



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN.  
REPRESENTANDO LA DENEGACIÓN DE LA TEMPORALIDAD  
SECUENCIAL EN EL GRABADO”**

TESIS

Que para optar por el grado de:  
Maestra en Artes Visuales

PRESENTA

**LIC. MARA GONZÁLEZ GUINEA**

DIRECTOR DE TESIS:

**MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ**  
(ENAP)

JURADO:

**DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN**  
(FFyL)

**MTRO. RAÚL MÉNDEZ CERQUEDA**  
(ENAP)

**MTRO. VICENTE JURADO LÓPEZ**  
(ENAP)

**LIC. ALEJANDRO ALVARADO CARREÑO**  
(ENAP)

México, D.F., noviembre 2013



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.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



# *dedicatoria* **A**

No recuerdo cada uno de los momentos en los que me cuidaron y me ayudaron, en los que participaron de mis pequeñas y grandes actividades o en los que conversamos; no obstante, sé muy bien que estuvieron y estarán en el día a día, por ende también de ustedes es este trabajo: Graciela, Martín, Amanda, Enriqueta, Martín, Luz María, Alberto, Domingo, Manuela, Vicken, Yayo, Pilí, Olga María, Alberto, Vicky, Alejandra y Maya, Alberto Ramón, Erick, mis sobrinos, Chevo, Porfirio –mi fiel hermano y amigo-, Carlota, Mati y retoños –mis hermosos niños-, Claudia, Alán, la Paloma y sus retoños, el Chiquito, el Orejas y Tina –mis amigos de espíritu libre-, Canelo –mi cariñoso hermano-, Romina –mi pequeña bola rebelde-, Gabino –el regalo de Dios- yavecillas –Rucia, Gutty y Evarista, su canto amenizó el trabajo.

Mario Alberto, en esta experiencia personal y académica, tu ayuda fue importante, y tu punto de vista contrario me permitió apuntalar y fijar mi postura, gracias amado mío.

Mis palabras no bastan para agradecer la inmensa colaboración de aquellos que me acompañaron y me acompañan en mi cotidianidad: Laura Diana –el entusiasmo-, Paco –ese par de orejas-, Daniela –los nuevos caminos-, Óscar –esas conversaciones-, Aldo –el buen amigo-, Roberto –por tu apoyo-, Diana -tus oportunos comentarios-, Alfonso –tu optimismo-, Arabela –tus inquietudes-, Alejandro –tu apoyo desmedido-, Alicia, Adrianita, Illimani, Lucia y Cyntia –este quinteto, gracias por depositar su confianza en mí-, así como Ángela –tu postura irreconciliable con la mía.

Olvido nombres, mas sus aportaciones están en mi desarrollo personal, o no los conocí pero soy producto de su identidad: tía Chofí, María Marieta, René, papá Bernardo, mamá Merce, Niquito, Enrique, y más, a cada uno de ustedes gracias.



Mtro. Alejandro Pérez Cruz,  
Dra. Lilián Camacho Morfín,  
Mtro. Raúl Méndez Cerqueda,  
Mtro. Vicente Jurado López y  
Lic. Alejandro Alvarado Carreño:

Me faltan palabras para expresar el beneficio de sus contribuciones a mi formación académica y/o a este trabajo –ya sea por participar de mi postura o por discrepar con ella-, pero, al menos, quiero destacar que al comentar su punto de vista me permitieron dialogar con sus ideas y confirmar mis consideraciones.

Dr. José Manuel Guillén Ramón y  
Dr. Juan Bautista Peiró López:

Gracias por las facilidades brindadas durante la estancia de investigación en la Universidad Politécnica de Valencia.

Dr. Bartolomé Ferrando Colom,  
Dr. David Pérez Rodrigo y  
Dr. José Rafael Saborit Viguer:  
Gracias por comentar su punto de vista.

Illari Cicpatli Alderete Cruz y  
Rosa Nely Cortés Soriano:  
Gracias por sus trabajos de investigación.

Agradezco el apoyo de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para realizar los estudios de Maestría y –a través de la Subdirección de Programas Institucionales de la UNAM- para realizar la estancia de investigación en la Universidad Politécnica de Valencia.



# Índice

Introducción .....	11
I. El <i>tiempo vinculado con la narración</i> y la imagen fija .....	29
1. Introducción .....	37
2. El <i>tiempo en la narración</i> y los elementos morfológicos .....	43
Los vínculos entre el <i>tiempo relacionado con la narración</i> , el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen .....	44
El <i>tiempo vinculado con la narración</i> a través de las direcciones visuales y del ritmo .....	46
El <i>tiempo en el relato</i> mediante el color, el tono y el plano, 47	
3. El <i>tiempo relacionado con la narración</i> en la imagen fija y en la imagen en secuencia .....	49
Tipo de tiempo pictórico: <i>Subdivisión del espacio</i> .....	51
Tipo de tiempo pictórico: <i>Correspondencia entre los conceptos             aristotélicos de espacio y de tiempo</i> .....	52
Tipo de tiempo pictórico: <i>Infinitamente pequeño</i> .....	54
Tipo de tiempo pictórico: <i>Infinitamente perdurable</i> .....	55
La función de los tipos de tiempo pictórico respecto al <i>tiempo vinculado             con el relato</i> en la imagen fija .....	55
4. El <i>tiempo relacionado con la narración</i> en la gráfica .....	56
El <i>tiempo en la narración</i> y los elementos morfológicos en la gráfica .....	57
El <i>tiempo en el relato</i> y el ritmo en la gráfica, 58; El <i>tiempo             vinculado con la ficción</i> a través del color, del tono y el plano en el grabado, 59	
La narración por medio de la ilustración y de la reproducción de obras pictóricas en el grabado .....	60
La ilustración y otros medios plásticos, 61; La ilustración y la reproducción de obras pictóricas en el grabado respecto a los tipos de tiempo pictórico, 62	
II. Aproximación a la <i>temporalidad</i> en la narración literaria y al <i>concepto de narrador múltiple</i> .....	69
1. Introducción .....	77
2. El tiempo en las narraciones plásticas de tipo ejemplar .....	82
Muestra de expresiones plásticas bidimensionales que presenten la <i>unidad aristotélica de tiempo</i> .....	83
La <i>unidad aristotélica de tiempo</i> , el binomio repetición- variación y los tipos de tiempo pictórico: <i>subdivisión del             espacio y correspondencia entre los conceptos aristotélicos             de espacio y de tiempo</i> , 85; <i>Baft</i> de Frank Stella y la <i>unidad</i>	

	<i>aristotélica de tiempo</i> , 86; <i>El rapto de Europa</i> de Tiziano Vecellio di Gregorio y la <i>narración de tipo ejemplar</i> , 87	
3.	Las artes plásticas y su relación con la minificción .....	88
	Cualidades del tiempo como se usa en la minificción .....	90
	La captación en un único acto .....	92
	Ejemplos de expresiones plásticas bidimensionales que presentan rasgos similares al tiempo como se usa en la minificción .....	92
	El tiempo con se usa en la minificción y los tipos de tiempo pictórico: <i>correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo, infinitamente pequeño e infinitamente perdurable</i> , 93; El tiempo como se usa en la minificción y <i>El rapto de Europa</i> de Tiziano Vecellio di Gregorio, 94	
4.	La denegación del tiempo secuencial .....	95
	Muestra de expresiones plásticas que presentan el tiempo de manera iterativa ...	97
	La denegación del tiempo secuencial en <i>Sin título</i> (1966) de Frank Stella, 100	
5.	El <i>concepto de multiperspectivismo</i> .....	101
	El concepto de Mijail Bajtin: el cronotopo y el narrador .....	102
	El <i>multiperspectivismo</i> en las expresiones plásticas .....	105
	El <i>concepto de narrador múltiple</i> en la serie de <i>Simi Sean Scully</i> , 106	
III.	La propuesta plástica: <i>Sin brújula y sin timón</i> .....	111
1.	Introducción .....	117
2.	La independencia de la imagen en relación con el texto .....	121
	Características compositivas y de contenido .....	123
	La finalidad de denegar el tiempo secuencial e introducir el <i>concepto de narrador múltiple</i> mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra en <i>Sin brújula y sin timón</i> .....	128
3.	El azar como principio organizador .....	130
	Características compositivas y de contenido .....	132
	La finalidad de denegar el tiempo secuencial e introducir el <i>concepto de narrador múltiple</i> a través del azar como principio organizador en <i>Sin brújula y sin timón</i> .....	137
	Conclusiones .....	145
	Fuentes iconográficas .....	161
	Fuentes de información citadas .....	167
	Fuentes de información consultadas .....	172
	Anexo .....	173
	Anexo 1 .....	Consúltese versión electrónica
	Anexo 2 .....	Consúltese versión electrónica

# I ntroducción

Esta investigación surgió de las siguientes interrogantes personales: ¿cómo narrar a la manera de la denegación del tiempo secuencial<sup>1</sup> en el grabado? y, al denegar dicho tiempo, ¿de qué modo se introduce el *concepto de narrador múltiple*<sup>2</sup>? El concepto de la denegación supone un tiempo secuencial, además las consideraciones de la convención

---

<sup>1</sup> Si bien es cierto que la denegación del tiempo secuencial, en la narración, se refiere a la iteración – ésta vista como la falta de progreso-, también es cierto que otra manera de provocar la falta de progreso en la narración -y por ende denegar el tiempo secuencial- se produce al alterar el *tiempo relacionado con el relato* propuesto por la *narración de tipo ejemplar* (la narración que presenta en orden cronológico sus componentes) puesto que se impide el establecimiento del orden de presentación de acuerdo con la *narración clásica* a través de anular la identificación de los constituyentes de la estructura narrativa (EN), porque el progreso, en la *narración de tipo ejemplar*, atañe al orden de presentación de los constituyentes de la EN (éstos operando según lo propuesto por Aristóteles, *vid. Cita número 129 infra*), cuando, en una narración, no se suministran datos, al receptor, respecto a que acciones o planos compositivos corresponden con cada constituyente de la EN, entonces se obstaculiza, por parte del autor, fijar el orden de presentación, puesto que, en la *narración de estructura clásica* se concibe que lo apropiado, la coherencia y la cohesión de una narración respecto a la *temporalidad* está en que la situación inicial (S.I.) no es precedida de otra acción y es seguida de otras acciones, la transformación o complicación (T/C) es precedida y seguida de otras acciones y la situación final (S.F.) es precedida de otras acciones y posteriormente no es seguida de, se permite cierto grado de alteración, es decir, cambiar el orden de presentación de los componentes de la EN, siempre y cuando se brinden datos al receptor, por ejemplo, mediante los recuerdos de un personaje; tal es el caso de la película *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho. También, existen narraciones sustentadas, en apariencia, en la alteración del orden de presentación de los constituyentes de la EN propuesto por la *unidad aristotélica de tiempo*, pues puede mostrar la S.F. al inicio y la S.I. en medio o al final pero en su desarrollo se ordenan los constituyentes de la EN, por ejemplo, *Los albañiles* de Vicente Leñero. En estos ejemplos, de uno u otro modo, se suministran, al receptor, datos para anular la alteración de la ordenación de los constituyentes de la EN, por lo que en ellos operan los postulados aristotélicos respecto al *tiempo en la narración*.

Asimismo, existen narraciones en las cuales no se suministran datos para identificar y para fijar el orden de presentación de los constituyentes de la EN, a la manera de *narración tipo ejemplar*, con ello se provoca la carencia de progreso, tal es el caso de la narración plástica donde la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar en relación con el *sin orden* y con lo fragmentario invalidan el progreso y la linealidad en el orden de presentación de la *narración de tipo ejemplar*, por lo que, el receptor no puede establecer que planos compositivos corresponde con la S.T., con la T/C y con la S.F., por ende dichas narraciones carecen de progresión (*vid. Incisos 2.3 y 3.2*).

En vista de lo anterior, el progreso en la narración atañe al orden de presentación de los componentes de la EN, la falta de datos para identificar y para fijar dicho orden provoca la privación de progreso, por lo tanto, otra manera de denegar el tiempo secuencial es mediante la alteración del *tiempo relacionado con el relato* propuesto por la *narración de tipo ejemplar* –esto con la finalidad de impedir el establecimiento del orden de presentación de acuerdo con la *narración clásica* a través de anular la identificación de los constituyentes de la EN.

<sup>2</sup> En esta investigación se emplearán el *concepto de multiperspectivismo*, el *narrador múltiple*, el *concepto de narrador múltiple*, el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, el *concepto de cronotopo vinculado con el narrador* y el *concepto de cronotopo relacionado con el narrador* para evitar monótonas repeticiones.

social de que toda expresión plástica bidimensional es una narración y de que las expresiones plásticas bidimensionales basadas en narraciones literarias son ilustraciones, dieron pie a la siguiente pregunta: ¿en las expresiones plásticas bidimensionales, en general, y en el grabado, en lo particular, existen evidencias del *tiempo vinculado con la narración*<sup>3</sup>?

Al dar respuesta a dicha interrogante se identificaron dos posturas respecto al tiempo en las expresiones plásticas bidimensionales, es decir, en imagen fija, una negativa y otra positiva, de la primera participan el poeta, dramaturgo y crítico Gotthold Ephraim Lessing y el historiador del arte y bibliotecario Michel Melot, el primero, en *Laocconte*, diferencia las artes del espacio y las artes del tiempo, las primeras las caracteriza por expresarse simultáneamente y las segundas por expresarse linealmente, en las primeras se encuentran la escultura, la pintura, la arquitectura y las artes plásticas, y en las segundas la poesía, la música y las artes literarias<sup>4</sup>; y Melot emplea el criterio de Lessing, para clasificar los nuevos medios artísticos: la imagen fija carecen de tiempo, pues en el momento en que la imagen sigue el discurso narrativo se hace relato; por ende la imagen fija muta en historieta, animación, cine o video<sup>5</sup>.

Además, la postura que niega la representación del tiempo en la imagen fija se sustenta en la noción clásica del tiempo, el cual, de acuerdo con, el polímata, Aristóteles, es la medida del movimiento en la perspectiva del antes y del después; no obstante, las nociones del tiempo propuestas por la física en la actualidad desdican esta concepción clásica, tal es el caso de la propuesta del físico, químico y sistémico Ilya Prigogine, quien discrepa de las concepciones del tiempo correspondientes con las de eternidad, retorno, irreversibilidad y evolución, porque considera que el tiempo es creación, ya que la

---

<sup>3</sup> La narración se presenta tanto en la Historia como en las Artes, en esta investigación se enfoca en la narración en estas últimas. Además, en la narración realizada en las artes, el tiempo se vincula tanto, con el calendario (es decir, el año, el mes, el día, la hora y más, en que se realiza el hecho narrado), y con la EN, es decir, el orden de presentación de los constituyentes de dicha estructura (*vid.* Nota número 8 *infra*), este estudio tiene por objeto denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple*, por lo que se interesa en el tiempo vinculado con la EN, por ello no se profundizará en el tiempo cronológico en la narración. Para referirse al tiempo ligado con la EN se usará *temporalidad*, *tiempo vinculado con la narración* como *tiempo relacionado con la narración*, *tiempo en la narración*, *tiempo vinculado con el relato*, *tiempo relacionado con el relato*, *tiempo vinculado con la ficción*, *tiempo relacionado con la ficción* y *tiempo en la ficción*, para evitar monótonas repeticiones.

<sup>4</sup> *Vid.* José Cabrera Martos, “La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica didáctica del tiempo en las artes”, en *Caleidoscopio, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén*, p. 66.

<sup>5</sup> *Vid.* Michel Melot, *Breve historia de la imagen*, pp. 52 y 83.

inestabilidad es fundamental en un universo donde el tiempo no es ilusión ni disipación, debido a que, por un lado, el universo, para Prigogine, comienza con una inestabilidad; dicho en otras palabras: el universo es resultado de una transformación irreversible y proviene de otro estado físico, y por otro lado, la estructura del espacio-tiempo se liga a la irreversibilidad o ésta expresa también una estructura del espacio-tiempo; y como, los fenómenos irreversibles corresponden con una creación, al respecto Prigogine apunta “...[la] ruptura de la simetría espacial es la expresión de la ruptura de simetría entre pasado y futuro. En todos los fenómenos que observamos, vemos el papel creativo de los fenómenos irreversibles, el papel creativo del tiempo”<sup>6</sup>; ello fundamenta el afirmar que la noción del tiempo de Prigogine disiente de las concepciones de tiempo de la ciencia clásica.

Aunado a lo anterior, al participar de la concepción clásica del tiempo provoca que, uno, se excluyan otras concepciones de tiempo surgidas de áreas y en momentos históricos diferentes<sup>7</sup>, tales como en la ciencia (donde en las últimas décadas se propone que el tiempo se conciba como creación), en la historia (donde se concibe un tiempo cósmico y un tiempo vivido) o en la literatura (donde se relaciona con el orden de presentación de la estructura narrativa<sup>8</sup> (EN) y con el calendario); dos, se afirme que la poesía, frente a la pintura, es la

---

<sup>6</sup> Ilya Prigogine, *El nacimiento del tiempo*, p. 95.

<sup>7</sup> Lauro Zavala ha consignado al menos 20 maneras de concebir el tiempo, entre las que se encuentran el tiempo circular, (sin principio ni fin), el cronológico (del pasado al futuro), elíptica, (ciclos), el biológico (como evolución), el diagético (duración, frecuencia y orden), el fractal (aleatorio), rítmicos (sistémicos), contextuales (finales y principios intercambiables), entre otros (*vid.* “Una taxonomía transdisciplinaria del tiempo. Mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo”, en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 1998, pp. 52 y 56).

<sup>8</sup> Una narración reducida a su estructura mínima está constituida por la S.I., la T/C y S.F., al respecto apunta, Illari Cicpatli Alderete Cruz,

también es conocida como [secuencia narrativa] unidad narrativa, macro estructura o microrelato. “La secuencia está constituida por la sucesión lógica-temporal”, es decir, cada secuencia implica a la que precede y a la que sucede, esto no pasa necesariamente con los nudos, pues como explica Bremond, en el segundo nudo de la secuencia esta realización puede ser sólo virtual y no llegar a una clausura. La secuencia narrativa reducida a su estructura mínima está compuesta por *planteamiento, nudo y desenlace* o, como ya mencionamos en la sección del relato, por una *situación inicial, transformación o complicación y situación final* [...] Las secuencias pueden ser simples y complejas, las simples constan de los elementos que ya mencionamos, y las complejas se forman a partir de secuencias simples. (*Lo profundo de la simplicidad. El antihéroe en la obra de Julio Torri*, pp. 74 y 75)

La EN opera de la siguiente manera: el personaje principal se halla en una situación inicial, de pronto el personaje principal vive o sufre una transformación o una complicación, éste personaje a causa de dicha transformación o complicación se encuentra en una situación final, es decir, distinta a la que se encontraba en la situación inicial, por ejemplo, “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” de Augusto Monterroso inserto en *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, en esta minificción la EN se encuentra de la siguiente manera:

única que puede presentar el movimiento; y tres se restringa el quehacer plástico y las posibilidades de la imagen fija, puesto que ésta sólo presenta el instante de la acción que precede y al seguir el relato escrito se convierte en historieta gráfica o en cine, ya que la imagen fija contiene el tiempo en su espacio y no en su duración<sup>9</sup>.

Además, estas posturas respecto al tiempo en imagen fija corresponden con concepciones distintas sobre el tiempo. La que niega la representación del tiempo en la imagen fija, concibe el tiempo y el espacio como antitéticos; en cambio la postura que afirma la existencia de tiempo, parte del presupuesto de que el tiempo y el espacio están estrechamente vinculados. Al respecto se recuerdan las consideraciones de Peter Standish:

en lugar de concebir el espacio y el tiempo como modalidades antitéticas, habría que concebirlos en relación compleja e interdependiente, uno con el otro. En realidad, el pintor puede servirse de una serie de estrategias para componer una jerarquía, una secuencia, a la percepción de un conjunto de imágenes que, en un principio, se ofrece a la percepción simultánea.<sup>10</sup>

En el caso de la segunda postura, la que afirma la existencia de tiempo en imagen fija, el filósofo y escritor Umberto Eco y el semiólogo y crítico de arte Omar Calabrese

S.I.	T/C	S.F.
El personaje dormía →	El personaje despertó →	El personaje vio al dinosaurio

En esta minificción la S.I. está ausente, opera el narrador que habla en tercera persona (*vid.* Nota número 29 *infra*), no especifica el tiempo (cronológico) y el lugar donde se realiza el hecho narrado, así como tampoco caracteriza al personaje. Lo anterior se debe a que el género de la minificción (también llamado microrrelato) se distingue por la hiperbrevedad, puesto que la minificción, el cuento y el relato breve comparten los siguientes rasgos: a) narratividad y ficcionalidad, b) brevedad, c) unidad de concepción y de recepción, d) intensidad del efecto, y e) economía, condensación y rigor (*vid.* David Roas, "Introducción. Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato", en *Poéticas del microrrelato*, p. 15), en cambio el cuento y el relato breve distinguen por la cualidad de brevedad y la minificción por la hiperbrevedad.

Además, la hiperbrevedad en la minificción no corresponde con una estructura fragmentaria, ya que la ausencia, por ejemplo, de algún constituyente de la EN, como en el caso de "El dinosaurio" de Monterroso, no implica que se expresen fragmentos de una narración, sino corresponde con la intención de involucrar al receptor, es decir, éste tiene un papel activo, debido a que tendrá que inferir el constituyente ausente de la EN, se recuerda que la minificción

es una entidad autónoma y suficiente, una unidad estructural acabada, cerrada, en lo que se refiere a su dimensión puramente formal, basada en esa unidad de impresión en la que colaboran todos los elementos del texto. Pero es una estructura abierta en lo que se refiere a su interpretación: es decir, que esa forma cerrada no implica que su dimensión semántica esté completa, porque, como señala Wright, el cuento moderno, por su necesidad de economía, muestra una clara tendencia a dejar que el lector infiera o complete los significados sólo sugeridos. (*Ibid.*, p. 21 y 22)

En esta investigación se utilizará, *grosso modo*, la cualidad de brevedad en relación con la minificción, ya que no tiene por objeto identificar, en la narración artística, la brevedad, cualidad propia del cuento y del relato breve, y la hiperbrevedad, rasgo distintivo de la minificción, sino tiene por objeto introducir el *concepto de narrador múltiple* para denegar el tiempo secuencial.

