual. Dicha traducción se da a partir de presencias y ausencias. El título, por ejemplo, es un referente importante que contextualiza la obra en un *texto* —ya sea real, como en el caso de un libro ilustrado, o virtual—, y una vez que la ubica en él, permite llenar los intersticios entre las escenas por medio del conocimiento previo del *lector*. En este sentido, cuando se habla de concatenación de escenas en una *narración visual*, no se puede recurrir únicamente al concepto de densidad para entender el fenómeno, sino más bien al concepto de *articulación*, que es propio de los sistemas lingüísticos. En otras

palabras, la concatenación que es un elemento común al relato visual y al relato lingüístico, es un puente privilegiado que permite la traducción de un lenguaje a otro.

Además de su presencia y ausencias en el título y en los intersticios de las escenas visuales, el texto puede irrumpir dentro de ellas, convirtiéndose en un elemento pictórico *literal* —es decir, aquel que se mantiene fiel al lenguaje al que pertenece, a pesar de que esté *injertado* en otro—; conserva, por lo tanto, su carácter lingüístico, pero disfrazándolo dentro de una realidad pictórica, como cuando se escribe la inscripción INRI en la imagen de una crucifixión.

La posición del autor de esta tesis es que las relaciones entre texto e imagen nunca son igualitarias y, como se ha dicho muchas veces, suelen estar dominadas por el texto, dado que, como dice Barthes, somos una civilización de la escritura. La relación de dominio-subordinación de los lenguajes puede provocarse por medio del sentido de intrusión —como el que en el ejemplo citado en el párrafo anterior— en cuyo caso el intruso tiene que someterse al lenguaje dominante —cualesquiera que sea la dirección de la irrupción. Otra forma de subordinación es mediante la jerarquía de tamaños o del volumen —el dominio del texto sobre la mayor parte de la superficie de la página o del libro indica la subordinación de la imagen. Y finalmente por medio de la ubicación.

En *Historia de un corazón*, el autor de esta tesis intentó subordinar el texto mediante la utilización de varios niveles de *lectura* de la imagen: uno estructural, que implica la aprehensión general de la imagen sin que medie texto alguno; un nivel de hilación de una serie de imágenes independientes (unidades narrativas) —sin que tampoco medie ningún texto— para que el *lector* construya su propia síntesis del proceso histórico; y un nivel de *citas pictóricas* —detalles extraídos de la imagen original— combinadas con *citas textuales*, que tiene que ver con un proceso de contextualización y descontextualización—es decir, con el proceso

continuo de entender lo particular a partir de lo general y de reubicar lo particular en lo general—, el cual permite llegar a un mayor grado de detalle en la información.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. México, REI, 1993, pp 258.
- AARON, Raymond. *Dimensiones de la conciencia histórica*. México, FCE, 1992, pp 328, ("Colección Popular" 222).
- *Art and History. Images and their Meaning*. Edited by Robert I. Rotberg and Theodore K. Rabb. Cambridge University Press, USA, 1988, pp. 310.
- BANN, Stephen. *The inventions of history. Essays on the representation of the past*. New York, Manchester University Press, 1990, pp 246.
- BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platon a Winckelmann*. Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 311.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987 ("Paidós Comunicación").
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. España, Ediciones Paidós, 1986, pp. 380 ("Paidós comunicación" 21).
- BARTHES, Roland, Umberto Eco, Tzevan Todorov et. al. *Análisis estructural del relato*. 3ª, México, Ediciones Coyoacán, 1998, pp 229, ("Diálogo abierto" 56).
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México, FCE, 1974, pp. 476.
- BERMEJO, José Carlos. *El final de la historia. Ensayos de historia teórica*. Madrid, Akal, 1987, pp 286, ("Akal Universitaria" 113).
- BERMEJO, José Carlos. *Replanteamiento de la historia. Ensayos de historia teórica II*. Madrid, Akal, 1989, pp 291, ("Akal Universitaria" 129).
- BLOCH, Marc. *Introducción a la historia*. México. México. FCE, 1979, pp. 157, ("Breviarios" 64).
- BOCACCIO. *Decameron*. 3a, Barcelona, CREDSA, 1972, pp. 861.
- BOURDÉ, Guy y Martin Hervé. *Las escuelas históricas*. Madrid, Akal, 1992.
- BOZAL, Valeriano. *Goya*. España, Alianza Editorial, 1994, pp. 63 ("Alianza Cien").
- BRAUDEL, Fernand. *Las civilizaciones actuales*. México, REI, 1994, pp. 497.
- BURKE, Peter et al. *Formas de hacer Historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp 313, ("Alianza Forma").
- BUTTLER, Ruth. *Western Sculpture. Definitions of Man*. 3ª, USA, Princeton University Press, 1969, pp. 151.
- CHANQUIA, Diana. *Lo enunciable y lo visible*. Mexico, Conaculta, 1998, pp. 69 ("Teoria y practica del arte").
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. 2ª. Barcelona, Gedisa Editorial, 1995.
- CHASE, George Henry y Chandler Rathfon Post. *A History of Sculpture*. USA, Harper & Brothers Publishers, s.f., pp. 587.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 508, ("Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales", 9).
- DE CERTAU, Michel. *La escritura de la historia*. México. Universidad Iberoamericana, 1985, pp. 372.