<sup>9</sup> *Vid.* Melot, *op. cit.*, p. 52.

<sup>10</sup> Peter Standish, *Línea y color: Desde la pintura a la poesía*, pp. 23 y 24.

muestran cinco maneras en que el tiempo está en la pintura: el tiempo en el objeto, el tiempo de circunnavegación, el tiempo de lectura y de interpretación, el tiempo representado, y el tiempo del pintor<sup>11</sup>; el *tiempo en el relato* se inserta en el tiempo representado (se refiere al tipo de representación sobre el plano pictórico: sucesión de acontecimientos, sucesión de movimientos, marco de acontecimientos y estilo y emoción<sup>12</sup>), en éste, Calabrese identifica cuatro tipos de tiempo<sup>13</sup> en la pintura: el *subdivisión del espacio*<sup>14</sup>, el *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)*<sup>15</sup>, el *infinitamente pequeño*<sup>16</sup> y el *infinitamente perdurable*. Estos

---

<sup>11</sup> Vid. Umberto Eco, “Tiempo, identidad y representación”, en *El tiempo en la pintura*, p. 7 y Omar Calabrese, “El tiempo en la pintura”, en *El tiempo en la pintura*, p. 20.

<sup>12</sup> Calabrese, *op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> Estos tipos de tiempo pictórico no son excluyentes, es decir, en una pintura se pueden coexistir, por ejemplo, el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)* y el tipo *infinitamente pequeño*, tal es el caso del *Rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio.

<sup>14</sup> Vid. Nota número 86 *infra*.

<sup>15</sup> Vid. Nota número 91 *infra*; la denominación *CCAET* utilizada en esta investigación para referirse al tipo de tiempo pictórico del Renacimiento corresponde con la cualidad, anotada por Calabrese, propia del tipo de tiempo pictórico del Renacimiento (*vid. Op. cit.*, p. 24), para algunos, entre los que se encuentran José Rafael Saborit Viguer (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea) y David Pérez Rodrigo (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea), debe ser *simultáneo*; no obstante, en esta investigación se considera que la denominación apropiada y coherente es la de *CCAET*, pues ambas denominaciones se refieren a obras plásticas que presentan cualidades distintas respecto al *tiempo en el relato*, ya que es innegable: que existen obras plásticas que corresponden con lo *simultáneo* puesto que presentan dos hechos que ocurren en el mismo momento en el mismo lugar o en lugares distintos, recuérdese *La Crucifixión* de Maestro de la Virgo inter Virgines, puesto que en dicha obra se presentan tres episodios de la Pasión: Cristo con la cruz auestas, María asistida por dos de las santas mujeres y la Crucifixión, el primero de estos hechos precede a la Crucifixión y el segundo se realiza simultáneamente la Crucifixión; pero es incuestionable que existen obras plásticas que expresan dos acciones procedentes de una narración que ocurren en momentos distintos en el mismo lugar o en lugares distintos, por ejemplo el *Rapto de Europa* de Tiziano (*vid. Apartados “La unidad aristotélica de tiempo en El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” y “El tiempo en la minificción y *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” insertos en el capítulo II), *Santo Domingo resucita a un joven* de Pedro Berruguete (*vid. Marta Poza Yagüe, Milagro de Santo Domingo*) o la *Crucifixión y ahorcamiento de Judas*.

Aplicar la denominación *simultáneo* a obras plásticas que expresan dos momentos distintos corresponde con excluir el concepto de tiempo, pues, efectivamente, si se parte del concepto de espacio el tipo de tiempo pictórico *CCAET* muestra dos hechos que se realizan en un mismo momento, pero desde el concepto de tiempo el par de hechos se realizan en momentos distintos: uno corresponde con el tiempo precedente y el otro con el tiempo posterior; lo anterior se debe a que el tipo de tiempo pictórico del Renacimiento se sustenta en lo simbólico a partir de la jerarquización del espacio en función del tiempo, de la siguiente manera:

- El tiempo precedente → lo *lejano*, el lado *izquierdo* y lo *alto*
- El tiempo posterior → lo *cercano*, el lado *derecho* y lo *bajo*

En vista de lo anterior, el tipo de tiempo pictórico del Renacimiento hace coincidir el tiempo y el espacio, es decir, rebasa lo *simultáneo* pues concibe la relación entre el espacio y el tiempo, por ello la denominación apropiada y coherente para aquellas obras plásticas que expresan dos hechos que ocurren en momentos distintos en el mismo lugar o en lugares distintos, es la de *CCAET*.

tipos de tiempo pictórico se caracterizan por ser lineales y progresivos, por lo que corresponden con la *narración de estructura clásica*<sup>17</sup>.

Asimismo, del tiempo del pintor y del tiempo representado<sup>18</sup> se hallan diversas expresiones plásticas, por ejemplo, *El misterio de Picasso* (1956) del director, guionista y productor de cine Henri-George Clouzot; el trabajo plástico del pintor, escritor y profesor José Rafael Saborit Viguer<sup>19</sup> y del performe, poeta visual y profesor Bartolomé Ferrando Colom<sup>20</sup> insertan en el tiempo del pintor. Además, del tiempo representado en relación con la narración se hallan *Historias franciscanas* (1297-1299) del pintor, escultor y arquitecto Giotto di Bondone; *Historias de Cristo* (primer decenio del siglo XIV) del pintor Giovanni de Rimini; *Mes de abril* (1468-1470) del pintor Francesco del Cossa; *Virgen del Rosario* (1539) del pintor, dibujante e ilustrador Lorenzo Lotto; *El tributo* (1452) del pintor Masaccio; *Retablo de Annalena, Los santos Cosme y Damián arrojados al mar y salvados por ángel* (1437-1440) del pintor Fra Angélico; *Decapitación de San Juan* (1448-1453) del pintor Roger van der Weyden; *La Pasión* (posterior a 1470) del pintor Hans Memling; *Santo Domingo resucita a un joven* (1493-1499) del pintor Pedro Berruguete; *San Jorge luchando con el dragón* (1502-1507) del pintor Vittore Carpaccio; *La Flagelación de Cristo* (1521-1524) del pintor Sebastiano del Piombo; *Decapitación de San Juan Bautista* (hacia 1548) del pintor Jacopo Bassano; *El rapto de Europa* (1560-1562) del pintor Tiziano Vecellio di Gregorio; *Judit decapitando a Holofernes* (1595-1596) del pintor Michelangelo Mensi da Caravaggio, *Sileno ebrio* (1626) del pintor y grabador José de Ribera y Cucó; *Keep smiling* (1932) del pintor George Grosz; la serie *Simi*<sup>21</sup> (1984) del pintor y grabador

---

<sup>16</sup> Tanto para el tipo de tiempo pictórico *infinitamente pequeño*, como para el *infinitamente perdurable* véase nota número 95 *infra*.

<sup>17</sup> En este trabajo se emplearán *narración de estructura clásica*, *narración clásica*, *narración ejemplar*, *narración de tipo ejemplar* y *unidad aristotélica de tiempo* para evitar repeticiones monótonas.

<sup>18</sup> Este estudio se enfoca en el *tiempo en la narración*, por lo tanto se profundizará en el tiempo representado en relación con la narración y no en el tiempo del pintor, el tiempo en el objeto, el tiempo de circunnavegación y el tiempo de lectura y de interpretación, así como sólo se ofrecerán un par ejemplo del tiempo del pintor. En el Anexo 1 se muestran algunas de las expresiones plásticas anotadas.

<sup>19</sup> El trabajo plástico de Saborit Viguer también participa del tiempo representado pues le interesa el tiempo cronológico (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea).

<sup>20</sup> El trabajo plástico de Bartolomé Ferrando Colom también participa del tiempo representado ya que se enfoca en el tiempo cotidiano (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea).

<sup>21</sup> La serie no tiene un título, para referirse a ella utilizan: “serie de acuarelas pintadas en los ochentas”, por brevedad en este trabajo se utilizará “Simi”, ya que Sean Scully la realizó en la isla de Simi. Se aclara que en el Institut Valencià d’Arte Modern (IVAM) la normatividad respecto a la toma de fotografías restringe al visitante pues éste no puede fotografiar individualmente las obras sino debe fotografiar varias obras –esto provoca falta de detalles en la fotografía–, así como el IVAM no cuenta con un catálogo impreso o

Sean Scully, *Baft* (1965); *Sin título* (1966) y *Damascus gate II* (1969) del pintor y grabador Frank Stella; *Sacred Catch* (2007) del artista Darryl Pottorf; el blog de *Cuentos chinos*<sup>22</sup> (2012) de la artista Ángela Sánchez de Vera; la serie *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012) del artista Juan Pérez Agirregoikoa; *Shadows IV, V y VI* (2012) del escultor, dibujante y grabador Jaume Plensa y la videoinstalación *Prohibido cantar/No Singing* del artista Jordi Colomer.

Al considerar los datos que se presentan en los capítulos, que constituyen este estudio, se percibió lo siguiente:

- a) Existen indicios de que la imagen fija narra de acuerdo a la *narración clásica* mediante el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen, en éste el ritmo en el color, en el tono y en el plano (yuxtaposición y superposición) juega un papel importante pues propicia las direcciones visuales; además, el ritmo opera al modo de la EN y, en las técnicas de reproducción como el grabado, puede aprovecharse para narrar y corresponde con la repetición-variación, al igual que la yuxtaposición y la superposición; así como dichos tiempos sustentan las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*<sup>23</sup>.
- b) Hay evidencias de que el vínculo entre el grabado y la palabra, es decir, la imagen y la palabra, valida el supuesto de que la imagen fija está imposibilitada para narrar, y

---

en línea; por lo que la fotografía que se muestra de dicha serie está incompleta pues la serie está constituida por ocho imágenes pero la fotografía sólo muestra siete; la demostración del análisis de la serie se hizo con base dicha fotografía, ya que ésta es de lo que dispondrá el lector.

<sup>22</sup> El Blog de la exposición *Cuentos chinos* (2012) de Ángela Sánchez de Vera (expuesta en Rosenwald-Wolf Gallery en The University of the Arts, en Filadelfia) se caracteriza por mostrar cinco narraciones escritas por la propia artista y por insertar imágenes, la cuales sirven para presentar las localizaciones; además, Sánchez de Vera utiliza el internet con la finalidad de lograr un número mayor de receptores (*apud* El tiempo en la artes plásticas, entrevista por González Guinea y Blog de la exposición *Cuentos chinos*).

<sup>23</sup> En este trabajo, se utilizarán *estrategia, recurso, estrategia plástica y recurso plástico* para evitar monótonas repeticiones. Entre las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* se encuentran la de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* (en ésta los vectores permite descifrar qué fragmento narrativo tiene lugar en el tiempo precedente y cuál en un tiempo posterior, puesto que apuntan hacia el punto de fuga alrededor del cual gira el espacio del cuadro), la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* (ésta alude a la unión de dichas categorías por medio de un vector, por ejemplo un dedo que señala, o la mirada de un personaje, dirige la atención según parámetros del tipo: <<de izquierda a derecha>> y <<de derecha a izquierda>>, dicho vector es el encargado de dirigir la mirada del observador), la del *espacio evolutivo* (en ésta el presente contiene diversas duraciones, incluyendo también la huella de toda la historia, es decir, el pasado y el presente se unen, por ejemplo, un sendero vincula al fondo con el proscenio), la de la *hipercodificación* (ésta corresponde con la ausencia de los personajes y presencia de elementos emblemáticos) y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* (estos permiten al observador descubrir tanto el tiempo que relatan, como el tiempo de todo el relato), *vid.* Cuadro 1 del Anexo 1.

de que para seguir el discurso de la escritura debe convertirse en historieta, en video o en cine, muestra de ello es el papel que tuvo el grabado cuando sirvió a la industria del libro, pues narró a la manera del tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio*; además, la relación de la imagen y de la palabra opera de maneras distintas, por ejemplo, 1) la imagen ilustra un libro, 2) las palabras del texto escrito construyen a la imagen, ésta alude a aspecto/s relevante/s y su posición espacial no impide su lectura, 3) la imagen desplaza a la palabra, 4) las palabras o las letras construyen la imagen y 5) la imagen y la palabra operan en el mismo soporte pictórico. La relación de la imagen y de la palabra en las expresiones plásticas no siempre corresponde con la narración<sup>24</sup>.

- c) Las pruebas de que la imagen fija narra, de acuerdo con la *narración clásica* y con la denegación de la temporalidad secuencial, a través de la identificación de las concepciones procedentes del ámbito de la lingüística correspondientes con el *narrador múltiple* en *Simi* de Scully (identificación de la focalización interna del subtipo múltiple); con la concepción de *tiempo vinculado con el relato* correspondientes con la *narración de estructura clásica* en *El rapto de Europa* de Tiziano y en *Baft* de Stella (identificación de la presencia y el orden de presentación en los constituyentes de la EN); con el tiempo como se usa en la minificción en *El rapto de Europa* de Tiziano (identificación de la ausencia de algunos de los constituyentes de la EN) y con la denegación del tiempo secuencial en *Sin título* (1966) de Stella (identificación de la presencia y el orden de presentación en los constituyentes de la EN).

---

<sup>24</sup> Cfr. Nota número 57 *infra*; tómese en cuenta que no toda expresión plástica es una narración, pues, aunque el lenguaje no es exclusivo de la oralidad o de la escritura, ni el texto es un concepto únicamente aplicable al producto de la escritura, ya que las artes utilizan signos –que constituyen su vocabulario–, poseen reglas determinadas para dichos signos, presentan una estructura determinada y esta estructura su propia jerarquización, por lo tanto, las artes son lenguajes y la obra artística un texto (*apud* Yuri M. Lotman, *La estructura del texto artístico*, p. 18). La estructura que presentan los textos corresponde con la descripción, con la narración, con la exposición o con la argumentación (*apud* Maria Teresa Serafini, *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*, pp. 194-197 y Margarida Bassols y Ana M. Torrent, *Modelos Textuales. Teoría y práctica*, p. 9), por ende no toda expresión plástica, en general, y no toda expresión gráfica, en lo particular, son narraciones, pues, además de poseer un punto de vista óptico, dichas expresiones para ser narraciones requieren mostrar lo siguiente: un/os personaje/s, un/os narrador/es, un lugar, un tiempo (cronológico), un asunto, un tema, una intención, una finalidad, y, primordialmente requieren presentar, una estructura, ésta debe corresponder con la de la narración. La jerarquización de la estructura, en el caso de la narración, corresponde con la *narración clásica* o con la denegación de la misma (*vid.* Nota número 1 *supra*).

A la luz de dicho panorama, de los indicios, de las evidencias y de las pruebas se concibió la siguiente interrogante: ¿Cómo utilizar la EN, las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y la independencia y la vinculación en la serie de imágenes en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, en función del azar como principio organizador y de la desvinculación de la imagen y de la palabra para denegar el tiempo secuencial y para introducir el *concepto de multiperspectivismo*? Esta interrogante dio pie al objetivo y con la hipótesis de este estudio.

En lo concerniente al objetivo de este estudio corresponde con utilizar la EN, las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y la independencia y la vinculación en la serie de imágenes en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, en función del azar como principio ordenador y de la desvinculación de la imagen y de la palabra en un conjunto de grabados, cuya estructura corresponda con la de la narración, para denegar el tiempo secuencial a través del *concepto de narrador múltiple*. Para alcanzar el objetivo de este estudio, se realizaron las siguientes acciones:

- A) Se identificaron, en textos especializados, los elementos morfológicos y las *estrategias plásticas* que permiten expresar el *tiempo relacionado con la ficción* en la imagen fija de naturaleza plástica, en general, y en el grabado, en lo particular.
- B) Se distinguieron, en bibliografía especializada, las propiedades de las concepciones, procedentes de la lingüística, correspondientes con el *narrador múltiple* y de *temporalidad*: la *narración ejemplar*, y la denegación de la temporalidad secuencial, así como el tiempo y su empleo dentro de las minificciones; inmediatamente, se analizaron, a través de dichas concepciones<sup>25</sup>, algunas expresiones plásticas cuya

---

<sup>25</sup> El interés de esta investigación se enfoca en *el tiempo en el relato* en imagen fija, en general, y en el grabado, en lo particular. Además, en esta investigación, se considera que en el contexto actual es más necesario que nunca comprender los recursos plásticos utilizados en la narración plástica respecto al *tiempo en la narración*, ya que se ha producido un cambio de paradigma de lo temporal en el quehacer artístico (en la narración literaria se ha optado por la reiteración y se prefiere al *concepto de multiperspectivismo*, estos cambios provocan en el receptor una aceptación pasiva o una participación activa). Por lo que, utilizar el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología en narraciones plásticas permite esclarecer los recursos plásticos utilizados para narrar.

El análisis de imágenes, el enfoque semiótico, como el propuesto por Javier Marzal Felici (parte del de Justo Villafañe y se enfoca en la fotografía artística), alude al *tiempo en la ficción* en el nivel compositivo - en el tiempo de la representación: duración, atemporalidad, tiempo simbólico y secuencialidad/narrativa (*vid. Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, pp. 195-217)-, pero no presenta un criterio para, uno, establecer la fase entre el comienzo y el final de una acción presentada en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria, dos, fijar el momento cumbre mostrado en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria, tres, descifrar los elementos ausentes, es decir,

estructura corresponda con la de la narración: *El rapto de Europa* (1560-1562) de Tiziano, la serie *Simi* (1984) de Scully, *Baft* (1965) y *Sin título* (1966) de Stella, para el análisis, *grosso modo*, se realizaron las siguientes operaciones: en caso de la narración plástica tuviera un referente literario:

1) se desglosaron las acciones de la narración, se agruparon las acciones, se fijaron la/s EN y se distinguieron, de ser el caso, la estructura narrativa principal (ENP) de la estructura narrativa subordinada (ENS),

2) se realizó la inclusión de los constituyentes de la/s EN en la narración plástica.

En caso de que la pintura no tuviera un referente literario:

1) se identificó la EN mediante los siguientes operaciones: establecimiento de la EN y distinguir, de ser el caso, ENP de la ENS;

Así como se identificó, de ser caso, el tipo de focalización<sup>26</sup> en la narración plástica; se procedió a identificar algunas *estrategias* utilizadas para narrar y para

los que se incluyeron en la narración de carácter literario o preliterario y los que se excluyen en la narración plástica, cuatro, determinar el orden de la construcción progresiva procedente de una narración literaria o preliteraria y presentada en un medio plástico, y cinco, fijar lo anterior en una narración meramente plástica. Por lo que, en una narración plástica, para establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre procedente de una narración literaria o preliteraria, c) descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria, d) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la narración plástica, e) fijar lo anterior en una narración meramente plástica, se hace necesario utilizar en el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología.

Asimismo, el análisis iconográfico permite identificar la narración y la/s narración/es implícita/s literarias o preliterarias presentadas en expresiones plástica, pues se enfoca en la identificación de los motivos, imágenes, historias y alegorías transmitidos mediante fuentes literarias, según Erwin Panofsky,

El *análisis iconográfico*, que se ocupa de las *imágenes*, *historias* y *alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. (*Estudios sobre iconología*, p. 21)

No obstante, el análisis iconográfico no atiende a los recursos plásticos utilizados para mostrar dicha narración en un medio plástico; por lo cual, en una narración plástica, para establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre procedente de una narración literaria o preliteraria, c) descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria, d) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la expresión plástica o e) fijar lo anterior en una narración meramente plástica, se hace necesario utilizar en el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología.

La identificación de los recursos empleados mediante el análisis de la narración del estructuralista y de la narratología en la narración plástica correspondiente con la traducción de narraciones literarias o preliterarias, así como en la narración meramente plástica, permitirá comprender la narración estrictamente plástica.

<sup>26</sup> La focalización es un aspecto vinculado con el narrador, se establecen tres tipos de focalización: a) la no focalización o focalización cero es aquella en la que el narrador se impone mínimas restricciones pues

introducir el *narrador múltiple* como elemento plástico, se analizaron los resultados y se valoraron.

- C) Se planeó y se realizó un conjunto de expresiones plásticas, cuya estructura corresponda con la de la narración<sup>27</sup>.

---

puede entrar o salir de las conciencias de los personajes a voluntad, de igual manera puede desplazarse por los distintos lugares. En un relato de focalización cero la perspectiva del narrador es autónoma y goza de amplia libertad pues puede proporcionar la información que considere pertinente en el momento que juzgue adecuado; b) la focalización interna, en ésta el foco del relato corresponde con la de una mente figural o varias, donde el narrador ve limitada su libertad, por lo que hay una selección de la información con el objeto de manifestar las limitaciones cognoscitivas de percepción y las limitaciones espacio-temporales propias de esa mente figural, además la focalización interna puede mostrar tres subtipos: fija, variable o múltiple, en la fija, no se abandona el punto de vista de un personaje, en la variable, se presenta cuando el punto de vista va de un personaje a otro, y, en la múltiple, es común encontrarla cuando un evento es narrado desde distintos puntos de vista; c) la focalización externa, constituye una restricción que se impone el narrador, dicha restricción se manifiesta mediante la inaccesibilidad a los pensamientos de cualquier personaje y se subsana a través de la información que se puedan inferir de la acción y del diálogo de los personajes cuya perspectiva tiende a dominar; además, existen dos tipos de alteraciones según la focalización que adopte el narrador, la *paralipsis* que corresponde con dar menos información de la que en principio es necesaria, y la *paralepsis* que consiste en dar más información de la que en principio autoriza el código de focalización (*apud* Rosa Nely Cortés Soriano, *La focalización como constructora del reino en "Olvidado rey Gudú" de Ana María Matute*, [s.p.]).

De lo anterior se desprende que la variante múltiple de la focalización interna corresponde con el concepto de *narrador múltiple*.

<sup>27</sup> En la realización la propuesta plástica surgida de esta investigación, se ejecutó el siguiente procedimiento:

- A) La selección y análisis de un texto narrativo –la *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés (nació en Ribera del Fresno, provincia de Badajoz, el 11 de marzo de 1754 y falleció en Montpellier, Francia, 24 de mayo de 1817, fue un poeta, jurista y político español. La *Oda LXXX* es anterior a 1794, *Vid.* Texto 1 del Anexo 2). El análisis de la *Oda LXXX* permitió descubrir que, por una parte, la *Oda LXXX* está constituida por veintidós acciones, las cuales corresponden con dos EN: la ENS (S.I.: Galatea se arreglaba → T/C: Galatea descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: Galatea se autoerotizaba) y la ENP (S.I.: Galatea se autoerotizaba → T/C: El amado de Galatea la descubrió → S.F.: Galatea pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él), además, la ENS sirve de preámbulo a la ENP, así como dichas estructuras se caracterizan por ser lineales y progresivas, dicho en otras palabras, corresponden con la *narración de estructura clásica* (*vid.* Cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2, la información de estos materiales se elaboró con base en los materiales didácticos “Proceso identificación de la/s secuencia/s narrativa/s de la *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés” y “Constituyentes de la/s secuencia/s narrativa/s de la *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés”. Estos materiales didácticos se elaboraron dentro del Proyecto PAPIIME PE401810 coordinado por Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de González Guinea).

Por otro lado, se descubrió que las dos EN funcionan igual que en el mito de Júpiter y Europa, incluido en las *Metamorfosis* de Ovidio, y el cual traduce a la pintura, Tiziano, en *El rapto de Europa*, en ésta utiliza las *estrategias* del tipo de tiempo CCAEyT.

- B) Inclusión de las EN del texto seleccionado en la serie *Sin brújula y sin timón*, para ello se realizaron las siguientes acciones:
- a) La selección de elementos del texto elegido. Ésta se basó, uno, en las *estrategias plásticas* empleadas en el tipo de tiempo CCAEyT, en lo general, y en las *estrategias* utilizadas por Tiziano para narrar el mito de Júpiter y Europa, en lo particular; y dos, en el azar en relación con lo fragmentario. Se alude a la ENS mediante imágenes y a la ENP a través de palabras (cuartetas), esto con la finalidad de que no guardaran relación, es decir, que las imágenes no describan ni repitan las palabras ni viceversa (*vid.* Texto 2 del Anexo 2).

D) Se analizó la propuesta plástica surgida de esta investigación –se utilizó el análisis arriba anotado-, los resultados obtenidos se analizaron y se valoraron.

En lo tocante a la hipótesis, ésta se sustenta, por un lado, en que la denegación del tiempo secuencial se refiere a la falta de progreso –ésta se consigue por medio de la iteración y de la alteración de la EN<sup>28</sup>- y en que el *concepto de multiperspectivismo* corresponde con la focalización interna del subtipo variable –ésta alude a personajes que expresan el mismo hecho narrado- y con los subtipos de narrador que habla en primera persona: el narrador-protagonista, el narrador-personaje secundario o el narrador-personaje incidental<sup>29</sup>. La inclusión de distintos puntos de vista del mismo hecho narrado propicia la

Asimismo, se descartó la cuarteta correspondiente con la S.F., pues es confusa, ya que, para algunos lectores, el personaje principal, Galatea, pide perdón por autoeritizarse y, para otros lectores, la petición de perdón se motiva por que la acción se ejecutada de modo individual, cuando debería hacerse con el amado –en esta investigación se coincide con la segunda postura-; y como, sobre la S.F. de la *Oda LXXX* existen posturas opuestas, por ello, en la selección de los elementos, se excluyó la S.F. de la narración de Meléndez Valdés.

En el caso de las ENS I 19-27 (corresponden con ...*Finalmente* y con las imágenes 20 a la 28 del Anexo 2), las cuartetos de la S.I. de la ENP de la *Oda LXXX* son distintas al resto de las ENS I, ya que se consideraron las cualidades plásticas de las letras en función de la construcción de las imágenes, pero las cuartetos de las ENS I 19-27 y las del resto de las ENS I corresponden con la S.I. de la ENP de la narración de Meléndez Valdés, y como las cualidades plásticas de las letras favorecían la construcción de las imágenes y son parte de la S.I. de la ENP de la *Oda LXXX*, por ello se optó por mutar las cuartetos de la S.I. de la ENP del poema en las ENS I 19-27.

- b) Elaboración las planchas matrices. En las planchas matrices donde la imagen y la palabra siguen su propio discurso comparten rasgos, las correspondientes con la ENS: la técnica y el tamaño y las correspondientes con la ENP: tipo de fuente. Además el tamaño de la letra y la alineación del párrafo tiene una función, en el caso de la primera, la pequeña equivale a lo que está *lejos*, es decir, la S.I., y la grande a lo que está *cerca*, es decir, T/C o a la S.F.; y respecto a la alineación, la izquierda corresponde con lo que está al *inicio* (S.I), la central a lo que está en *medio* (S.I. o T/C) y la alineación derecha lo que está al *final* (T/C o S.F.).

En las planchas matrices donde las palabras dan forma a la imagen, la posición de la palabra no corresponde con el modo de lectura de occidente.

- c) En la elaboración de los registros. Las planchas matrices se ubicaron de modo adverso a las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *contraposición lejos/cerca igual al antes/después y categorías alto/bajo e izquierda/derecha*.

Impresión de los constituyentes de la serie *Sin brújula y sin timón*. Se empleó tinta negra en unas impresiones, en otras el color: verde, amarilla y roja (*vid.* Nota número 170 *infra*) y, en otras impresiones se aplicó tinta blanca y negra.

<sup>28</sup> *Vid.* Nota número 1 *supra*.

<sup>29</sup> El narrador no es el autor, según Alberto Paredes, “la persona que cuenta la novela o cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario” (*Las voces del relato*, p. 29); además, es inseparable del texto narrativo pues es quien, uno, enuncia el discurso narrativo, y dos, configura el relato, en su voz manifiesta la elección del tiempo gramatical. Existen diferentes clasificaciones sobre el narrador, unas se basan en el pronombre utilizado, otras en su posición en la diégesis, otras más en el tiempo gramatical seleccionado, otras en la visión (focalización, perspectiva) y la subjetividad. El narrador puede encontrarse dentro o fuera de los hechos relatados; y para algunos se equipara con la función de una cámara en el cine o con las acotaciones del texto dramático (*apud* Cortés Soriano, *op. cit.*, [s.p.]).

iteración y la alteración del hecho narrado, por ende la inclusión del *concepto narrador múltiple* propicia la denegación del tiempo secuencial.

Por otro lado, la hipótesis se apoya en la desvinculación de la imagen y de la palabra y en el azar como principio ordenador, puesto que:

- a) La desvincular la imagen y la palabra sustentan en la EN y las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*: *hipercodificación* y *objetos que funcionan como una narración implícita*, propician la inclusión de la focalización interna de los subtipos variable y múltiple,
- b) El azar como principio ordenador<sup>30</sup> –en relación con lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario y acompañado de la deconstrucción<sup>31</sup> - aplicado en la utilización de las

En general, se establecen cuatro tipos de narradores: el narrador omnisciente, el narrador testigo, el narrador protagonista y el narrador múltiple, este último se constituye por varios narradores que hablan en primera persona. Sin embargo, la clasificación basada en la forma pronominal establece tres tipos de narradores: 1) el narrador que habla en primera persona, 2) el narrador que narra en segunda persona y 3) el narrador que habla en tercera persona; “el narrador que habla en primera persona es el *sujeto* en el plano de la enunciación y también en el de lo *enunciado* (la historia narrada); es decir, es el agente que produce el proceso discursivo y, a la vez, es el protagonista de los hechos narrados” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 356).

En cuanto a los subtipos de narradores de la clasificación pronominal, se identifican cuatro subtipos del narrador que habla en primera persona: a) el narrador-protagonista que es cuando alguien cuenta su propia historia; b) el narrador-personaje secundario, como lo dice su nombre se trata de un personaje que narra los hechos de los cuales no es el actor principal, su visión de los hechos es la base del juicio del lector; c) el narrador-personaje incidental, en contraposición con el narrador anterior se encuentra aún más alejado de los hechos, pero, por el hecho de contar los sucesos su personaje cobra más responsabilidad; y d) el narrador morfológico o primera persona morfológica, el cual es un yo contando que no corresponde con ningún personaje, su acción básica es la de conocer, hurgar, referir (Cortés Soriano, *op. cit.*, [s.p.]).

De lo anterior, se desprende que a) los subtipos del narrador que habla en primera persona que permiten mostrar un hecho narrado desde distintas perspectivas son el narrador-protagonista, el narrador-personaje secundario y el narrador-personaje incidental y b) si un relato presenta varios personajes (protagonista, secundario o incidental) operando como el narrador que habla en primera persona, pues muestran el evento narrado desde distintos puntos de vista, entonces ese relato tiene un narrador múltiple.

En esta investigación se utilizara, *grosso modo*, el tipo del narrador que habla en primera persona de la clasificación pronominal, ya que no tiene por objeto identificar los subtipos del narrador que narra en primera persona en la narración plástica, sino tiene por objeto introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico.

<sup>30</sup> El azar alude a lo fortuito, al *sin orden* y a lo fragmentario (*apud* Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la Lengua Española*, Vol. II, p. 177). Respecto a lo fragmentario, Ferrando Colom comentó que cuando el azar determina el orden corresponde con lo discontinuo y agregó que el tiempo cotidiano se caracteriza por la discontinuidad y por estar constituido por instantes, éstos aluden a lo fragmentario (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea). Igualmente, Andrés Amorós, al tratar sobre la teoría literaria postulada por Julio Cortázar en *Rayuela*, anota que el personaje de Morelli “formula una estética de lo fragmentario [...] la vida no se nos aparece como cine –una historia que fluye gracias al montaje- sino como una serie de fotografías discontinuas” (“Introducción”, en Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 43), por ende, a través de lo fragmentario se consigue lo fortuito.

<sup>31</sup> La deconstrucción se refiere a la utilización del mismo principio que deconstruye mediante la inversión de la jerarquía, de este modo el que deconstruye opera dentro de los límites del sistema para

*estrategias plásticas* de dicho tipo de tiempo pictórico: *contraposición lejos/cerca igual al antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* y en uso de la EN, produce la alteración de la EN, ésta operando de acuerdo a la *narración clásica*; y

- c) Ambas, la desvinculación de la imagen y de la palabra y el azar como principio ordenador, aunadas a las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación<sup>32</sup> y con la superposición en las planchas matrices<sup>33</sup> deniegan el tiempo secuencial e introducen el *concepto de multiperspectivismo*, ya que dicha cualidad concuerda con dichos recursos, debido a que, el binomio en la narración plástica, genera el/los personaje/s y coincide con el modo en que opera la EN en la *narración clásica* y en la denegación de la misma<sup>34</sup>, además el binomio en las técnicas de reproducción puede producirse en la superposición en las planchas matrices<sup>35</sup>; por ello, dicha cualidad permite expresar distintos puntos de vista del hecho narrado.

---

resquebrajarlo (*apud* Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, pp. 79-81).

<sup>32</sup> Las cualidades rítmicas de la repetición y variación pueden corresponder con *el tiempo en el relato* de la denegación del tiempo secuencial (*vid.* “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” insertado en el capítulo II) y con el de la *narración ejemplar* (*vid.* “La unidad aristotélica de tiempo en *Baft* de Frank Stella”, insertado en el capítulo II), *vid.* Incisos 1.1.2 y 1.3.1.

<sup>33</sup> La superposición en las planchas matrices puede funcionar como la superposición en planos compositivos, ésta última puede generar, por un lado, la sensación de lejanía y cercanía, esto ocurre en la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* propia del tipo de tiempo pictórico CCAEyT (*vid.* Inciso 1.2.2), y por otro, una EN carente de orden y de progresión lógico, así como las cualidades rítmicas de los planos pueden coincidir con la manera en que opera el *tiempo en la narración*, por ejemplo, la variación genera la sensación de progreso y de linealidad, y por ende coincide con la *narración ejemplar* (*vid.* Inciso “La unidad aristotélica de tiempo en *Baft* de Frank Stella” insertado en el capítulo II), en cambio la repetición produce la sensación de carencia de progreso y de linealidad, y por ende coincide con la narración de acuerdo con la denegación del tiempo secuencial *vid.* Inciso “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” insertado en el capítulo II), *vid.* Inciso 1.1.2 y 1.3.1.

<sup>34</sup> *Vid.* Nota número 136 *infra* y los incisos “La unidad aristotélica de tiempo en *Baft* de Frank Stella” y “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* (1966) de Frank Stella”, insertados en el capítulo II.

<sup>35</sup> Si bien es cierto que la utilización de las planchas matrices en *Sin brújula y sin timón* puede corresponder con el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio*, puesto que en las planchas pueden ubicarse los episodios donde el límite de las planchas funciona, de manera individual para delimitar y para articular la narración, y de manera grupal, obedecen a una sucesión cronológica (*vid.* Inciso 1.2.1, *apud* Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 45); también es cierto que, en el caso de la propuesta plástica de esta investigación, en las planchas no se ubican episodios del poema de Meléndez Valdés, sino se muestran elementos que responden con la *hipercodificación* y con los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, por lo tanto la utilización de las planchas, en la propuesta plástica de esta investigación, es un recurso de las técnicas de reproducción para propiciar el binomio repetición-variación y la superposición.

Además, de lo ya expuesto, la utilización de las planchas en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición, en la propuesta plástica de esta investigación, equivale al de la yuxtaposición en el cine narrativo, al respecto apunta Carmen Peña-Ardid,

En vista de lo anterior, para conseguir denegar el tiempo secuencial mediante la inclusión del *concepto de narrador múltiple*, en un conjunto de grabados, cuya estructura corresponde con la de la narración, es imprescindible utilizar la desvinculación de la imagen y de la palabra (socorrida de la EN, de las *estrategias: hipercodificación y objetos que funcionan como una narración implícita*, así como las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices) y emplear el azar como principio ordenador (en relación con lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario y acompañado de la deconstrucción en la utilización de las *estrategias plásticas: contraposición lejos/cerca igual al antes/después y categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, de la EN y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices).

En el caso de los asuntos que se desarrollaron en cada capítulo cabe mencionar, por un lado, que corresponden con tres líneas de investigación, la primera, con los estudios sobre los elementos morfológicos y las *estrategias plásticas* que favorecen el *tiempo relacionado con el relato* en imagen fija, en general, y en el grabado, en lo particular (capítulo I), la segunda, con las concepciones procedentes de la lingüística respecto al *tiempo en la narración* y al *narrador múltiple* en la narración plástica (capítulo II), y la tercera línea de investigación, la presentación del análisis y de la valoración de los resultados de la propuesta plástica surgida de esta investigación (capítulo III); y por otro lado, cada uno de los capítulos muestra un grupo de referencias sobre la viabilidad de narrar al modo de la *narración ejemplar* y al de la denegación de la misma:

- A) Entre el conjunto de referencias del capítulo I cabe mencionar que los especialistas, tales como el comunicólogo audiovisual, filólogo, filósofo y profesor Javier Marzal Felice y la historiadora del arte y profesora Cynthia Maris Dantzig, señalan el papel del tiempo simbólico y el del tiempo de la composición de la

---

algunos modos de estructurar temporalmente la acción en el relato fílmico habrían servido, de hecho, como referencia para narrativa literaria. Umberto Eco, que escoge ejemplos bien distintos en sus pretensiones artísticas –*El laberinto*, de Robbe-Gillet y *En la vorágine del tiempo*, de B. S. Ballinger-, piensa que la novela contemporánea concibe a veces la acción <<come un sistema de giustapposizioni dalla struttura temporale>>, como una sucesión de fragmentos cuyas relaciones temporales recíprocas no se terminan. Habría que deducirlas, añadiríamos, partiendo del contenido de la historia o de otros índices del relato –personajes, espacio, etc. (*Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, p. 194)

imagen en la narración plástica realizada en imagen fija; así como la función de los rasgos rítmicos de los elementos morfológicos: el color, el tono y el plano (yuxtaposición y superposición), dicha función puede corresponder con las direcciones visuales o con el modo en que opera la EN, el ritmo en las técnicas de reproducción, como el grabado, puede aprovecharse para narrar y corresponde con la repetición-variación, al igual que la yuxtaposición y la superposición; además, tratan sobre las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* (en esta investigación se concluyó que dichas estrategias corresponden con la *unidad aristotélica de tiempo*); asimismo, los especialistas, como Melot, el editor, crítico e historiador del arte Paul Westheim y el Doctor en Bellas Artes y profesor Juan Martínez Moro, mencionan que la función del grabado, cuando sirvió a la industria del libro, fue la de ilustrar, y contrastan la función de la ilustración, de la pintura y del emblema: la primera se relaciona con la transmisión y adquisición de conocimientos, en cambio la pintura narra –pues, aunque proceda de narraciones literarias, no tiene como finalidad la transmisión y adquisición de conocimientos, sino tiene por objeto narrar- y el emblema fue un entretenimiento de la alta cultura de occidente en el siglo XVII.

- B) El grupo de referencias del capítulo II demostró que utilización, en la narración plástica, de las concepciones procedentes del ámbito de la lingüística permite comprender el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* y la concepción de *tiempo vinculado con el relato* correspondiente con la *narración de estructura clásica*, con la denegación del tiempo secuencial y con el tiempo como se usa en la minificción. Lo anterior mediante la identificación, uno, de la presencia y el orden de presentación en los constituyentes de la EN en la *narración de tipo ejemplar* y en la denegación del tiempo secuencial en *El rapto de Europa* de Tiziano, en *Baft* y *Sin título* (1966) de Stella; dos, la ausencia de algunos de los constituyentes de la EN en la minificción y en *El rapto de Europa* de Tiziano; la función del narrador en relación con el *concepto de narrador múltiple* en *Simi* de Scully.
- C) El grupo de referencias del capítulo III corresponden con la presentación del análisis y de la valoración de los resultados de la propuesta plástica surgida de esta investigación. Estos comprueban que la desvinculación de la imagen y de la

palabra –apoyada por la EN, por ciertas *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y por las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices- y el azar como principio organizador –en relación con lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario, acompañado de la deconstrucción y auxiliando en la utilización de las *estrategias plásticas* de dicho tipo de tiempo pictórico, de la EN y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices- consiguen que *Sin brújula y sin timón* sea una narración carente de progreso y de linealidad, mediante la inclusión diversos puntos de vista del mismo hecho narrado.

Sobre las limitaciones y los obstáculos, corresponden con el tiempo<sup>36</sup>, con la imposibilidad de revisar exhaustivamente todos los material bibliográfico de distintas disciplinas y todas las propuestas plásticas relacionados con el *tiempo en la ficción* y con la narración plástica (en este trabajo se aproximó sólo a algunas de ellas, aquéllas que se consideraron indispensables para los fines que cumplirá este trabajo; está claro que mucho queda fuera y que mucho falta hacer, pero también en este estudio se tiene la certeza de la urgencia de fortalecer este campo de estudio en nuestro país para intentar hallar algunas respuestas) y con el rechazo respecto a los presupuestos en los que se sustenta este estudio (obstaculizó la fluidez de esta investigación: la demostración de que el *tiempo en la ficción* se presenta en imagen fija desplazó a otros asuntos; limitó el uso del azar como principio organizador; y obligó al empleo de los conceptos y de los métodos procedentes de la lingüística en la propuesta plástica surgida de esta investigación, pero el uso de dichos conceptos no las despoja de sus cualidades plásticas, es decir, ante todo son expresiones plásticas).

Por último, los datos obtenidos respecto a la narración plástica en relación con la *narración clásica*, con la denegación del tiempo secuencial, con el tiempo como se usa en la minificción y con el *concepto de narrador múltiple* mediante los materiales bibliográficos especializados y el análisis, a través de dichas concepciones, de narraciones

---

<sup>36</sup> La premura con la cual se trabajan las investigaciones lesiona la reflexión crítica respecto al trabajo realizado e impide fortalecer aspectos académicos, de producción, y más. Asimismo, contrapuntea lo académico y lo administrativo.

plásticas arriba anotadas, incluida la surgida de esta investigación, refuerzan el presupuesto de que la comprensión y la apreciación de la narración plástica, en general, y de la narración gráfica, en lo particular, requiere de instrucción, es decir, no es innata, de acuerdo con el sociólogo Pierre Bourdieu,

la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción o, más precisamente, con los años de estudio.<sup>37</sup>

Por ello, los datos obtenidos, no sólo servirían para la producción, sino también serán útiles para la alfabetización plástica.

---

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 32.



Ya ardiente las agita,  
ya las palpa suspensa,  
ya tierna las comprime;  
y en la presión violenta

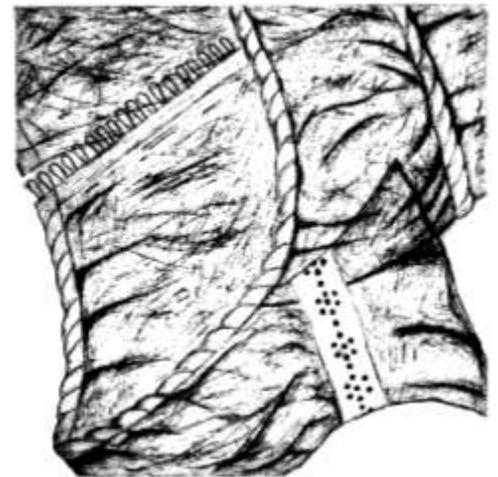


Torna a correrla; y blando  
circula por sus venas  
de amor el dulce fuego,  
que la delicia aumenta.





Yo de improviso salgo,  
y con dulce sorpresa  
pago en ardientes besos  
su amor y su fineza.





I



## I. *El tiempo vinculado con la narración y la imagen fija*

### 1. Introducción

El tiempo es materia de estudio de distintos campos del conocimiento humano, tales como la Ciencia, la Historia y la Literatura<sup>38</sup>, cada uno de éstos, le otorga diferentes rasgos, en algunos casos, estos pueden corresponder con los de la imagen fija, y en otros casos, las concepciones del tiempo pueden sustentar el trabajo artístico<sup>39</sup>, por ello la identificación de la concepción del tiempo acorde con la narración plástica realizada en imagen fija, permitirá comprender la manera en que dicha imagen presentan el *tiempo vinculado con la narración*. Y como, en este capítulo se discurrirá sobre el *tiempo en el relato* en la imagen fija, en general, y en el grabado, en lo particular, por ello es fundamental identificar la concepción del tiempo congruente la narración plástica realizada en imagen fija.