- DE LA ENCINA, Juan. *La pintura italiana del renacimiento*. 3a, Mexico, FCE, 1977, pp. 233 ("Breviarios" 9).
- DEBIDOUR, Victor-Henry. *Breve historia de la escultura cristiana*. Andorra, Editorial Casa I Vall, 1961, pp. 149.
- DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Espana, Ediciones Paidos, 1994, pp. 317 ("Paidos Comunicacion" 58).
- EARL, Donald. *The Age of Augustus*. USA, Exeter Books, 1980, pp.208.
- FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. 3ª. Barcelona, Editorial Ariel, 1974. pp. 246, ("Colección 70", 88).
- FEHR, Burkhard. *Los Tiranidas. O ¿Es posible erigir un monumento a la democracia?* Mexico, Siglo XXI Editores, 1997, pp. 77 ("Galeria Abierta")
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 240.
- FONTANA, Josep. *La historia después de la historia. Reflexiones de la situación actual de la ciencia histórica*. Barcelona, Crítica, 1992, pp 154, ("Serie General" 225).
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1981, pp. 89.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. 18ª, México, Siglo XXI Editores, 1997, pp 355.
- FRANCASTEL, Pierre. *La realidad figurativa. I. El marco imaginario de la expresion figurativa*. Barcelona, Ediciones Paidos, 1988, pp. 253.
- GARCIA JIMENEZ, Jesus. *La imagen narrativa*. Madrid, 1994, Editorial Paraninfo, pp. 340.
- GAUDREAU, Andre y Francois Jost. *El relato cinematografico. Cine y narratologia*. Espana, Ediciones Paidos, 1995, pp. 172, ("Paidos comunicacion. Cine").
- GILL, D.M. *Illuminated manuscripts*. London, Brockhampton Press, 1988, pp. 80.
- GOMBRICH, G.H. *Arte e ilusion*, 2a, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982, pp. 394.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. USA, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 148.
- GROMLING, Alexandra y Tilman Liegesleben. *Alessandro Boticelli. 1444/45-1510*. Germany, Konemann,1998, pp.120.
- JAUBERT, Alain. *El rapto de las sabinas*. Museo de Louvre. Serie "Las Paletas".
- HANGEN, Rose-Marie and Rainer. *Los secretos de las obras de arte*. Italia, Taschen, 1997, 2 tomos.
- JENKINS, Keith. *On "What is History?" From Carr and Elton to Rorty and White*. London-New York. Routledge, 1995, pp 200.
- JENKINS, Keith (editor). *The Postmodern History Reading*. London-New York. Routledge, 1997, pp 443.
- KRAMER, Samuel Noah. *La historia empieza en Sumer*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, pp.251.

- MALE, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVII*. 2a, Mexico, FCE, 1966, pp. 23 ("Breviarios" 59).
- MENDIOLA, Alfonso. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*. 2ª, México. UIA, 1995, pp 171, ("Historia y grafía" 4).
- MENDIOLA, Alfonso. "Una relación ambigua con el pasado: la modernidad". <http://www.azc.uam.mx/tye/indice.es.html>
- MICHELETTI, Emma. *Museos de Florencia*. España, Ediciones Danae, s.f., pp. 238.
- MITCHEL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. USA, The University of Chicago Press, 1987, pp. 226.
- MOREIRO, Julián. *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*. Madrid, EDAF, 1996, pp. 234.
- PEREZ CARRENO, Francisca. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid, Visor, 1988, pp. 208, ("La Balsa de la Medusa" 12).
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. *Museo del Prado*. España, Ediciones Danae, s.f., pp. 238.
- PUJANTE SANCHEZ, Jose David. *Mimesis y siglo XX. Formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 197.
- READ, Herbert. *The Art of Sculpture*. USA, Pantheon Books, 1956, pp. 152.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 2ª, México, Siglo XXI, 1998, pp 371.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid, Visor, 1987, pp. 99 ("La Balsa de la Medusa" 7).
- ROSEMBLUM, Robert y H.W. Janson. *El arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal, 1984, pp. 629.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 243, ("Alianza Forma" 89).
- *Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages*. Edited by Georges Duby and Jean-Luc Daval. Austria, Taschen, 1999, pp. 544.
- VALCANOVER, Francesco. *Carpaccio*. Florencia, Scala-Riverside, 1992, pp. 80.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. *Historia de la historiografía*. México, Ediciones Ateneo, 1978, pp. 174.
- VON HILDEBRAND, A. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1989, pp. 109 ("La Balsa de la Medusa" 10).
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 10a, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 366.
- WHITE, HAYDEN. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990, 244.
- WHITE, HAYDEN. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, pp 229.
- ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp.435.

- ZERMEÑO, Guillermo. "El problema del pasado es el futuro. Notas sobre teoría y metodología de la historia". <http://www.azc.uam.mx/tye/indice.es.htm/>