Desde el punto de vista de la Ciencia se encuentra el tiempo químico, el tiempo interno biológico, el tiempo astronómico, y más; cada uno de dichos tiempos se caracteriza por plazos distintos, al respecto apunta Prigogine,

el tiempo químico es un tiempo pobre, que solamente existen mientras se alimenta la reacción. Con la vida, la situación cambia radicalmente; con la inscripción del código genético tenemos un tiempo interno biológico que prosigue a lo largo de miles de millones de años de la vida misma, y este tiempo autónomo de la vida no sólo se transmite de una generación a otra, sino que su mismo concepto se modifica.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> En este capítulo se tratará escuetamente sobre *el tiempo relacionado con la narración*, en el capítulo II se profundizará sobre el tema.

<sup>39</sup> Con esto no se niega las correspondencias, en un mismo periodo histórico, entre las concepciones de tiempo de distintas disciplinas, pues en esta investigación se parte del presupuesto de que, en un periodo histórico, en distintas áreas del conocimiento se comparte la noción de tiempo, ya que las concepciones de tiempo y las de otros conceptos son fenómenos culturales, por ejemplo, desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX la noción de tiempo dominante – procedente de la de ciencia clásica y se relaciona con el movimiento- se percibe en las expresiones plásticas (*vid. Nota número 95 infra*).

De igual manera, en esta investigación, se considera que la producción plástica de un periodo histórico, puede no atender, de manera consciente, las concepciones científicas del tiempo, pues puede atender a otro tipo de inquietudes, tal es el caso de la pintura del Renacimiento, en la cual es innegable la preocupación por la narración, esto se percibe en el *ut pictura poesis* (*vid. Nota número 91 infra*).

<sup>40</sup> Prigogine, *op. cit.*, p. 94; las propiedades de los tiempos que anota Prigogine se asemeja con las cualidades del ritmo que anota Ernst Fischer (*cf. La necesidad del arte*, pp. 138-150).

En la física se localizan dos posturas sobre el tiempo: una es la clásica y la otra es la de la Ciencia actual; de la concepción clásica resaltan seis aspectos, el primero, considera que el hombre es creador del tiempo; el segundo aspecto, el tiempo, según Aristóteles, es la medida del movimiento en la perspectiva del antes y del después; el tercero, el tiempo es infinito, es decir, corresponde con la noción de eternidad; el cuarto, la visión evolucionista, modifica la noción de un universo estático y determinista por un reino viviente evolutivo; el quinto, el tiempo ilusión (del físico Albert Einstein); y el sexto aspecto, el tiempo-degradación de la entropía.

Las concepciones del tiempo en la Ciencia actual se nutren de las concepciones newtonianas (dualidad: espacio-tiempo –recipiente vacío- y la materia) y de la noción de Einstein de un universo en expansión –con la cual, Einstein sale del modelo clásico de eternidad-, al respecto Prigogine anota,

Einstein fue el primero en utilizar sus ecuaciones fundamentales para salir de un modelo del universo, correspondiente al concepto clásico de eternidad. Como es bien sabido, alrededor de 1922 se tuvo que abandonar la idea de un universo estático a favor de un universo en expansión. Pero pocos se tomaron entonces en serio esta teoría que atribuía el origen del universo a una singularidad, el célebre *Big Bang*, que habría ocurrido entre diez y veinte mil millones de años antes.<sup>41</sup>

Entre las nociones del tiempo en la Ciencia actual, se encuentra la de Prigogine<sup>42</sup>, éste propone una noción del tiempo que discrepa con las concepciones del tiempo

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 66 y 67.

<sup>42</sup> La concepción del tiempo de Prigogine es resultado de la revolución conceptual que cruzó desde los inicios del siglo XX, ejemplo de esta revolución son los conceptos de irreversibilidad y de coherencia (dichos conceptos, junto con el de la probabilidad, son las exigencias que la física tiene que satisfacer frente a un universo que se ha dejado de concebir estático, pues se concibe como evolutivo). La irreversibilidad corresponde al desorden y “es una propiedad común a todo el universo: todos envejecemos en la misma dirección. Cierto que se puede concebir que tal amigo mío rejuvenezca mientras yo envejezco, o que yo esté rejuveneciendo mientras él envejece. Pero esto no se encuentra en ninguna parte: parece existir una flecha del tiempo común a todo el universo” (*ibid.*, p. 45).

La coherencia se relaciona con el no-equilibrio y con el desorden, además, “clásicamente se asociaba el orden al equilibrio (caso de los cristales) y el desorden al no equilibrio (caso de la turbulencia). Hoy sabemos que es inexacto: la turbulencia es un fenómeno altamente estructurado, en el cual millones y millones de partículas se insertan en un movimiento extremadamente coherente” (*ibid.*, p. 49).

Las estructuras del no-equilibrio –a las que también se les denomina disipativas- corresponden con la multiplicidad de soluciones, dicho en otras palabras, “cuando estamos lejos de las condiciones de equilibrio, las ecuaciones no son lineales; hay muchas propiedades posibles, muchos estados posibles, que son las distintas estructuras disipativas accesibles. En cambio, si nos acercamos al equilibrio, la situación es la contraria: todo resulta lineal y no hay más que una sola solución” (*ibid.*, p. 33).

Además, si se compara un sistema en equilibrio y con uno en no-equilibrio, se descubre que en el primero los elementos están sobre el mismo plano y tiene las mismas características; en cambio en el no-equilibrio, hay zonas de quiralidad opuesta, lo que corresponde con una ruptura de la simetría del espacio, situación similar con lo que ocurre en fenómenos temporales, pues la irreversibilidad provoca la ruptura de la

correspondientes con las de eternidad, retorno, irreversibilidad y evolución, porque considera que el tiempo es creación, ya que la inestabilidad es fundamental en un universo donde el tiempo no es ilusión ni disipación, debido a que, por un lado, el universo, para Prigogine, comienza con una inestabilidad; dicho en otras palabras, el universo es resultado de una transformación irreversible y proviene de otro estado físico, y por otro lado, la estructura del espacio-tiempo está ligada a la irreversibilidad o ésta expresa también una estructura del espacio-tiempo; y como los fenómenos irreversibles corresponden con una creación, al respecto Prigogine apunta “[la] ruptura de la simetría espacial es la expresión de la ruptura de simetría entre pasado y futuro. En todos los fenómenos que observamos, vemos el papel creativo de los fenómenos irreversibles, el papel creativo del tiempo”<sup>43</sup>; por ello, la noción del tiempo de Prigogine se disiente con las concepciones de tiempo de la Ciencia clásica.

Desde el punto de vista de la Historia existen: el tiempo mítico, el tiempo vivido y el tiempo físico, entre otros; y es el calendario el que permite reconciliar dichos tiempos. El calendario, por un lado, toma del tiempo mítico la ordenación; al respecto el filósofo y antropólogo Paul Ricoeur apunta que “instaura una *escansión* única y global del tiempo, ordenando, en relación recíproca, los ciclos de diferente duración, los grandes ciclos celestes, las recurrencias biológicas y los ritmos de la vida social”<sup>44</sup>, y del tiempo físico, el calendario aprovecha, anota Ricoeur, “las propiedades que tanto [el filósofo] Kant como Aristóteles le reconocen: se trata –dice [el lingüista y semiólogo] Benveniste- de “un conjunto uniforme, infinito, lineal, divisible en segmentos a voluntad” (*ibíd.*)<sup>45</sup>; por otro lado, el calendario, en distintas culturas, se caracteriza por tres rasgos comunes:

- a) un acontecimiento fundador, a partir del cual son datados los acontecimientos, es decir, el momento axial;

---

simetría del tiempo. En consecuencia, un sistema en equilibrio, según Prigogine, “no tiene y no puede haber tenido historia: no puede más que persistir en su estado, en el cual las fluctuaciones son nulas” (*ibíd.*, p. 51).

El desorden se vincula con la producción de entropías, éstas “...contienen siempre dos elementos <<dialécticos>>: un elemento creador de desorden, pero también un elemento creador de orden. Y los dos están siempre ligados” (*ibíd.*, p. 48).

Otro concepto, además de la irreversibilidad y la coherencia, es el del azar, si bien este ya existía, también es cierto que anteriormente se le relacionaba con el nivel microscópico, en las últimas décadas se le relaciona también con el nivel macroscópico.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>44</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración. El tiempo narrado*, p. 784.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 788.

- b) en relación con la línea de referencia, se puede recorrer en dos direcciones: del pasado hacia el presente y viceversa; y
- c) un repertorio de unidades de medida, las cuales se pueden apoyar en la astronomía<sup>46</sup>.

Desde el punto de vista de la Literatura, el *tiempo en la narración* se encuentra en la estructura narrativa<sup>47</sup> (EN). Entre la narración vinculada con la Historia y la relacionada con la ficción existen algunos aspectos compartidos, tales como, el tiempo (pero la primera se ocupa del pasado efectivo y la segunda de lo posible), la imaginación (en el entendido de que la historia, sin olvidar su perspectiva realista, introduce el haber-sido), los acontecimientos datados (en el caso de la ficción, ésta puede mezclar personajes de acontecimientos datados y de lugares geográficos con personajes de acontecimientos y de lugares inventados) y la aporía del tiempo<sup>48</sup> (pero mientras la Historia la evade, la ficción la enfatiza y muestra una multiplicidad de respuestas); además, la Historia es cuasi ficción y la ficción es cuasi historia, tomando en cuenta que la primera presenta los acontecimientos por medio de un relato animado y la segunda relata los acontecimientos irreales como hechos pasados de la voz narrativa<sup>49</sup>.

Estos rasgos que comparten y que distancia a la Historia y la ficción son producto de que en la ficción, escribe Ricoeur, “todas las referencias a acontecimientos históricos reales están despojados de su función de representación respecto al pasado histórico y alineados según el estatuto irreal de otros acontecimientos”<sup>50</sup>.

Si se parte del supuesto de que el tiempo en la narración plástica realizada en la imagen fija se refiere, exclusivamente, a las nociones de tiempo de la Ciencia (tales como,

---

<sup>46</sup> *Apud ibíd.*, p. 787.

<sup>47</sup> *Vid.* Nota número 128 *infra* y capítulo II.

<sup>48</sup> La aporía del tiempo es la constitución interna del tiempo y los enigmas *producidos* por el gesto mismo que inaugura la fenomenología, el de la reducción del tiempo cósmico, objetivo y ordinario, las aproximaciones literarias giran en torno al antagonismo entre el tiempo mortal y el monumental, la relación entre el tiempo vivido y el tiempo cósmico, las medidas del tiempo, el tiempo de la conciencia y el tiempo del mundo. Al respecto escribe Ricoeur:

la ficción vuelve a poner en comunicación los problemas que la aporética del tiempo había separado con gran cuidado: comenzando por la distinción, que ahora parece más didáctica que sustancial, entre los enigmas *producidos* por el gesto mismo que inaugura la fenomenología como pertenecientes a la constitución interna del tiempo y los enigmas *producidos* por el gesto mismo que inaugura la fenomenología, el de la reducción del tiempo cósmico, objetivo, ordinario. (*Ibíd.*, p. 824)

<sup>49</sup> *Apud* Ricoeur, *op. cit.*, p. 914.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 820.

el hombre es el creador del tiempo, el tiempo es movimiento, la eternidad, el tiempo ilusión y el tiempo-degradación) y de la Historia (tratar sobre el pasado efectivo), por ende se considera que la imagen fija están imposibilitadas para presentar el tiempo dentro de la noción de *tiempo relacionada con la ficción*; no obstante, en el caso de asumir la postura de la Ciencia, las artes excluyen el tiempo vivido y participan en el divorcio entre lo cotidiano y la Ciencia, al respecto apunta Prigogine:

los que tomaron en serio la visión científica, Malevic en pintura o Beckett en literatura, descubrieron por el contrario la soledad del hombre. No se trata, pues, de un falso problema: se ha producido un divorcio entre la situación existencial del hombre, en la cual el tiempo desempeña un papel esencial, y la visión intemporal, vacía, de la física clásica, aun con las integraciones y las novedades aportadas por la mecánica cuántica y la relatividad.<sup>51</sup>

En el caso de asumir la postura de la Historia, la producción artística tendría como objetivo el pasado efectivo y se caracterizaría por expulsar lo posible -aunque introduciría el haber-sido sin olvidar la perspectiva realista-, y jamás mezclaría personajes de acontecimientos datados y de lugares geográficos con personajes de acontecimientos y de lugares inventados; es decir, el producto artístico correspondería con “pintar” situaciones; además, hay *estrategias plásticas* que introducen el *tiempo vinculado con el relato* en imagen fija<sup>52</sup>, tal es el caso del *Rapto de Europa* de Tiziano<sup>53</sup> y *Sin título* (1966) y *Baft* de Stella<sup>54</sup> o *Simi* de Scully<sup>55</sup>.

En vista de lo anterior, la concepción de tiempo que coincide con el *tiempo vinculado con el relato* en la narración plástica realizada en imagen fija procede de la Literatura<sup>56</sup>. A

---

<sup>51</sup> Prigogine, *op. cit.*, p. 37.

<sup>52</sup> *Vid.* Inciso 1.2.2.

<sup>53</sup> Si bien es cierto que dicha pintura representa un mito, también es cierto que cuando Tiziano lo pinta, la función mágico-religiosa ha dejado de funcionar, *vid.* Inciso “La unidad aristotélica de tiempo en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” e inciso “El tiempo en la minificción y *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” insertados en el capítulo II.

<sup>54</sup> *Vid.* Inciso “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” insertado en el capítulo II.

<sup>55</sup> *Vid.* Inciso “El narrador múltiple en la serie de *Simi* Sean Scully” insertado en el capítulo II.

<sup>56</sup> Las proposiciones de esta investigación, por un lado, no niegan ser un reflejo de la revolución de los conceptos acontecida en el ámbito científico (*vid.* Nota número 42 *supra*), pues existe una relación con las estructuras disipativas y la irreversibilidad, y por tanto con la noción del tiempo de Prigogine; y por otro lado, corresponden con la inquietud de narrar, en una imagen fija, sin sujetarse a la temporalidad secuencial.

Además, se considera que el aproximarse al tiempo secuencial y a la denegación del tiempo secuencial ya sea mediante las posturas de la Ciencia o de la Literatura es totalmente factible y válido; no obstante, en esta investigación se opta por las consideraciones de la Literatura, ya que, de unas décadas para acá, se produce un cambio de paradigma respecto a la temporalidad en el quehacer artístico, debido a que, en la literatura se ha transformado la concepción de la temporalidad –de ser progresiva se ha optado por la reiteración- y se prefiere el *concepto de narrador múltiple* -desplazamiento del narrador omnisciente-; y como

menos que se desee, uno, someter a la imagen fija a expresar el pasado efectivo, o, dos, distanciarse del tiempo cotidiano y aceptar la inmensa soledad del hombre, así como que se considere, por un lado, que la imagen fija carecen de *estrategias* para mostrar el tiempo, y por otro lado, que el tiempo y la narración carecen de relación.

En este capítulo se caracterizarán los elementos morfológicos y las *estrategias* empleados en imagen fija en relación con el *tiempo en la narración*, en lo general, y en el grabado, en lo particular; en ambos casos desde la perspectiva de la *narración vinculada con la ficción*; así como se caracterizará el grabado en relación con la palabra<sup>57</sup>.

la inquietud de esta investigación corresponde con la narración en imagen fija, en la plástica y en la gráfica sin sujetarse al tiempo secuencial e introducir el concepto de *narrador múltiple* como elemento plástico, por ello en esta investigación se parte de la perspectiva de la Literatura para comprender y buscar los recursos plásticos que le permitan representar el cambio de paradigma.

<sup>57</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones del IVAM, del Centro Cultural Bancaixa, del Museu de Belles Arts de València, del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Museo Nacional del Prado, del Museo Thyssen-Bornemisza, de la Casa América de Madrid, de la Sala de Exposiciones Alcalá, de la Biblioteca Nacional de España, de la Sala de Arte Joven, de la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, de la Biblioteca Nacional de España, del Matadero de Madrid, del Palacio de Velázquez y del Palacio de Cristal, permitió identificar, en la plástica, algunos modos en que conviven la imagen y de la palabra, en general, y del grabado y de la palabra, en lo particular.

El vínculo entre el grabado y la palabra corresponde con el vínculo entre la imagen y la palabra, éste se muestra, en la participación de la imagen y de la palabra respecto al soporte, ya que, en algunos casos la interrelación de la imagen y de la palabra puede funcionar para describir, narrar exponer o argumentar (*vid. Nota número 124 infra*), tal es el caso *Reportaje* (1974) de Antoni Miro, en esta pintura corresponden con el tipo textual de la exposición.

Otro caso, la vinculación de la imagen y de la palabra, sin descartar lo anterior, se presenta cuando la palabra construye la imagen, como de *Shadows IV, V y VI* (2012) de Jaume Plensa.

En otros más, combinando los dos casos anteriores, la imagen desplaza a la palabra, como en *Canallas I* (1950) de Maurice Lamaître o *San Gueto de los préstamos, grimorio* (1950) de Gabriel Pomerand.

En otro caso y sin olvidar los anteriores, la palabra puede construir la imagen de un elemento destacado de la narración literaria o aludir a uno de los constituyentes de la EN (*vid. Nota número 78 infra*) y, generalmente, sigue la secuencia de de la narración, tal es el caso de “Puñal” de Juan Tablada y de *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916) de Guillaume Apollinaire.

Esto último, se relaciona con la vinculación de la imagen y de la narración, en general, y en el grabado, en lo particular. Respecto al primero, la imagen vinculada con el relato es imagen secuencial, según Melot, “...la imagen sufre en el libro. Está aprisionada en la página y sometida al ritmo ininterrumpido de la lectura. Para seguir este discurso y hacerse relato, la imagen debe convertirse en una historieta gráfica o en cine...” (*vid. Op. cit.*, p. 52); en el caso de la historieta, la imagen debe elaborar íconos (imágenes reconocibles en cualquier contexto), esto se muestra en la caracterización de los personajes representados, la cual se conserva durante todo el cuerpo de la obra (*apud* Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, 2008, pp. 154 y 155).

En la narración, la vinculación de la imagen y de la palabra valida la proposición de que la imagen fija está desprovista de recursos para narrar, pues se considera que la imagen contiene el tiempo en su espacio y no en su duración (*vid. Melot, op. cit.*, p. 52) y de que hay que salvarla de lo concreto, en este contexto surgen los emblemas, éstos parten del principio de que la imagen no debe describir ni repetir a la palabra, al respecto comenta, Melot, que en

la época clásica, desde el siglo XVI hasta el XVIII, buscó desesperadamente el sentido de las imágenes en la relación con el texto. Hay que corregir <<la necesidad que tiene la figura de

## 2. El tiempo en la narración y los elementos morfológicos

En este apartado, se expondrá sobre el *tiempo vinculado con el relato* en imagen fija mediante los elementos morfológicos; esto es importante porque se mostrará que el tiempo existe en dicha imagen sin que aluda al movimiento, ya que cuando se trata el tiempo en imagen fija, convencionalmente, se alude al movimiento y se excluyen los rasgos de algunos elementos morfológicos que producen el tiempo en la composición de la imagen y se descarta el tiempo simbólico, debido a que se parte de la concepción aristotélica del tiempo, donde éste es el estudio del movimiento, y como existen otros tipos de tiempo (el de la composición de la imagen y el simbólico) en los cuales la función de los elementos morfológicos es sustancial, así como la naturaleza de esta investigación no coincide con la concepción aristotélica del tiempo –por la cual se auspicia la idea de que en imagen fija carece de tiempo-, por ello en este apartado se tratará sobre el *tiempo relacionado con la narración* en imagen fija por medio de los elementos morfológicos.

En este inciso se parte de la siguiente proposición: para expresar el *tiempo en relación con la ficción*, en el caso de la imagen fija, se utiliza el tiempo simbólico y se emplean ciertas cualidades de las direcciones visuales, del ritmo, del color, del tono y de los planos, esas cualidades producen el tiempo de la composición de la imagen.

---

descender de lo general a lo particular y de lo material a lo formal, por medio de palabras que la fijan en un significado concreto, escribía el Padre Le Moyne en *L'Art des devises* (1666). Dicho de otro modo, hay que evitar que la imagen, que sólo puede mostrar cosas, sea corrompida por la realidad. Hay que salvarla de lo concreto a lo que está sujeta y, en un puro espíritu platónico, ligar lo accidental a lo esencial, encontrar de la verdad bajo la apariencia. (*Ibíd.*, p. 54)

No obstante, la imagen fija contiene duración en el tiempo simbólico, como se demostrará con *El rapto de Europa* (1560-1562) de Tiziano. Esta pintura muestra, uno, el orden de presentación de los constituyentes de la EN, es decir, del *tiempo en la ficción*, corresponde con la *narración de tipo ejemplar* y, dos, presenta los constituyentes necesarios para reconocer la narración, pues el uso de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo* (CCAET) permite el orden de presentación y síntesis. En este caso, la vinculación de la imagen y de la palabra se encuentra en el orden de presentación, la cual no propicia una ilustración sino una narración plástica acorde con la *narración de estructura clásica* (vid. “La unidad aristotélica de tiempo en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” y “El tiempo en la minificción y *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” insertados en el capítulo II).

En cuanto al grabado y a la narración, antes de que la fotografía y el offset desplazaran al grabado de la industria del libro, sirvió para ilustrar libros de carácter narrativo, tal es el caso de *El diablo de los ojos verde* (1935) libro copiado e ilustrado por André Lambert, también se empleó para la reproducción de obras pictóricas de índole narrativa y de emblemas; por ello, en esta investigación, con objeto de incluir la reproducción de obras pictóricas de carácter narrativo y los emblemas, se tratará sobre el grabado en relación con la palabra.

Para tratar sobre el *tiempo vinculado con el relato* en imagen fija mediante los elementos morfológicos se responderán las interrogantes: ¿por qué el *tiempo en la narración* se vincula con el tiempo simbólico?, ¿por qué el tiempo de la composición de la imagen favorece el *tiempo en el relato*?, ¿por qué las direcciones visuales y el ritmo propician el *tiempo vinculado con la ficción*? y ¿por qué el color, el tono y el plano operan en el *tiempo vinculado con la narración*?

Los vínculos entre el *tiempo relacionado con la narración*,  
el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen<sup>58</sup>

En esta parte se dará respuesta a las interrogantes: ¿por qué *el tiempo en la narración* se vincula con el tiempo simbólico? y ¿por qué el tiempo de la composición de la imagen favorece el *tiempo en el relato*?; para ello, primero se tratará sobre los vínculos entre el *tiempo en la narración* y el tiempo simbólico y después sobre la relación entre *el tiempo en el relato* y el tiempo de la composición de la imagen.

El tiempo simbólico y el *tiempo en relación con la narración* se ligan porque comparten la siguiente cualidad: la ausencia de elementos, ya que el tiempo simbólico denota un antes y un después ausentes en la imagen, por lo que el observador juega un papel fundamental, pues debe inferir el antes y el después, al respecto Marzal Felici apunta, “nos hallamos ante un tipo de temporalidad para cuyo desciframiento es imprescindible la actividad del intérprete”<sup>59</sup>; de la misma manera, las narraciones pueden prescindir de algunos elementos, a estos elementos ausentes el filósofo, ontólogo y teórico literario Roman Ingarden los denomina *puntos de indeterminación*, éstos se refieren a los aspectos del objeto representado, que ateniéndose a la obra, tal como ha sido elaborada la obra por el autor, no se pueden determinar ya que no están en ella, de acuerdo con el filósofo Adolfo

---

<sup>58</sup> Respecto a la composición de la imagen se comenta, el equilibrio, la tensión, la nivelación y el aguzamiento, la preferencia por el ángulo inferior izquierdo, la atracción y agrupamiento y lo negativo y lo positivo, son aspectos que deben ser considerados en la sintaxis de la imagen pues afectan la composición de la misma, al respecto apunta, Donis A. Dondis, que

en el contexto de la alfabetización visual, sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia y saber cómo afectarán las decisiones compositivas al resultado final. No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales. (*La sintaxis de la imagen*, p. 33)

<sup>59</sup> Marzal Felici, *op. cit.*, p. 216.

Sánchez Vázquez, lo que genera “un proceso en el que el receptor o el espectador pone en la obra algo que no está en ella”<sup>60</sup>; además, recuérdese lo que apunta Maris Dantzic,

en las descripciones narrativas de eventos históricos o ficticios. Al haber una selección de momentos, a menudo muy separados en el tiempo, éstos pueden no ser considerados como “cuadros” en un flujo secuencial lineal. El artista debe usar artificios compositivos, rítmicos, para hacernos ver la ruta a lo largo de la cual despliega la historia. Con frecuencia aparece de hecho un camino, de manera que se disfruta de una sensación de movimientos a través de toda la experiencia. Visualmente, la obra está compuesta en perfecta armonía –en reposo.<sup>61</sup>

En vista de lo anterior, la imagen fija narrativa muestra algunos momentos, por ende los momentos excluidos corresponden con los *puntos de indeterminación*, los cuales deben ser descifrados por el observador, por ello se enlazan el *tiempo en el relato* y el tiempo simbólico.

La imagen fija se apoya en el tiempo de la composición de la imagen para expresar el *tiempo en la narración*, porque permite mostrar una secuencia, ya que dicho tiempo corresponde con la construcción de la temporalidad mediante la articulación de los elementos morfológicos, en palabras de Marzal Felici, “el elemento estructural de la imagen, la temporalidad se construye a través de la articulación de una serie de elementos”<sup>62</sup>, dicha articulación está en función del orden de lectura, es decir, corresponde con la secuencia que debe seguir el observador para leer la imagen, y como en la narración tanto literatura como plástica, la ordenación de los constituyentes genera una *narración de estructura clásica*<sup>63</sup> o un relato de la denegación del tiempo secuencial<sup>64</sup>, por ello, el tiempo de la composición de la imagen genera el efecto temporal de la imagen.

De lo anterior, se desprenden las siguientes preguntas: en vista de que entre los elementos que se articulan en el tiempo de la composición de la imagen se encuentran las direcciones visuales y el ritmo ¿por qué las direcciones visuales y el ritmo favorecen el *tiempo vinculado con la ficción*?

---

<sup>60</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, p. 22.

<sup>61</sup> Cynthia Maris Dantzic, *op. cit.*, pp. 234 y 235.

<sup>62</sup> Marzal Felici, *op. cit.*, p. 212.

<sup>63</sup> *Vid.* “La unidad aristotélica de tiempo en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” inserto en el capítulo II.

<sup>64</sup> *Vid.* “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” inserto en el capítulo II.

*El tiempo vinculado con la narración a través de las direcciones visuales y del ritmo*<sup>65</sup>

Ya sea que se trate de una narración plástica histórica o ficcional realizada en la imagen fija, las direcciones visuales y el ritmo juegan un papel fundamental en el *tiempo en el relato*, ya que este tipo de tiempo se relaciona con el tiempo composición de la imagen, éste, como arriba se mencionó, alude a la construcción de la temporalidad a través de la articulación de los elementos morfológicos; por ello en esta parte se dará respuesta ¿por qué las direcciones visuales y el ritmo favorecen el *tiempo en la ficción?*; para lograrlo primero se disertará sobre las direcciones visuales y el *tiempo relacionado con el relato*, y luego sobre el ritmo y el *tiempo vinculado con la narración*.

Las direcciones visuales están en función del recorrido visual, ya que éste corresponde con las rutas que sigue el ojo para leer las imágenes, dichas rutas o vectores se crean a partir, de una secuencia de marcas, de un cambio graduado de tonalidad o, se representan gráficamente, a través de la presencia de brazos o dedos, formas u objetos puntiformes, o miradas de personajes<sup>66</sup> (en los tres casos, señalando a una zona determinada), a este conjunto de señales se les denomina direcciones visuales, y se caracterizan por ordenar los elementos visuales; y como en el recorrido visual se establecen mediante las direcciones visuales, según Marzal Felici, “mediante el recorrido visual establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales”<sup>67</sup>, así como el orden de lectura tiene que ver con la secuencia, y esto es primordial en el *tiempo en la narración*, por ello el efecto de tiempo se apoya en las direcciones visuales.

---

<sup>65</sup> Es evidente que los elementos morfológicos son: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento, y que participan en diferentes proporciones en la composición de la imagen, al respecto expresa, Dondis, que

los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Aunque sean pocos, son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis. (*op. cit.*, p. 53)

Pero en esta investigación solo se tratarán sobre las direcciones visuales, el ritmo, el color, el tono y los planos, debido al vínculo que tienen con el *tiempo en la narración*.

<sup>66</sup> *Apud* Marzal Felici, *op. cit.*, p. 206 y 207 y Dantzig, *op. cit.*, p. 131.

<sup>67</sup> Marzal Felici, *op. cit.*, p. 206.

El ritmo se relaciona con el *tiempo en el relato* porque está en función del tiempo de la composición de la imagen, ya que, el ritmo, además de aludir a la repetición, al balance, a la duplicación, a la cadencia, a los cambios cuantitativos y cualitativos (variación), y más<sup>68</sup> -en el caso del binomio repetición-variación, puede corresponder con el modo en que opera el *tiempo en la ficción* en la *narración de tipo ejemplar* o en la de la denegación del tiempo secuencial<sup>69</sup> -, se refiere a la organización de las estructuras repetitivas en la composición, al respecto apunta Marzal Felici, “para [Doctor en Ciencias de la Información y profesor Justo] Villafañe, en todo ritmo se dan dos componentes: por un lado, la *periodicidad*, lo que implica la repetición de elementos o grupos de elementos y, por otro, la *estructuración*, que podría entenderse como el modo de organización de esas estructuras repetitivas en la composición”<sup>70</sup>; y como el ritmo se presenta en el tiempo composición de la imagen, por ello el ritmo se relaciona con el *tiempo en la narración*.

De lo anterior, se desprende la siguiente interrogante: en vista de que las direcciones visuales y el ritmo se relacionan con el *tiempo vinculado con la ficción*, las primeras pueden crearse por medio del color, del tono, del plano, y más, y el ritmo opera en los mismos elementos ¿por qué el color, el tono y el plano operan en el *tiempo vinculado con la narración*?

#### El *tiempo en el relato* mediante el color, el tono y el plano

El color y el tono operan en el *tiempo vinculado con la ficción* porque puede funcionar como una dirección visual o pueden operar a la manera de dicho tiempo, ya que al utilizarse de manera rítmica<sup>71</sup>, es decir, un cambio graduado de tonalidad, de valor o de color,

<sup>68</sup> *Apud ibíd.*, p. 199 y Dantzic, *op. cit.*, pp. 146-147.

<sup>69</sup> En el caso de la *narración ejemplar* véase “La unidad aristotélica de tiempo en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” y en el caso de la denegación del tiempo secuencial véase “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella”, insertados en el capítulo II.

<sup>70</sup> Marzal Felici, *op. cit.*, p. 199; con esto no se descarta la relación del ritmo con el movimiento, pues el ritmo espacial alude a la sucesión ordenada de líneas, planos, tonos, y más, y como una propiedad del ritmo es la sucesión, la que lo vincula con el movimiento, por lo tanto estos elementos morfológicos se enlazan con el movimiento (*apud* José Antonio, *La composición en el dibujo y la pintura*, p. 21).

<sup>71</sup> Con esto no se suprime una de las funciones del tono: la representación de la distancia, al respecto apunta Dondis,

[se utilizan] muchos artificios para representar la distancia, la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea del horizonte, el nivel del ojo, etc. (fig. 3.28). Pero ni siquiera con la ayuda de la perspectiva podría la línea crear la ilusión de una realidad si no recurriera también al tono (fig. 3.29). La adición de un fondo tonal refuerza la apariencia de realidad,

funciona como una secuencia creada para guiar al ojo, al respecto anota Dantzie, “las rutas para el ojo pueden ser creadas [...] por un cambio graduado de tonalidad, de valor o de colores”<sup>72</sup>, o, bien, las cualidades rítmicas de la repetición y variación pueden corresponder, la primera, con *el tiempo en el relato* de la denegación del tiempo secuencial, y la segunda, con el de la *narración ejemplar*<sup>73</sup>; y como, el color y el tono funcionan en el tiempo de la composición de la imagen cuando se emplean como una dirección visual –mediante rasgos rítmicos- y los rasgos rítmicos de repetición y variación aplicados en dichos elementos morfológicos pueden coincidir con la manera en que operan el *tiempo en la ficción*, por ello el color y el tono se vincula con el *tiempo en el relato*.

El plano se emplea en el *tiempo relacionado con la ficción*, debido a que, uno, permite compartimentar y fragmentar el espacio -pues es un elemento bidimensional limitado por líneas y otros planos<sup>74</sup>-, es decir, yuxtaponer planos, en este sentido los planos se usan en el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* pues en cada plano se puede introducir un episodio<sup>75</sup>; dos, la superposición de planos puede generar, por un lado, la sensación de lejanía y cercanía<sup>76</sup>, esto ocurre en la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* propia del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)*<sup>77</sup>, y por otro, una secuencia narrativa que carece de orden y de progresión lógicos; y tres, las cualidades rítmicas de los planos pueden coincidir con la manera en que opera el *tiempo en la narración*, por ejemplo, la variación genera la sensación de progreso y de linealidad, y por ende coincide con la *narración ejemplar*<sup>78</sup>; en cambio, la repetición produce la sensación de carencia de progreso y de linealidad, y por ende coincide con la narración de acuerdo con la denegación

---

creando la sensación de una luz reflejada y unas sombras. Este efecto es aún más espectacular en los contornos sencillos y básicos como el círculo, que no podría tener una apariencia volumétrica sin una información tonal (fig. 3.30). (*Op. cit.*, p. 63)

<sup>72</sup> Dantzie, *op. cit.*, p. 131.

<sup>73</sup> En el caso de la denegación del tiempo secuencial véase “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” y en el caso de la *narración ejemplar* véase “La *unidad aristotélica de tiempo* en *Baft* de Frank Stella”, ambos insertados en el capítulo II.

<sup>74</sup> *Apud* Marzal Felici, *op. cit.*, p. 183.

<sup>75</sup> *Vid.* Inciso 1.2.1.

<sup>76</sup> *Vid.* Nota número 71 *supra*.

<sup>77</sup> *Vid.* Inciso 1.2.2.

<sup>78</sup> *Vid.* Inciso “La *unidad aristotélica de tiempo* en *Baft* de Frank Stella” insertado en el capítulo II.

del tiempo secuencial<sup>79</sup>; y como la yuxtaposición y la superposición en los planos, así como las cualidades rítmicas de repetición y variación aplicadas a los planos son *recursos* que se utilizan para narrar, por ello el elemento morfológico del plano se relacionan con el *tiempo en el relato*.

### 3. El tiempo relacionado con la narración en la imagen fija y en la imagen en secuencia

Este apartado disertará sobre el *tiempo relacionado con la narración* en la imagen fija y en la imagen en secuencia, a fin de comprobar que en la imagen fija se representa el *tiempo en el relato* a través del uso de ciertas *estrategias*, en consecuencia se mostrará, por una parte, que la concepción del tiempo de la ciencia clásica restringe el quehacer plástico y por otra, que no existe una única noción de tiempo, sino que hay tantas como campos de conocimientos y momentos históricos; y como, en esta investigación se considera que la imagen fija expresa el *tiempo en la ficción* por medio de las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*; por ello se presentarán algunas estrategias utilizadas para narrar en la imagen fija y en la imagen en secuencia.

En cuanto al tiempo en imagen fija, en general, existen dos posturas, una afirmativa – tal es el caso de Eco y Calabrese, éstos especialistas muestran cinco maneras en que el tiempo está presente en la pintura: el tiempo en el objeto; el tiempo de circunnavegación; el tiempo de lectura y de interpretación; el tiempo representado; y el tiempo del pintor<sup>80</sup>-, otra postura negativa –tal es el caso de Lessing y Melot: el primero, en *Laocconte*, diferencia las artes del espacio y las artes del tiempo, las primeras las caracteriza por expresarse simultáneamente y las segundas por expresarse linealmente, en las primeras se encuentran la escultura, la pintura, la arquitectura y las artes plásticas, y en las segundas la poesía, la música y las artes literarias<sup>81</sup>; y Melot emplea el criterio de Lessing, para clasificar los nuevos medios artísticos: divide las imágenes, unas siguen el discurso narrativo: la historieta, la animación, el cine y el video, y otras que carece de tiempo: imagen fija<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Vid. Inciso “La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* de Frank Stella” insertado en el capítulo II.

<sup>80</sup> Vid. Eco, *op. cit.*, p. 7 y Calabrese, *op. cit.*, p. 20.

<sup>81</sup> Vid. Cabrera Martos, *op. cit.*, p. 66.

<sup>82</sup> Vid. Melot, *op. cit.*, pp. 52 y 83.

Estas posturas respecto al tiempo en la imagen fija corresponden con concepciones distintas sobre el tiempo. La última, la que niega la representación del tiempo en imagen fija, concibe el tiempo y el espacio como antitéticos; en cambio la primera postura, la que afirma la existencia de tiempo, parte del presupuesto de que el tiempo y el espacio están estrechamente vinculados. Al respecto se recuerdan las consideraciones de Standish:

en lugar de concebir el espacio y el tiempo como modalidades antitéticas, habría que concebirlos en relación compleja e interdependiente, uno con el otro. En realidad, el pintor puede servirse de una serie de estrategias para componer una jerarquía, una secuencia, a la percepción de un conjunto de imágenes que, en un principio, se ofrece a la percepción simultánea.<sup>83</sup>

El *tiempo en el relato* se halla en el tiempo representado, de éste Calabrese señala que en la pintura existen cuatro tipos de tiempo<sup>84</sup>: el *subdivisión del espacio*, el *CCAET*<sup>85</sup>, el *infinitamente pequeño* y el *infinitamente perdurable*.

---

<sup>83</sup> Standish, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

<sup>84</sup> Estos tipos de tiempos pictóricos no son excluyentes, es decir, en una pintura se pueden coexistir, por ejemplo, el tipo de tiempo pictórico *CCAET* y el tipo *infinitamente pequeño*, tal es el caso del *Rapto de Europa* de Tiziano.

<sup>85</sup> La denominación *CCAET* utilizada en esta investigación para referirse al tipo de tiempo pictórico del Renacimiento corresponde con la cualidad, anotada por Calabrese, propia del tipo de tiempo pictórico del Renacimiento (*vid. Op. cit.*, p. 24), para algunos, entre los que se encuentran José Rafael Saborit Viguier (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea) y David Pérez Rodrigo (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea), debe ser *simultáneo*; no obstante en esta investigación se considera que la denominación apropiada y coherente es la de *CCAET*, pues ambas denominaciones se refieren a obras plásticas que presentan cualidades distintas respecto al *tiempo en el relato*, ya que es innegable: que existen obras plásticas que corresponden con lo *simultáneo* puesto que presentan dos hechos que ocurren en el mismo momento en el mismo lugar o en lugares distintos, recuérdese *La Crucifixión* de Maestro de la Virgo inter Virgines, puesto que en dicha obra se presentan tres episodios de la Pasión: Cristo con la cruz a cuestas, María asistida por dos de las santas mujeres y la Crucifixión, el primero de estos hechos precede a la Crucifixión y el segundo se realiza simultáneamente la Crucifixión; pero es incuestionable que existen obras plásticas que expresan dos acciones procedentes de una narración que ocurren en momentos distintos en el mismo lugar o en lugares distintos, por ejemplo el *Rapto de Europa* de Tiziano (*vid. Apartados “La unidad aristotélica de tiempo en El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” y “El tiempo en la minificción y *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio” insertos en el capítulo II), *Santo Domingo resucita a un joven* de Berruguete (*vid. Poza Yagüe, op. cit.*) o la *Crucifixión y ahorcamiento de Judas*.

Aplicar la denominación *simultáneo* a obras plásticas que expresan dos momentos distintos corresponde con excluir el concepto de tiempo, pues, efectivamente, si se parte del concepto de espacio el tipo de tiempo pictórico *CCAET* muestra dos hechos que se realizan en un mismo momento, pero desde el concepto de tiempo el par de hechos se realizan en momentos distintos: uno corresponde con el tiempo precedente y el otro con el tiempo posterior; lo anterior se debe a que el tipo de tiempo pictórico del Renacimiento se sustenta en lo simbólico a partir de la jerarquización del espacio en función del tiempo, de la siguiente manera:

- El tiempo precedente → lo *lejano*, el lado *izquierdo* y lo *alto*
- El tiempo posterior → lo *cercano*, el lado *derecho* y lo *bajo*

En vista de lo anterior, el tipo de tiempo pictórico del Renacimiento hace coincidir el tiempo y el espacio, es decir, rebasa lo *simultáneo* pues concibe la relación entre el espacio y el tiempo, por ello la

Para tratar sobre las *estrategias* utilizadas para narrar en las imágenes, primero se tratará sobre el tipo de tiempo *subdivisión del espacio*, *CCAET*, *infinitamente pequeño e infinitamente perdurable*, en los cuatro casos en relación con *el tiempo vinculado con la narración*; y luego sobre viabilidad de dichos tipos de tiempo pictórico para narrar en imagen fija.

En este inciso, se parte de la proposición de que las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* son las adecuadas para expresar el *tiempo en el relato* en imagen fija.

#### Tipo de tiempo pictórico: *Subdivisión del espacio*<sup>86</sup>

La *subdivisión del espacio* favorece el *tiempo en el relato*, porque en un grupo de recuadros se presenta una narración, ya que se seleccionan episodios procedentes de narraciones, por ejemplo bíblicas o de personajes religiosos o laicos afamados, estos episodios, por una parte, se ubican de manera individual en un marco, éste funciona tanto para delimitar como para articular la narración, y por otra parte, al ubicarse en los recuadros, de manera grupal, obedecen a una sucesión cronológica y, de manera individual, funciona como una dimensión temporal<sup>87</sup>; además, los episodios seleccionados se caracterizan, uno, por dar saltos temporales evidentes, y dos, corresponder con un episodio narrativo que muestra un potencial dramático y que desemboca en la conclusión de la misma acción<sup>88</sup>; y como, en la *subdivisión del espacio* se elige un conjunto de episodios narrativos, los cuales corresponden con una sucesión cronológica, así como se disponen -de acuerdo con la lectura en occidente, siempre y cuando no haya indicación contraria- de izquierda a derecha y de arriba a abajo<sup>89</sup>, por ello este tipo de tiempo pictórico

---

denominación apropiada y coherente para aquellas obras plásticas que expresan dos hechos que ocurren en momentos distintos en el mismo lugar o en lugares distintos, es la de *CCAET*.

<sup>86</sup> Esta manera de representar el *tiempo en la narración* se ha empleado desde la Edad Media, en este periodo el espacio se concebía como fijo y único (*apud* Calabrese, *op. cit.*, p. 22), así como estaba en función de un público iletrado (*apud* Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 45 y Standish, *op. cit.*, pp. 25 y 26).

<sup>87</sup> *Apud* Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 45.

<sup>88</sup> *Apud loc. cit.*

<sup>89</sup> *Apud* Standish, *op. cit.*, pp. 25 y 26; en contraste, Alberto Carrere y Saborit Viguer opinan que al comparar enunciados verbales y pictóricos, llama la atención el diferente modo en que prescriben y ordenan el tiempo de la recepción. Mientras las cadena hablada acontece cronológicamente escalonada y los caracteres gráficos de un texto lingüísticos son recorridos por la mirada uno tras otro (según nuestros hábitos occidentales, de izquierda a derecha y de arriba abajo), los elementos contenidos por la pintura no parecen prescribir con semejante precisión ningún recorrido. (*La retórica de la pintura*, p. 114)

es una modalidad que privilegia el desarrollo narrativo, dando más importancia a la lectura en serie que al recuadro individual, que en este contexto sólo asume significado en cuanto parte de la macrosecuencia narrativa. Efectivamente, la lectura en conjunto de la historia pasa por la visión de la realización pictórica completa: cada recuadro adquiere un significado preciso como parte de la totalidad pictórica.<sup>90</sup>

Tipo de tiempo pictórico: *Correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*<sup>91</sup>

El tipo de tiempo pictórico *CCAET* favorece el *tiempo en la narración* porque se sustenta en el tiempo simbólico, ya que se vale de una serie de *estrategias* para mostrar y omitir constituyentes de la narración<sup>92</sup>.

En esta investigación se coincide con Standish, ya que, “ la obra [plástica] como creación humana (génesis) es tanto productiva como *receptiva*” (Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, p. 33), por ende desde el punto de vista del receptor, el recorrido, primero, puede hacerse de modo aleatorio, y posteriormente, apoyarse, el receptor, en sus estrategias de lectura; pero, desde el punto de vista del artista, la composición involucra un conjunto de recursos tales como el de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después*, el de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* (vid. Inciso 1.2.2), y más, con la finalidad de jerarquizar el espacio en función del *tiempo en la narración*, en el caso de que el artista no siga lateramente dichos recursos incluirá indicaciones, tales como, los vectores.

<sup>90</sup> *Apud* Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 45.

<sup>91</sup> Este tipo de tiempo pictórico surge durante el Renacimiento, en este periodo, en el ámbito artístico sobresalen tres aspectos, el primero, el florecimiento del *ut pictura poesis*, pues los pintores partirán de temas literarios –mitos clásicos y las historias de la Biblia, y los poetas aspiran a evocar imágenes, al respecto Standish apunta que

para fines del siglo XVI, el “*ut pictura poesis*” alcanza su apogeo: un cuadro empieza a “hablar” cuando va más allá de la representación para comunicar sentimientos e ideas; un poema va más allá de los límites del lenguaje cuando permite imaginar una experiencia concreta, visual, como si ésta hubiera existido anteriormente con su propia forma. (Standish, *op. cit.*, p. 20)

El segundo aspecto, el ámbito artístico del Renacimiento es la postura de Aristóteles de privilegiar a la poesía respecto al resto de las artes, pues esto genera, para Standish y Javier Maderuelo, que, uno, durante este periodo todo arte aspire al nivel de la poesía, y dos, en el caso de la pintura, se representen los grandes temas humanos, tales como los mitos clásicos y las historias bíblicas, al respecto anota Maderuelo que tanto Alberti como Leonardo dejan claro en sus respectivos *tratados* dedicados al arte de la pintura que lo que los artistas debían pintar son ‘historias’ tomadas de las Sagradas Escrituras, de tal manera que el arte del pintor no consiste en demostrar la facilidad que posee para imitar lo que el ojo ve, sino en la capacidad que posee de ‘componer historias’. (“Paisaje: un término artístico”, en *Paisaje y arte*, p. 19)

El tercer aspecto, el interés por los mitos clásicos y las historias bíblicas por parte de las artes es una inquietud del periodo, la disciplina de la historia, de acuerdo con William J. Bouwsma, uno, surge en este periodo; dos, el estudio de la historia pone en duda la sabiduría de la Antigüedad y los mitos fundacionales, en consecuencia se concibe que la Antigüedad no poseía la verdad y que sus lecciones eran limitadas para el presente, además, la historia de la Iglesia y las creencias se vuelven objeto de estudio; tres, los estudios históricos fueron bien acogidos por los lectores del periodo; y cuatro, los historiadores del Renacimiento conciben su trabajo como una labor casi científica y perciben en ella los valores de la verdad y la utilidad, al respecto escribe Bouwsma, “en vez de buscar en la <<fortuna>> la explicación de los sucesos misteriosos, como Maquiavelo, Sarpi veía la historia como un proceso en continuo desarrollo que debía ser explicado por la evidencia y en términos de las posibilidades de este mundo” (*El otoño del Renacimiento 1550-1640*, p. 89).

Las estrategias ubicadas en el Cuadro 1 ubicado en el Anexo 1: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después, categorías alto/bajo e izquierda/derecha, espacio evolutivo, hipercodificación y objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, se relacionan con los constituyentes de la EN<sup>93</sup>, pues, por ejemplo, el *lejos* puede funcionar como la situación inicial (S.I.) y el *cerca* como la situación final (S.F.), los vectores pueden unir los constituyentes de la EN y el espacio entre el vector y lo que señala puede corresponder con el tiempo que transcurre entre la S.I. y la S.F.; la *hipercodificación* puede funcionar como la caracterización del personaje de la narración y los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* pueden corresponder con una narración implícita, por lo que una imagen fija podría mostrar un cúmulo de EN.

Además, las *estrategias* ubicadas en el Cuadro 1 ubicado en el Anexo 1: *hipercodificación y objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* se relacionan con los *puntos de indeterminación* de Ingarden, estos, como antes se mencionó, aluden a los aspectos del objeto representado, que ateniéndose a la obra, tal como ha sido elaborada la obra por el autor, no se pueden determinar ya que no están en ella.

Este grupo de *estrategias* hace coexistir en una imagen fija dos momentos antitéticos: antes y después, permite omitir elementos narrativos y requieren de la participación del observador, al respecto anota Standish,

[buena parte de la pintura del Renacimiento] para que nosotros los espectadores podamos comprender su significado, dependemos las más de las veces de historias ya conocidas, como las de los grandes escritores clásicos o las de la Biblia. En cierto modo, pues, es una pintura que depende de elementos extra-pictóricos. Durante el Renacimiento, así como en otras épocas, el arte suele ser iconográfico: intenta representar algo que existe fuera de sí mismo.<sup>94</sup>

Por lo anterior, el tipo de tiempo pictórico *CCAET* es útil para expresar el *tiempo en la narración*.

---

<sup>92</sup> Entre las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* se encuentran la de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después*, la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, la del *espacio evolutivo*, la de la *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, *vid.* Nota número 23 *supra* y cuadro 1 del Anexo 1.

<sup>93</sup> *Vid.* Nota número 128 *infra*.

<sup>94</sup> Standish, *op. cit.*, p. 20.

Tipo de tiempo pictórico: *Infinitamente pequeño*<sup>95</sup>

El tipo de tiempo pictórico *infinitamente pequeño* alude al *tiempo en el relato* porque al buscar captar el instante, en que se está a punto de o se está comenzando a hacer algo, puede presentar un componente de la EN, ya que este tipo de tiempo pictórico presenta el momento cumbre de narraciones del ámbito religioso, tales como las decapitaciones de santos, la muerte de Cristo y la de san Sebastián o las apariciones a santos, al respecto apuntan Eco y Calabrese:

una acción se articula en fases que pueden ser globalmente subdivididas en: comienzo, duración y final de la acción. Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la serie completa, ya que están detenidos en el instante en que están a punto de o están comenzando a hacer algo.<sup>96</sup>

En vista de lo anterior, el tipo de tiempo pictórico *infinitamente pequeño* puede mostrar la acción culminante de una narración, por ello el *tiempo en la narración* puede captarse por dicho tipo de tiempo pictórico.

---

<sup>95</sup> Este tipo de tiempo pictórico corresponden con la concepción de la relación entre el movimiento y el tiempo, esta concepción dominó desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX, al respecto apuntan, Eco y Calabrese, que

en el siglo XVIII, la relación movimiento-tiempo se expresará de modo análogo al siglo XVII. Lessing, en efecto, escribirá: <<para sus composiciones, que suponen la simultaneidad, la pintura puede aprovechar sólo un único instante de la acción y debe, por tanto, elegir el más fecundo, el que hará comprender mejor el instante de la acción que precede y de la que sigue>> (Lessing: 1766, 85). (*Op. cit.*, p. 79)

Además, desde el siglo XVII el *ut pictura poesis* se pone en duda, pues si se concibe el tiempo como movimiento entonces la pintura, por su naturaleza, está imposibilitada para representar duraciones, por lo tanto en ese momento histórico, uno, la pintura únicamente representa el instante, y dos, la pintura y la poesía son diferentes, según, Eco y Calabrese,

los argumentos a favor de la horaciana *Ut pictura poesis* se desarrollan durante gran parte del siglo XVI dentro del campo de la comparación de las artes. De esta discusión, que se ha articulado desde distintos modos, surge fundamentalmente la superioridad del lenguaje pictórico, con respecto al cual, solamente valiéndose de las palabras, se puede crear un ritmo expresivo más lejano y menos eficaz. Los argumentos teóricos del arte del siglo XVII se caracterizan por un conocimiento más profundo. Entre ellos hay que recordar, sobre todo, a Giulio Mancini. A él corresponde el mérito de haber formulado claramente el carácter específico de la pintura con respecto a la poesía. El teórico sostiene que el pintor no tiene la posibilidad de imitar la duración temporal real, porque la pintura sólo puede representar <<un instante indivisible en el que no hay ni tiempo, ni movimiento, sino solamente quietud. (*Ibid.*, p. 78)

<sup>96</sup> Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 79.

Tipo de tiempo pictórico: *Infinitamente perdurable*<sup>97</sup>

El *tiempo en la narración* se puede presentar mediante el tipo de tiempo pictórico: *infinitamente perdurable* porque al buscar captar la fase entre el comienzo y el final de una acción se puede presentar un componente de la EN, debido a que la atemporalidad, a través de figuras estáticas y hieráticas, de miradas con un aire de ausencia o del paisaje, puede referirse o ambientar a un constituyente de la EN; y como, este tipo de tiempo pictórico puede captar la fase intermedia de una acción procedente de una narración, por ello el tiempo pictórico: *infinitamente perdurable* alude al *tiempo en la narración*.

La función de los tipos de tiempo pictórico respecto al *tiempo vinculado con el relato* en la imagen fija

De lo anterior se desprenden las siguientes preguntas: en vista de que cada uno de los tipos de tiempo pictórico, arriba mencionados, aluden al *tiempo vinculado con la narración* ¿por qué el tipo de tiempo pictórico *CCAET* es más adecuado que el de la *subdivisión del espacio* para expresar, en imagen fija, *el tiempo en el relato*? y ¿por qué el tipo de tiempo pictórico *CCAET* es más conveniente que el *infinitamente pequeño* y el *infinitamente perdurable* para presentar el *tiempo en la narración*?

El tipo de tiempo pictórico *CCAET* es más adecuado que el de la *subdivisión del espacio* para mostrar el *tiempo en la narración*, porque, si bien es cierto que ambos narran, también es cierto que el tiempo pictórico *CCAET* es capaz para expresar el *tiempo en el relato* en imagen fija y el tiempo pictórico *subdivisión del espacio* es idóneo para presentar el *tiempo de la ficción* en un conjunto de recuadros, ya que la *subdivisión del espacio* corresponde con un desglose de acciones, el cual, sólo en conjunto, adquiere sentido preciso como parte de la totalidad; en cambio, *CCAET* sintetiza la narración a un par de componentes: uno corresponde con el tiempo precedente y el otro con el tiempo posterior, la ubicación espacial de dichos componentes corresponde con su localización temporal; y como, cada uno de estos tipos de tiempo permite narrar de manera diferente, por ello si se opta por narrar, en imagen fija, entonces el tipo de tiempo pictórico *CCAET* es el adecuado.

---

<sup>97</sup> Vid. Nota número 95 *supra*.

El tipo de tiempo pictórico *CCAET* es más conveniente para presentar el *tiempo en la narración* que el *infinitamente pequeño* y el *infinitamente perdurable*, porque este par de tiempos pictóricos, además de narrar, describir y exponer, se interesa principalmente en captar el movimiento, es decir, en el tiempo en acción; en cambio, el tipo de tiempo pictórico *CCAET* es un tiempo utilizado para narrar, debido a que se utilizan un conjunto de *estrategias* que le permiten reducir, a dos componentes, el relato, un componente corresponde con el tiempo precedente y el otro con el posterior, la localización temporal de cada componente dentro del relato determina su ubicación espacial; y como, el tipo de tiempo pictórico *CCAET* fue hecho expresamente para narrar de acuerdo con las concepciones del tiempo y del espacio renacentistas, así como está impregnado del *ut pictura poesis* y de las inquietudes del Renacimiento por la disciplina de la Historia, por ello es un tipo de tiempo pictórico que expresa el *tiempo del relato*.

#### 4. El tiempo relacionado con la narración en la gráfica

En este apartado se discurrirá sobre el *tiempo vinculado con la narración* en la gráfica a través de los elementos morfológicos y de algunos tipos de imágenes producidas mediante el grabado (ilustración, emblemas y reproducción de pinturas); esto es importante porque si es cierto que los elementos morfológicos tales como las direcciones, el ritmo, los planos, el color, el tono y más, así como las *estrategias* de los tipos de tiempo pictórico operan en la gráfica, también es cierto que el grabado es un medio plástico caracterizado por la reproducción, por lo que, uno, los elementos morfológicos adquieren rasgos peculiares que favorecen el *tiempo en el relato*, por ejemplo, la EN en la denegación de la tiempo secuencial<sup>98</sup>, y dos, se ha utilizado para representar pasajes procedentes de obras literarias, para transmitir conceptos y para difundir obras pictóricas; y como, esta investigación se centra en la denegación del tiempo secuencial en el grabado, por ello es sustancial tratar las cualidades de los elementos morfológicos y algunos tipos de imágenes producidas mediante el grabado que favorecen el *tiempo en la ficción*.

En cuanto al tiempo en la gráfica, se recuerda que en ésta también operan las posturas sobre la carencia (ésta concibe el tiempo y el espacio como antitéticos) o presencia

---

<sup>98</sup> Vid. Inciso 2.3.

(ésta vincula el tiempo y el espacio) de tiempo en la imagen fija. Martínez Moro clasifica tres maneras en las que tiempo se encuentra en el grabado:

- 1) El tiempo en el proceso de creación (el acto creativo se prolonga en el tiempo),
- 2) El tiempo y la plancha-matriz (la longevidad de la placa permite reimprimir en el futuro) y
- 3) El tiempo y las propiedades técnicas del grabado (superposición y yuxtaposición y variación y repetición)<sup>99</sup>.

Para discurrir sobre el *tiempo relacionado con la narración* en la gráfica, primero se tratará éste en función de los elementos morfológicos y luego sobre las características de algunos tipos de imágenes producidas mediante el grabado que propician el *tiempo en el relato*.

#### El *tiempo en la narración* y los elementos morfológicos en la gráfica<sup>100</sup>

En esta sección se versará sobre el tiempo en el grabado mediante los elementos morfológicos, a fin de mostrar que la reproducción –propiedad del grabado- influye en las cualidades de los elementos morfológicos para presentar el *tiempo en la narración*, ya que si los elementos morfológicos como las direcciones, el ritmo, el color, el tono, los planos y más, funcionan en la imagen fija, también adquieren ciertas características según el medio y la técnica; tal es el caso del ritmo, el color, el tono y los planos en el grabado; y como, en esta investigación se participa de la postura de que el *tiempo en la narración* existe en imagen fija, y por ende en el grabado, así como se piensa que en el tiempo de la composición de la imagen y en el tiempo simbólico operan ciertas características de los elementos morfológicos en la imagen fija, en general y se distinguen otras en el grabado, en lo particular, por ello en este apartado se discurrirá sobre el *tiempo en la ficción* mediante las cualidades de los elementos morfológicos en el grabado.

En la gráfica, como en cualquier imagen fija, para representar el *tiempo en la narración* se utilizan el tiempo de la composición de la imagen y el tiempo simbólico, el primero corresponde con la articulación de una serie de elementos, entre los que destacan

---

<sup>99</sup> Vid. Juan Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, pp. 65-67.

<sup>100</sup> En esta sección se considera que lo comentado en el inciso 1.1 funciona en el grabado.

las direcciones y el ritmo, mientras el tiempo simbólico alude a un antes y a un después ausentes y se relaciona con los *puntos de indeterminación* de Ingarden.

Se parte de la proposición de que el *tiempo en el relato*, en el grabado al igual que en cualquier imagen fija, se utilizan el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen, pero, en este último tiempo, las cualidades generadas por la reproducción juegan un papel importante en el *tiempo vinculado con la ficción*.

Para tratar sobre el *tiempo relacionado con la narración* en el grabado mediante los elementos morfológicos se parte de la siguiente interrogante: en el grabado ¿por qué el ritmo propicia el *tiempo en la narración*?

#### El tiempo en el relato y el ritmo en el grabado

El ritmo, en el grabado, se relaciona con el *tiempo en la narración*, porque este elemento morfológico puede operar de acuerdo al modo del *tiempo vinculado con la ficción* en la *narración ejemplar* o en la denegación del tiempo secuencial<sup>101</sup>, ya que algunos aspectos de las técnicas de reproducción, tales como el binomio repetición-variación, coinciden con los que produce el ritmo. Estas cualidades se perciben, por ejemplo, cuando se reestructura la imagen en el momento de la impresión; al respecto apunta Martínez Moro,

esa posibilidad de *desmontaje* que posee la imagen estampada a partir de varias planchas y, como consecuencia, también de *reestructuración* y *remontaje*, lo que permite al grabador introducir una enorme cantidad de combinaciones entre variables como son el color o los distintos efectos y *recursos* de la estampación.<sup>102</sup>

Y como, en el proceso de impresión, hay factores que propician el ritmo y éste opera en la composición de la imagen, por ello el ritmo, en el grabado, propicia el *tiempo en la narración*.

De lo dicho, se desprende la siguiente interrogante: en vista de que el momento de la estampación es un potencial campo de intervención y re-elaboración de la imagen ¿por qué el color, el tono y el plano propician el *tiempo relacionado con el relato*?

---

<sup>101</sup> Vid. Inciso 2.1 y 2.3.

<sup>102</sup> Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, p. 71.

El *tiempo vinculado con la ficción* a través del color,  
del tono y del plano en la gráfica

En el grabado, las variables de color y de tono generadas a partir de la superposición y de la yuxtaposición de planchas y a partir de una única plancha favorecen el *tiempo vinculado con la narración*, porque los rasgos rítmicos de estos elementos morfológicos pueden corresponder con el binomio repetición-variación, éste puede coincidir con la manera en que funciona el *tiempo vinculado con la ficción* en la narración clásica o en la denegación del tiempo secuencial<sup>103</sup>, ya que, en las ediciones, trátase de la yuxtaposición o de la superposición de varias planchas o de la de una sola matriz, el cambio de color o de tono provoca una repetición-variación, según Martínez Moro,

la instrumentalización del medio serigráfico que plantea [el artista Andy] Warhol – evidentemente ampliable de una u otra manera a todas las técnicas de reproducción- es la de la latente virtualidad semántica de la obra grabada, siempre abierta, en el espacio y en el tiempo, a una variación continua e indefinida, referida fundamentalmente a las formas plásticas de la composición cromática.<sup>104</sup>

La repetición-variación puede generar el *tiempo relacionado con la narración*, por ello el cambio graduado de tonalidad, de valor o de colores, en el proceso de impresión de una edición, favorece dicha concepción de tiempo.

De igual manera, la yuxtaposición y la superposición en los planos propician el *tiempo en el relato*, porque funcionan en el tiempo de la composición de la imagen, ya que, en el grabado, la yuxtaposición y la superposición de las planchas es un *recurso* utilizado en la composición, en el caso de la yuxtaposición apunta Martínez Moro,

la yuxtaposición ha de ser considerada ante todo un recurso de composición, tomando el papel no sólo como un mero soporte, sino como un auténtico “plano de composición”. De esta manera, la plancha o planchas quedan instrumentalizadas o convertidas en partes de una composición en la que es posible introducir elementos de distinto origen.<sup>105</sup>

El *tiempo en la ficción* se relaciona con el tiempo de la composición de la imagen, éste puede corresponder con una articulación en el proceso de impresión basada en una yuxtaposición y/o una superposición de planchas, por ello la yuxtaposición y la superposición de los planos favorece el *tiempo vinculado con la narración* en el grabado.

---

<sup>103</sup> Vid. Inciso 2.1 y 2.3.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 72.

### La narración por medio de la ilustración y de la reproducción de obras pictóricas en el grabado

En este apartado se expondrá sobre el *tiempo en el relato* en la ilustración y en la reproducción de obras pictóricas; a fin de mostrar que, cuando la industria del libro se sustentó en el grabado –hasta que offset y la fotografía lo desplazó–, era un medio que narraba de modo indirecto, debido a que:

- 1) la imagen se ha empleado para instruir y ejemplificar conceptos (esto corresponde con la ilustración, la cual no sólo se refiere al conocimiento científico sino también a obras literarias);
- 2) la invención del libro impreso con caracteres móviles introduce, en la industria del libro, a la imagen y al grabado; respecto a la primera apunta Melot, “la invención del libro impreso con caracteres móviles metió a la imagen en el equipaje de la escritura. Se convirtió en una traducción de ésta, en una forma bastarda que se denomina <<ilustración>>”<sup>106</sup>; en cuanto al grabado, se recuerda, es un medio plástico que se caracteriza por la reproducción; y
- 3) el grabado sirvió para reproducir obras pictóricas narrativas.

Por ello, la naturaleza reproductiva del grabado se aprovechó, por la industria del libro, para crear ilustraciones de obras literarias y para reproducir obras pictóricas narrativas, por ello el grabado narró de manera indirecta.

Para tratar sobre el *tiempo vinculado con la narración* en la gráfica, primero, se contrastarán la ilustración y la pintura relacionadas con la narración, así como la ilustración y los emblemas; y posteriormente, se compararán la ilustración de obras literarias y el tipo de tiempo pictórico de la *subdivisión del espacio*, así como la reproducción de obras pictóricas y los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*.

Se parte de la proposición de que el grabado narra de manera indirecta en la ilustración de obras literarias y en la reproducción de obras pictóricas sustentadas fuentes literarias y, de que, en el caso de la ilustración, se asemeja al tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio*, y en el caso de la reproducción de obras pictóricas, se refiere a los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*.

---

<sup>106</sup> Melot, *op. cit.*, p. 52.

### La ilustración y otros medios plásticos

En líneas generales, la ilustración discrepa con las obras pictóricas y con los emblemas porque si bien es cierto que comparten ciertos rasgos, también es cierto cada uno de dichos medios tiene funciones distintas, debido a que, tanto la ilustración como las obras pictóricas pueden narrar, pero la primera lo hará de manera indirecta y las segundas de manera directa, de igual manera tanto la ilustración como el emblema vinculan la palabra y la imagen, pero la primera tiene que ver con la transmisión y adquisición de conocimiento y el segundo con los entretenimientos de la alta cultura de occidente en el siglo XVII; y como el grabado fue un medio utilizado para reproducir ilustraciones y emblemas, y estas expresiones plásticas tienen funciones distintas, así como la ilustraciones tiene finalidad diferente a un pintura, por ello, en general, la ilustración discrepa con las obras pictóricas narrativas y con el emblema.

En el caso particular de la ilustración y de las obras pictóricas narrativas, contrastan porque tienen cualidades disímiles, debido a que la ilustración al estar en función de la instrucción y ejemplificación de conceptos requiere cuidar el manejo de los elementos morfológicos y *recursos plásticos*, en cambio las expresiones plásticas gozan de libertad; al respecto apunta Martínez Moro,

la ilustración precisa, por el contrario, de una codificación mediática que le permite fijar su forma icónica sin dejar lugar a ciertas alteraciones, tan sólo las que suponga el paso de un medio de reproducción a otro, tal vez técnicamente más innovador en la fidelidad en el registro o en la representación naturalista de las formas.<sup>107</sup>

Además, aunque la ilustración como la pintura aludan a narraciones, atañen a acciones diferentes, pues, la primera instruye y ejemplifica y la segunda, por ejemplo, narra, tal es el caso del arte del Renacimiento, éste emplea fuentes literarias clásicas o religiosas, pero no funciona como ilustraciones pues “ilustrar viene a significar un paso más allá de la mera imitación, en el sentido de dotar de un significado culto tanto a los registros tomados de la realidad como a las elaboraciones más abstractas del pensamiento”<sup>108</sup>, es decir, el arte del Renacimiento que emplea fuentes literarias no sólo imita, sino también narra; y como, en la ilustración y en la pintura, el manejo de los elementos morfológicos y de los *recursos plásticos* tienen finalidades distintas, dichos medios plásticos se relacionan

---

<sup>107</sup> Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, p. 155.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 154.

de manera diferente con el *tiempo en el relato*: la primera lo aborda de manera indirecta y la segunda de modo directo.

Respecto a las diferencias entre la ilustración y el emblema, dichos medios contrastan porque si bien es cierto que en ambos se vinculan la palabra y la imagen, también es cierto que tienen finalidades distintas, ya que la ilustración busca instruir y ejemplificar, tal es el caso de obras literarias; en cambio, el emblema es una expresión cuya finalidad es el esparcimiento, de acuerdo con Melot, “juegos sabios en los que un texto breve debía dar sentido a una imagen sin repetirla ni describirla”<sup>109</sup>, y como, en la ilustración y en los emblemas, la finalidad de vincular la palabra y la imagen discrepa, por ello la ilustraciones no son emblemas ni viceversa, es decir, la primera instruye y ejemplifica, por ejemplo, obras literarias, por ende narra de modo indirecto, y el segundo, corresponde con entretenimientos de la alta cultura de occidente en el siglo XVII, por lo tanto no tiene como función narrar.

#### La ilustración<sup>110</sup> y la reproducción de obras pictóricas en el grabado<sup>111</sup> respecto a los tipos de tiempo pictórico

La ilustración de obras literarias corresponden con el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* porque en ambos casos se refieren a un desglose de acciones, ya que la ilustración en obras literarias corresponde con una secuencia, esto se percibe, por ejemplo, en que los personajes representados conservan las mismas características para facilitar el reconocimiento, según Martínez Moro,

en su plasmación formal, la ilustración pretende dar cuerpo estable a una idea u objeto, fijando una representación para ello, elaborando un ícono, una imagen universal reconocible bajo cualquier contexto, con una clara vocación estereotípica. Tal exigencia es primaria en lo que se refiere a la ilustración científica, dados los impresos metodológicos en que se mueven las ciencias positivas. Pero también podemos encontrar en la ilustración de textos literarios, en los que es necesario mantener la secuencia o discurso de imágenes mediante la fiel identificación de los personajes

---

<sup>109</sup> Melot, *op. cit.*, p. 54.

<sup>110</sup> La producción de ilustraciones de obras literarias se impulsó en el siglo XVII, según apunta Melot, “[la] clientela ávida de imágenes y de obras de arte impulsó la producción de ilustraciones de grandes obras literarias” (*op. cit.*, p. 62 y 63).

<sup>111</sup> La reproducción de obras pictóricas a través del grabado se promovió en el siglo XVII, a causa de la demanda de dibujos, según Melot, “a falta de dibujos, se compraban estampas, realizadas a partir de un dibujo o como reproducción de un cuadro. Para los aficionados y para los artistas, la estampa no era más que un medio de reproducir las obras” (*op. cit.*, p. 63).

representados (por ejemplo para las ilustraciones del Quijote), y hasta del estilo que ha de conservarse a lo largo de todo el cuerpo de ilustraciones de una obra.<sup>112</sup>

De igual manera, el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* es una secuencia de pasajes procedentes de un texto literario; y como, la ilustración en obras literarias y el tipo de tiempo *subdivisión del espacio* muestran una sucesión de episodios, por ello la ilustración corresponde con la noción tiempo del tipo de tiempo *subdivisión del espacio*.

La reproducción de obras pictóricas a través del grabado<sup>113</sup> corresponde con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*, porque si la obra pictórica reproducida, uno, utiliza para narrar las *estrategias* propias del tiempo pictórico *CCAET*, dos, emplea los *recursos plásticos* del tiempo *infinitamente pequeño* para representar la acción culminante de una narración y, tres, usan los del tiempo *infinitamente perdurable* para captar la fase intermedia de una acción procedente de una narración, entonces la reproducción hecha en grabado conserva los rasgos de dichos tipos de tiempo; por ello, en los grabados que reproduzcan obras pictóricas operan los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*.

En este capítulo se trató sobre los elementos morfológicos y las *estrategias*, empleadas en imagen fija, en relación con el *tiempo en la narración*, en lo general, y en el grabado, en lo particular; así como sobre el grabado en relación con la palabra, de lo que sobresale:

A) En imagen fija, el tiempo *relacionado con la narración* se vale del tiempo simbólico y del tiempo de la composición de la imagen, en éste las direcciones visuales y el ritmo operan de modo directo, en cambio el color y el tono de manera indirecta, pues estos últimos se pueden emplear como una dirección visual mediante rasgos rítmicos;

---

<sup>112</sup> Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, pp. 154 y 155.

<sup>113</sup> En cuanto a esto, Paul Westheim apunta que

en la literatura sobre xilografía se señala como curiosidad un grabado en madera atribuido a Juan Lievens, reproducción de un lienzo de Rembrandt, el *Busto de un rabino*: un alarde de técnica y nada más. Ugo de Carpi hizo algunos grabados en madera a base de bocetos de Rafael; a Nicolás Boldrini le sirvieron de modelos algunos cuadros del Tiziano. De varias obras de Rubens —el *Jardín de amor*, *Susana*, el *Sileno ebrio*, el *Descanso en la huida a Egipto* y de algunos frescos suyos pintados en techo— existen reproducciones xilografiadas con suma habilidad por Cristóbal Jegher, que a pesar de no alcanzar ni remotamente a los originales, fueron sin duda de gran valor práctico para las generaciones que todavía no conocían la fotografía y para las cuales las obras originales eran accesibles sólo en casos excepcionales, por no ser cosa tan fácil los viajes a las grandes galerías de arte. (*El grabado en madera*, pp. 146 y 147)

además, los rasgos rítmicos correspondientes al binomio repetición-variación aplicados en dichos elementos morfológicos pueden coincidir con la manera en que operan el *tiempo en la ficción*; asimismo, las cualidades del plano: yuxtaposición y superposición, así como las cualidades rítmicas de dicho binomio aplicadas al plano favorece el *tiempo en el relato*.

- B) Los tipos de tiempo pictórico de naturaleza narrativa son el *subdivisión del espacio* y el *CCAET*, en éste último, la calidad de síntesis sirve para narrar: presenta un par de componentes de la narración, uno corresponde con el tiempo precedente y otro con el tiempo posterior, su ubicación espacial en el plano pictórico determina su localización temporal dentro de la narración; en cambio, la concepción clásica de tiempo -la relación movimiento y tiempo- se presenta en los tipos de tiempo pictórico *infinitamente pequeño* y el *infinitamente perdurable*. Además, de los tipos de tiempo pictórico, *CCAET* es favorable para narrar en imagen fija.
- C) En el grabado, la reproducción influye en las cualidades de los elementos morfológicos para expresar el *tiempo en la narración*, pues los rasgos rítmicos generados por la repetición-variación puede operar a la manera del *tiempo en el relato*, por ejemplo, en el color y en el tono; en cambio, la yuxtaposición y la superposición en los planos son un *recurso* utilizado en la composición, por ende propician el *tiempo en la ficción*.
- D) El grabado narró de modo indirecto cuando la industria del libro se sustentó en él, tal es el caso de la ilustración; mientras, las obras pictóricas narran de manera directa, por ejemplo, el arte del Renacimiento que emplea fuentes literarias. La ilustración y el emblema vinculan el texto y la imagen, pero la primera tiene que ver con la transmisión y adquisición de conocimiento y el segundo, el emblema, con los entretenimientos de la alta cultura de occidente en el siglo XVII. La ilustración de obras literarias corresponden con el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* pues muestra un desglose de acciones y la reproducción de obras pictóricas, hecha en grabado, conserva los *recursos plásticos*, uno, utilizados para narrar en el tiempo pictórico *CCAET*, dos, empleados en el tiempo *infinitamente pequeño* para representar la acción culminante de una narración y, tres, usados en el tiempo *infinitamente perdurable* para captar la fase intermedia de una acción procedente de una narración.

Si se parte del supuesto que el tiempo es movimiento, por ende se piensa que la imagen fija sólo pueden presentar instante, o, si se piensa que la poesía frente a la pintura es la única que puede presentar el movimiento; entonces, se piensa que la poesía es tiempo y que la imagen fija capta sólo el instante de la acción que precede y de la que sigue; así como, si se parte del supuesto de que el *tiempo vinculado con la narración* se presenta en el grabado a causa de que se ha utilizado para interpretar pasajes literarios o para reproducir obras pictóricas que aluden a narraciones, por ende se piensa que “la imagen sufre en el libro. Está aprisionada en la página y sometida al ritmo ininterrumpido de la lectura. Para seguir este discurso y hacerse relato, la imagen debe convertirse en una historieta gráfica o en cine. La imagen fija bloquea el relato, contiene el tiempo en su espacio y no en su duración”<sup>114</sup>, tómese en cuenta lo siguiente:

- a) La concepción del tiempo de la Ciencia clásica –el tiempo es movimiento- restringe el quehacer plástico, además existen, en áreas y en momentos históricos diferentes, múltiples nociones sobre el tiempo<sup>115</sup>, tales como en la Ciencia (donde en las últimas décadas se propone que el tiempo se conciba como creación), en la Historia (donde se concibe un tiempo cósmico y un tiempo vivido) o en la Literatura (donde se relaciona con el orden de presentación de la EN y con el calendario<sup>116</sup>).
- b) Tanto la poesía como la pintura están imposibilitadas para presentar, en sentido estricto, el movimiento real y sólo pueden aproximarse a expresar nociones de movimiento.

---

<sup>114</sup> Melot, *op. cit.*, p. 52.

<sup>115</sup> Lauro Zavala ha consignado al menos 20 maneras de concebir el tiempo, entre las que se encuentran el tiempo circular, (sin principio ni fin), el cronológico (del pasado al futuro), elíptica, (ciclos), el biológico (como evolución), el diagético (duración, frecuencia y orden), el fractal (aleatorio), rítmicos (sistémicos), contextuales (finales y principios intercambiables), entre otros (*vid.* “Una taxonomía transdisciplinaria del tiempo. Mapa cognitivo de las *estrategias* de construcción del tiempo”, en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 1998, pp. 52 y 56).

<sup>116</sup> *Vid.* Nota número 3 *supra* y nota número 128 *infra*.

- c) La vinculación del tiempo y del espacio permite percibir el tiempo en imagen fija, esto corresponde con el tiempo de la composición de la imagen y el tiempo simbólico, el grabado como imagen fija, por ende, puede expresar el *tiempo en la ficción*. Además, recuérdese, el grabado, al ser desplazado por la fotografía de la industria del libro, será utilizado con fines meramente artísticos, de acuerdo con Melot,

[se refiere a la actitud de los artistas respecto a la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX] el arte pictórico se definió entonces abiertamente como una invención capaz de evocar todo el espectro de lo imaginario, hasta llegar a la abstracción, de componer otro mundo y no un sustituto de éste. La fugacidad del movimiento, la evocación del tiempo que pasa, se convirtieron en los temas de los pintores y de los grabadores. No se dedicaron ya a transmitir la impresión táctil de unos objetos fijos y delimitados en el espacio, que tienen, en conformidad con las economías tradicionales, un fundamento inmobiliario o hipotecario, sino a representar el valor del instante y de lo inestable, de lo íntimo y de lo banal, ya se trate de los efectos climáticos de los impresionistas o de las asimetrías de los *ukiyo-e*, esas <<imágenes de un mundo efímero y en movimiento>> que tanto apreciaban los japoneses y que Occidente descubrió con embeleso a partir de 1860.<sup>117</sup>

Así como, no se debe olvidar que “una de las principales dimensiones que define el arte moderno es la introducción del tiempo en el discurso artístico, enfrentada a las nociones de atemporalidad que en el pasado manifestaba lo idéntico y lo único”<sup>118</sup>.

- d) El grabado para hacerse relato, no requiere convertirse en ilustración o en historieta, pues como imagen fija contiene el tiempo en su espacio y posee duración en el tiempo simbólico (éste se sustenta en los *puntos de indeterminación* y recurre a un grupo de *estrategias*, como la *hipercodificación*, el *espacio evolutivo* y los *objetos que funcionan como una narración implícita* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT) y en el tiempo de la composición de la imagen (éste se auxilia de las estrategias de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* procedentes de dicho tipo de tiempo pictórico), esto permite al grabado narrar a la manera de la *unidad aristotélica de tiempo*, así como el binomio repetición-variación en relación con el ritmo al modo de la denegación del tiempo secuencial.

---

<sup>117</sup> Melot, *op. cit.*, p. 79.

<sup>118</sup> Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, p. 65.

En vista de lo anterior, la imagen fija y el grabado para expresar el *tiempo en la ficción* se valen, uno, del tiempo de la composición de la imagen y del tiempo simbólico y, dos, de una serie de *estrategias*, tales como las pertenecientes al tipo de tiempo pictórico *CCAET*. A menos que, uno, se desapruében las concepciones de la Ciencia generadas desde inicios del siglo XX, como la de Prigogine; dos, se rechacen las más de veinte maneras de concebir el tiempo en otros ámbitos<sup>119</sup>; tres, se encomiende el tiempo a la Literatura y a la poesía, así como se excluyan los *puntos de indeterminación*; cuatro, se limite a la imagen fija y al grabado a captar el movimiento, es decir, un único instante de la acción; y cinco, se impugne el vínculo entre los conceptos de espacio y de tiempo, y por ende el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen.

---

<sup>119</sup> *Vid.* Nota número 115 *supra*.







Direct  
for







II



## II. Aproximación a la *temporalidad* en la narración literaria y al *concepto de narrador múltiple*

### 1. Introducción

En este apartado con objeto de distinguir, en las expresiones plásticas, las propiedades del *concepto de narrador múltiple* y las concepciones del *tiempo en la narración* de carácter literario: *narración ejemplar* y denegación del tiempo secuencial, así como las cualidades del tiempo en la minificción; a fin de demostrar que las concepciones de *temporalidad* de la narración y la del *multiperspectivismo* procedentes de la lingüística son aplicables a las expresiones plásticas, cuya estructura corresponda con la de la narración; ya que si es cierto que la narración es materia de estudio de algunas investigaciones lingüísticas –como las de Vladimir Propp, Roland Barthes, A. J. Greimas, Mijail Bajtin, Jenaro Talens, Eco, entre otros-, también es cierto que la utilización de dichas concepciones en el ámbito plástico no debe considerarse un sometimiento ante el ámbito literario ni una traslación terminológica de una disciplina a otra, sino debe entenderse el sentido y la función de dichos conceptos de manera multidisciplinaria, de acuerdo con Talens, pues “el arte es un *lenguaje* específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia su funcionamiento es semiótico y no lingüístico”<sup>120</sup>. Y como, en esta

---

<sup>120</sup> Jenaro Talens, “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, p. 18.

Esta investigación concibe a la sintaxis como el estudio de las reglas concernientes a las funciones de las palabras dentro de la oración, de las oraciones dentro del párrafo y de los párrafos dentro del texto, así como al estudio de las reglas relacionadas con el modo de lograr, en el plano “pictórico”, el equilibrio, la tensión, la nivelación y el aguzamiento, y la manera en que funcionan en el plano “pictórico” el ángulo inferior izquierdo, la atracción y agrupamiento y lo negativo y positivo (*apud* Elizabeth Luna Traill, Alejandra Viguera Ávila y Gloria Estela Baez Pinal, *Diccionario básico de lingüística*, p. 209 y Dondis, *op. cit.*, p. 33); como reconocemos que la utilización del término “reglas” resulta restrictivo, pues, en las expresiones artísticas, el artista selecciona o descarta las reglas (en este último caso, puede recurrir a indicaciones o modificaciones de las mismas) (*vid.* Nota número 89 *supra*), por ello, en esta investigación se opta por el término *estrategias* (*vid.* Nota número 23 *supra*).

Este capítulo se aproximará a la sintaxis o composición de la imagen en relación con la narración a través de algunas expresiones plásticas cuya estructura corresponda con ella; por cual, los ejemplos plásticos presentados tienen por objeto mostrar las *estrategias* que permiten narrar, y con ello demostrar que las concepciones de *temporalidad* y del narrador propias de la Literatura son aplicables a las expresiones plásticas y, por ello no funcionan por sí mismos.

investigación, se considera que las concepciones de *temporalidad* y la del *concepto de narrador múltiple* son aplicables a las expresiones plásticas, por ello, en este capítulo se identificarán dichas concepciones procedentes de la lingüística en expresiones plásticas.

La narración se ha utilizado para contar los hechos y las experiencias personales y colectivas desde la época más antigua hasta nuestros días; está constituida por la EN, un tema, personajes, un narrador, un lugar, un tiempo (cronológico)<sup>121</sup>, un asunto, una intención, un argumento y una finalidad. La narración puede contarse desde un cuento, una minificción, una novela, una película, un videoclip, un comercial, un documental, un hipertexto, videojuego, una conversación, un psicoanálisis, un mito, una alegoría, una parábola, una fábula, una balada, una danza, un obra teatro, una ópera, una mímica, un teatro guiñol, una crónica, un reportaje, una biografía, una memoria, un texto académico, una historieta, una pintura, una fotografía, una escultura o un grabado; así como la misma narración puede ser traducida del lenguaje verbal al lenguaje plástico y viceversa, según los lingüistas: Roman Jakobson, Peter Torop, Louis Hjelmslev, Christian Metz, entre otros<sup>122</sup>.

La narración puede contarse desde dichos medios porque es un fenómeno cultural y no literario o lingüístico, debido a que cuando se concibe el lenguaje no como exclusivo de la oralidad o de la escritura, sino como cualquier sistema organizado de signos que sirva a la comunicación entre dos o varios individuos<sup>123</sup>, entonces se perciben rasgos generales en la comunicación artísticas<sup>124</sup> y se acepta que el arte es un lenguaje y la obra artística es un

En vista de lo anterior, en esta investigación, en general, y en este capítulo, en particular, la sintaxis o la composición de la imagen en relación con la narración tiene prioridad y se expone, de modo indirecto, sobre la composición propia de los ejemplos presentados, puesto que al exponer sobre las *estrategias plásticas* pertinentes para narrar en algunas expresiones plásticas se alude a la composición propia de los ejemplos en relación con la narración.

<sup>121</sup> Vid. Nota número 3 *supra*.

<sup>122</sup> *Apud* Zavala, “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, en *Ciencia Ergo Sum*, 2009, pp. 47-50.

<sup>123</sup> Vid. Lotman, *op. cit.*, p. 17; además, de acuerdo con este especialista, todo lenguaje utiliza unos signos que constituyen su vocabulario, posee unas reglas determinadas de estos signos, representan una estructura determinada y esta estructura posee su propia jerarquización (*vid. Ibid.*, p. 18). Estos aspectos están presentes en las artes, por ende son lenguajes.

<sup>124</sup> Vid. *Ibid.*, p. 23; entre los rasgos que comparten la comunicación artística se encuentran la narración, esto se demuestra mediante la presencia de los constituyentes de la narración -que las investigaciones lingüísticas han detectado en los textos literario (cuento, minificción y novela) y preliterario (mito, fábula, entre otros)- en otros textos artísticos.

Los tipos textuales o las prosas de base se refieren a los distintos tipos de prosas o formas del discurso que conforman un texto, entre las cuales se encuentran la descripción, la narración, la exposición y la argumentación. Estas prosas de base pueden componer en mayor o menor medida un texto (*apud* Serafini, *op. cit.*, pp. 194-197 y Bassols y Torrent, *op. cit.*, p. 19).

Los tipos textuales presentan características peculiares, es decir, una narración presenta rasgos que no presenta una descripción o una exposición y viceversa, al respecto apunta, Claude Bremond, que

texto<sup>125</sup>; por ello la narración no es exclusiva de la oralidad o de la escritura, sino también se encuentra en otros medios, como el plástico: pintura, fotografía, escultura, grabado, y más.

Si se parte del presupuesto de que la utilización de las concepciones de la lingüística en el ámbito plástico corresponde con un sometimiento del ámbito artístico ante el ámbito literario, entonces se considera que no hay rasgos generales en las artes, que las artes no son un lenguaje, que la obra artística no es un texto. No obstante, recuérdese que, uno, el artes, como la danza, las artes plásticas y la música, utilizan signos que constituyen su vocabulario, dos, posee reglas determinadas de estos signos, tres, representa una estructura determinada y, cuatro, esta estructura su propia jerarquización, por lo tanto, las artes son lenguajes; además, las artes comparten rasgos, tales como los tipos textuales, por ende una pintura puede narrar; así como, una obra de arte es un texto -pues se halla fijada en unos signos determinados, está delimitada, tiene una organización interna (tiempo de la composición interna de la imagen) y presentan una jerarquía; por lo tanto, la narración se presenta en las obras plásticas y en las obras literarias, así como el empleo de las concepciones de la lingüística permiten comprender un fenómeno cultural como lo es la narración. A menos que se considere que la narración es exclusiva del ámbito literario.

Con objeto de caracterizar las concepciones del *tiempo en la narración* y la del *narrador múltiple*, y analizar, a través de dichas concepciones, algunas expresiones plásticas cuya estructura corresponda con la de la narración se presentan los pasos que se siguieron:

- Se identificaron las cualidades del *tiempo en el relato* en las expresiones plásticas, como la pintura.

---

todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción [...] Donde no hay integración en la unidad de acción, tampoco hay relato, sino *cronología* [exposición], enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano [...] no puede haber relato porque sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada. (“La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, p. 102)

<sup>125</sup> Vid. Lotman, *op. cit.*, p. 20; esta concepción de texto se sustenta en que éste se halla fijado en unos signos determinados (esto corresponde con la expresión), el texto se delimita (esto se manifiesta de manera distintas según el texto), el texto tiene una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural (carácter estructural) y presentan una jerarquía, es decir, el texto es una compleja construcción de subsistemas, además se puede descomponer en subtextos -nivel fonológico, nivel gramático, y más- (vid. *Ibid.*, pp. 71 y 73).

- Se caracterizaron los conceptos de *tiempo en narración* y del narrador procedentes de la lingüística.
- Se buscaron correspondencias entre las cualidades del *tiempo en el relato* de expresiones plásticas y las concepciones del *tiempo en la ficción* y del narrador procedentes de la lingüística.
- Se seleccionaron expresiones plásticas cuya estructura corresponde con la de la narración; de ser el caso, se localizó la narración del medio literario o preliterario, se procedió a identificar la/s EN del medio literario o preliterario mediante las siguientes operaciones<sup>126</sup>: se desglosaron las acciones de la narración, se agruparon las acciones, se

---

<sup>126</sup> Quizás tengan razón quienes afirman que no es necesario utilizar el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología. Tal vez, las cualidades de la narración plástica en imagen fija, en general, y en el grabado, en lo particular, justifican el hecho de la inexistencia de propuestas como la que se presenta en esta investigación.

El interés de esta investigación se enfoca en *el tiempo en el relato* en imagen fija, en general, y en el grabado, en lo particular. Además, en esta investigación, se considera que en el contexto actual es más necesario que nunca comprender los recursos plásticos utilizados en la narración plástica respecto al *tiempo en la narración*, ya que se ha producido un cambio de paradigma de lo temporal en el quehacer artístico (en la narración literaria se ha optado por la reiteración y se prefiere al *concepto de multiperspectivismo*, estos cambios provocan en el receptor una aceptación pasiva o una participación activa). Por lo que, utilizar el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología en narraciones plásticas permite esclarecer los recursos plásticos utilizados para narrar.

En el análisis de imágenes, el enfoque semiótico, como el propuesto por Marzal Felici (parte del de Justo Villafañe y se enfoca en la fotografía artística), alude al *tiempo en la ficción* en el nivel compositivo -en el tiempo de la representación: duración, atemporalidad, tiempo simbólico y secuencialidad/narrativa (vid. *Op. cit.*, pp. 195-217); pero no presentan un criterio para, uno, establecer la fase entre el comienzo y el final de una acción presentada en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria, dos, fijar el momento cumbre mostrado en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria, tres, descifrar los elementos ausentes, es decir, los que se incluyeron en la narración de carácter literario o preliterario y los que se excluyen en la narración plástica, cuatro, determinar el orden de la construcción progresiva procedente de una narración literaria o preliteraria y presentada en un medio plástico, y cinco, fijar lo anterior en una narración meramente plástica. Por lo que, en una narración plástica, para establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre procedente de una narración literaria o preliteraria, c) descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria, d) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la narración plástica, e) fijar lo anterior en una narración meramente plástica, se hace necesario utilizar en el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología.

El análisis iconográfico permite identificar la narración y la/s narración/es implícita/s literarias o preliterarias presentadas en expresiones plástica, pues se enfoca en la identificación de los motivos, imágenes, historias y alegorías transmitidos mediante fuentes literarias, según Panofsky,

el *análisis iconográfico*, que se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. (*Op. cit.*, p. 21)

Pero, el análisis iconográfico no atiende a los recursos plásticos utilizados para mostrar dicha narración en un medio plástico; por lo que, en una narración plástica, para establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre

fijaron la/s EN y se distinguieron, de ser el caso, la estructura narrativa principal (ENP) de la estructura narrativa subordinada (ENS); inmediatamente, y se realizó la inclusión de los constituyentes de la/s EN en la narración plástica; y en caso de que la pintura no tuviera un referente literario, se identificaron la/s EN mediante los siguientes operaciones: establecimiento de la/s EN y distinguir, de ser el caso, ENP de la ENS; así como se identificaron, de ser caso, el/los tipo/s de narrador/es y el tipo y el subtipo de la focalización.

- En ambos casos, se procedió a identificar algunas *estrategias* utilizadas para narrar y para introducir el *narrador múltiple* como elemento plástico.
- Se analizaron los resultados y se valoraron.

En este capítulo, se parte de la proposición de que la narración de obras literarias y la de obras plástica, presentan coincidencias, como los constituyentes de la EN, el orden en la presentación de EN, la ausencia de algunos de los constituyentes de la EN y la función del narrador en relación con la focalización, y más; por ende, es adecuado utilizar, en la narración plástica, las concepciones del *tiempo en la narración* y la del *concepto de narrador múltiple* procedentes del ámbito de la lingüística, así como el empleo de dichos conceptos de manera multidisciplinaria, uno, permite comprender la concepción del *tiempo vinculado con el relato* en la *narración clásica*, en la denegación de la misma y el modo en que se usa en la minificción, así como la del *concepto de multiperspectivismo* en la narración plástica, y dos, favorece la identificación de una serie de *recursos plásticos* para narrar de acuerdo a dichas concepciones.

---

procedente de una narración literaria o preliteraria, c) descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria, d) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la expresión plástica o e) fijar lo anterior en una narración meramente plástica, se hace necesario utilizar en el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología.

La identificación de los recursos empleados mediante el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología en la narración plástica correspondiente con la traducción de narraciones literarias o preliterarias, así como en la narración meramente plástica, permitirá comprender la narración estrictamente plástica.

## 2. El tiempo en las narraciones plásticas de tipo ejemplar

En este apartado, se analizarán *El rapto de Europa* de Tiziano y *Baft* de Stella<sup>127</sup> a través de la concepción del *tiempo vinculado con el relato* en la *narración ejemplar*, a fin de demostrar que las concepciones de *tiempo en la ficción* procedentes de la lingüística son aplicables a la narración plástica mediante la identificación del *tiempo relacionado con la ficción* en la *narración de estructura clásica* en la narración plástica que se utilice ciertos rasgos del binomio repetición-variación, así como correspondan con los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAeyT*, debido a que el *tiempo vinculado con el relato* en la *narración ejemplar* y el tiempo en dichos tipos de tiempo pictóricos obedecen a una construcción progresiva; y como, esta investigación tiene por objeto denegar el tiempo secuencial en el grabado, lo que corresponde con el empleo de conceptos del ámbito lingüístico para comprender el nuevo paradigma de *tiempo en la ficción* y con la búsqueda de *recursos* que permitan mostrar dichos cambios; por ello la identificación del *tiempo vinculado con la narración* en la *narración ejemplar* en la narración plástica, demostrará que en imagen fija expresa el *tiempo en el relato* a través del uso de ciertas *estrategias plásticas*, y en consecuencia es asequible denegar la misma, así como utilizar dichas *estrategias* de manera adversa para denegar dicha temporalidad.

En este inciso, se parte de la siguiente proposición: el tiempo correspondiente con la *narración de tipo ejemplar* coincide con ciertos rasgos del binomio repetición-variación y con los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAeyT*, pues producen una construcción progresiva. Para comprobar lo anterior, se responderán las siguientes interrogantes: ¿por qué en la narración plástica que presentan una construcción progresiva corresponden con la concepción del tiempo en la *narración de tipo ejemplar*?, ¿por qué ciertos rasgos del binomio repetición-variación propician la *narración ejemplar*?, ¿por qué algunos *recursos plásticos* de los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAeyT* están en función de la unidad aristotélica de tiempo?, ¿por qué *Baft* de Stella es un

---

<sup>127</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones del IVAM, del Centro Cultural Bancaixa, del Museo de Belles Arts de València, del MuVIM, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Museo Nacional del Prado, del Museo Thyssen-Bornemisza, de la Casa América de Madrid, de la Sala de Exposiciones Alcalá, de la Biblioteca Nacional de España, de la Sala de Arte Joven, de la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, de la Biblioteca Nacional de España, del Matadero de Madrid, del Palacio de Velázquez y del Palacio de Cristal, así como la entrevista con Saborit Viguer (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea) permitió identificar la repetición-variación como un recurso plástico constante en la narración plástica de estructura clásica y la de la denegación de la misma.

ejemplo del tiempo en la *narración ejemplar*? y ¿por qué *El rapto de Europa* de Tiziano es un ejemplo del tiempo en la *narración de estructura clásica*?

Muestra de expresiones plásticas bidimensionales que presenten  
la *unidad aristotélica de tiempo*

La narración plástica que corresponde con la *unidad aristotélica de tiempo* participa de los rasgos de la concepción de *temporalidad*, debido a que, en la *narración clásica*, el tiempo de la EN<sup>128</sup> se caracteriza por las siguientes cualidades: orden, duración y frecuencia, es decir, cada

---

<sup>128</sup> Una narración reducida a su estructura mínima está constituida por la situación inicial (S.I.), la transformación o la complicación (T/C) y situación final (S.F.), al respecto apunta, Alderete Cruz que también es conocida como [secuencia narrativa] unidad narrativa, macro estructura o microrrelato. “La secuencia está constituida por la sucesión lógica-temporal”, es decir, cada secuencia implica a la que precede y a la que sucede, esto no pasa necesariamente con los nudos, pues como explica Bremond, en el segundo nudo de la secuencia esta realización puede ser sólo virtual y no llegar a una clausura. La secuencia narrativa reducida a su estructura mínima está compuesta por *planteamiento, nudo y desenlace* o, como ya mencionamos en la sección del relato, por una *situación inicial, transformación o complicación y situación final* [...] Las secuencias pueden ser simples y complejas, las simples constan de los elementos que ya mencionamos, y las complejas se forman a partir de secuencias simples. (*Op. cit.*, pp. 74 y 75)

La EN opera de la siguiente manera: el personaje principal se halla en una situación inicial, de pronto el personaje principal vive o sufre una transformación o una complicación, éste personaje a causa de dicha transformación o complicación se encuentra en una situación final, es decir, distinta a la que se encontraba en la situación inicial, por ejemplo, “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” de Monterroso inserto en *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, en esta minificción la EN se encuentra de la siguiente manera:

S.I.	T/C	S.F.
El personaje dormía	→ El personaje despertó	→ El personaje vio al dinosaurio

En esta minificción la S.I. está ausente, opera el narrador que habla en tercera persona (*vid.* Nota número 179 *infra*), no especifica el tiempo (cronológico) y el lugar donde se realiza el hecho narrado, así como tampoco caracteriza al personaje. Lo anterior se debe a que el género de la minificción (también llamado microrrelato) se distingue por la hiperbrevidad, puesto que la minificción, el cuento y el relato breve comparten los siguientes rasgos: a) narratividad y ficcionalidad, b) brevedad, c) unidad de concepción y de recepción, d) intensidad del efecto, y e) economía, condensación y rigor (*vid.* Roas, *op. cit.*, p. 15), en cambio el cuento y el relato breve distinguen por la cualidad de brevedad y la minificción por la hiperbrevidad.

Además, la hiperbrevidad en la minificción no corresponde con una estructura fragmentaria, ya que la ausencia, por ejemplo, de algún constituyente de la EN, como en el caso de “El dinosaurio” de Monterroso, no implica que se expresen fragmentos de una narración, sino corresponde con la intención de involucrar al receptor, es decir, éste tiene un papel activo, debido a que tendrá que inferir el constituyente ausente de la EN, se recuerda que la minificción

es una entidad autónoma y suficiente, una unidad estructural acabada, cerrada, en lo que se refiere a su dimensión puramente formal, basada en esa unidad de impresión en la que colaboran todos los elementos del texto. Pero es una estructura abierta en lo que se refiere a su interpretación: es decir, que esa forma cerrada no implica que su dimensión semántica esté completa, porque, como señala Wright, el cuento moderno, por su necesidad de economía, muestra una clara tendencia a dejar que el lector infiera o complete los significados sólo sugeridos. (*Ibid.*, p. 21 y 22)

componente implica al que le precede y al que le sucede. Además, Aristóteles en la *Poética* al tratar sobre la tragedia caracteriza la unidad de tiempo, al respecto apunta:

está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo *principio*, aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y *fin*, por lo contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y *medio*, lo que sigue a otro y es seguido por otro [...] Además: puesto que lo bello –sea animal o cualquier otra cosa compuesta de alguna- no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso –porque *la belleza consiste en magnitud y orden*.<sup>129</sup>

De igual manera, en la narración plástica, ciertos *recursos plásticos* -que obedecen al modo de lectura de occidente<sup>130</sup>- permiten lograr las cualidades del *tiempo vinculado con el relato* propias de la *narración de estructura clásica*, tales como los de los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAET*<sup>131</sup>, además, el ritmo en relación con la repetición-variación en el color, en el tono, en el plano, y más<sup>132</sup>, puede coincidir con la manera en que opera la EN en la *narración clásica*.

En vista de lo anterior, las *estrategias* de dichos tipos de tiempo pictórico obedecen al modo en que opera la EN en la *narración de tipo ejemplar* y ciertos rasgos de la repetición-variación propician el orden de presentación de los constituyentes de la EN en la *narración ejemplar*; por ello la concepción de tiempo propia de la *narración de la estructura clásica* se encuentra en las expresiones plásticas que expresa el tiempo a la manera de dichos tipos de tiempo pictórico y en las que operan ciertas cualidades rítmicas del binomio repetición-variación en los elementos morfológicos. Entre las expresiones plásticas acordes con la concepción del *tiempo relacionada con la ficción* correspondiente con la *narración de estructura clásica* se encuentran las que se presentan en el cuadro 2 del Anexo 1.

En vista de que la concepción de la *temporalidad* en la *narración de la estructura clásica* se encuentran en las expresiones plásticas en las que se empleen ciertos *recursos* de la repetición-variación y en las que muestren el *tiempo en el relato* a la manera de los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAET*, surgen las siguientes preguntas:

En esta investigación se utilizara, *grosso modo*, la cualidad de brevedad en relación con la minificción, ya que no tiene por objeto identificar, en la narración artística, la brevedad, cualidad propia del cuento y del relato breve, y la hiperbrevedad, rasgo distintivo de la minificción, sino tiene por objeto introducir el *concepto de narrador múltiple* para denegar el tiempo secuencial.

<sup>129</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 12.

<sup>130</sup> Vid. Nota número 89 *supra*.

<sup>131</sup> Vid. Inciso 1.2.1 y el 1.2.2.

<sup>132</sup> Vid. Inciso 1.1.2.

¿por qué ciertas cualidades rítmicas del binomio repetición-variación propician la *narración ejemplar*? y ¿por qué algunos *recursos plásticos* de dichos tipos de tiempo pictórico están en función de la *unidad aristotélica de tiempo*?

La *unidad aristotélica de tiempo*, el binomio repetición-variación y los tipos de tiempo pictórico: *subdivisión del espacio y correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*

En cuanto la *unidad aristotélica de tiempo* y las cualidades rítmicas del binomio repetición-variación, éstas pueden generar la narración plástica del *tipo ejemplar*, porque pueden coincidir con el modo en que opera el tiempo en la EN, ya que la repetición en el color, en el tono, en el plano, y más, puede generar, por ejemplo, el personaje principal en la narración, y la variación en el color, el tono, el plano, y más, propicia que la S.I. no sea igual que la transformación o complicación (T/C) y la S.F. y que la S.F. no sea igual que la S.I. y la T/C; ciertos rasgos rítmicos del binomio repetición-variación son *recursos* que permite expresar la concepción del *tiempo relacionado con la ficción* a la manera de la *narración clásica*.

Respecto a la *unidad aristotélica de tiempo* y las *estrategias plásticas* de los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAeyT*, algunos *recursos plásticos* de estos tipos de tiempo pictórico están en función de la *unidad aristotélica de tiempo* porque, como arriba se anotó, obedecen a una construcción progresiva, ya que, en el caso del tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio*, se logra mediante la sucesión cronológica de recuadros (los episodios seleccionados se ubican de manera individual en un marco, éste funciona para delimitar y para articular la narración, así como al ubicarse en los recuadros, de manera grupal, obedecen a una sucesión cronológica<sup>133</sup>).

Igualmente, los *recursos* del tipo de tiempo *CCAeyT* que corresponden con las cualidades del *tiempo relacionado con el relato* en *narración clásica*, tal es el caso de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y el de las *categorías arriba/abajo e izquierda/derecha* (en la primera, el *lejos* corresponde con el *antes*, por ende con la S.I o la T/C y el *cerca* con el *después*, por ello con la T/C o la S.F., a menos que el artista indique lo contrario; mientras en la *estrategia* de las *categorías arriba/abajo e izquierda/derecha*, la S.I o la T/C se presenta *arriba* y en el lado *izquierdo* y la T/C o la S.F. *abajo* y en el lado *derecho*, a

---

<sup>133</sup> Vid. Inciso 1.2.1.

menos que el artista indique lo contrario)<sup>134</sup>; por ello, dichos *recursos* permiten narrar a la manera de *narración de estructura clásica*.

De lo anterior, se desprenden las siguientes interrogantes: en vista de que la repetición-variación en el color, en el tono, en el plano, y más, puede generar, por ejemplo, el personaje principal en la narración, y que los constituyentes de la EN sean diferentes, y por ende el *tiempo relacionado con la narración* en la *narración clásica*, ¿por qué *Baft* de Stella es un ejemplo del tiempo en la *narración ejemplar*?; en el caso del tipo de tiempo *subdivisión del espacio* es evidente la construcción progresiva por corresponder con un desglose de acciones, pero el tiempo pictórico *CCAET* la construcción progresiva es ambigua, pues no presenta un desglose de acciones, entonces ¿por qué *El rapto de Europa* de Tiziano es un ejemplo del tiempo en la *narración de estructura clásica*?

#### *Baft* de Frank Stella<sup>135</sup> y la *unidad aristotélica de tiempo*

El binomio repetición-variación en *Baft* de Stella<sup>136</sup> corresponde con la *narración de estructura clásica*<sup>137</sup>, porque la S.I. no es igual a la S.F., ya que dicha narración muestra un personaje

<sup>134</sup> Vid. Nota número 89 *supra* y cuadro 1 del Anexo 1.

<sup>135</sup> La información, que a continuación se presenta, se elaboró con base en *La narración en la pintura*. Este material se realizó para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de González Guinea.

<sup>136</sup> Si bien es cierto que *Baft* y *Sin título* (1966) de Frank Stella son obras donde operan las estructuras primarias de la forma y el color, es decir, ejercicios plásticos de dichos elementos morfológicos; también es cierto que van más allá de ser simples ejercicios plásticos pues, por un lado,

[Stella] influenciado por las propuestas de Kasimir Malevich y Piet Mondrian, el artista reivindica en sus pinturas las estructuras primarias de la forma y el color. Trabaja con gran simplicidad de elementos plásticos y con gran economía de medios sobre pinturas de gran formato negras, blancas o multicolores ejecutadas con gran minuciosidad y cuyos contornos coinciden con los límites exteriores de la imagen. “Sus franjas son caminos que recorre el pincel sobre el lienzo. Caminos que no conducen más que a la pintura” dijo a este respecto Carl André.

Frank Stella inicia al poco tiempo la construcción de sus «Shaped-canvas», cuadros de formas singulares y originales que desafían los cánones tradicionales. El uso de bandas de color pauta el ritmo del espacio en el soporte. (“Frank Stella. Del rigor al barroquismo”).

Además, recuérdese, el camino, en la *narración de estructura clásica*, es un vector que opera en la ordenación de los constituyentes de la EN y expresa el partir para llegar a alguna parte; en cambio, en la denegación del tiempo secuencial, muestra un partir para llegar a ninguna parte, es decir, un perpetuo andar. Esto en *Sin título* (1966) se muestra como un camino andado por el pincel, donde éste está desprovisto de brújula y timón y por ende recorre perpetuamente el espacio pictórico; en tanto que en *Baft* es un vector que ordena los constituyentes de la EN: el pincel parte del lado izquierdo del espacio pictórico para llegar al lado derecho del mismo.

Por otro lado, el color en dichas obras tiene cualidades rítmicas (*vid.* Inciso 1.1. 2 y 1.3.1), en *Sin título* (1966), las cualidades rítmicas corresponden con la manera en que opera la *temporalidad* en la

principal: un rectángulo tricolor y una EN<sup>138</sup>, la repetición provoca un personaje principal: un rectángulo tricolor, y dos, la variación, en el caso del color y de las proporciones del rectángulo, genera que la S.I., la T/C y la S.F. sean diferentes entre sí; esto corresponde con la manera en que opera el tiempo en la EN en la *narración de tipo ejemplar*<sup>139</sup>, por ello *Baft* es una *narración de estructura clásica*.

*El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio y la *narración de tipo ejemplar*<sup>140</sup>

Un ejemplo de la *unidad aristotélica de tiempo* en las expresiones plásticas es *El rapto de Europa* de Tiziano, porque los *recursos plásticos* del tipo de tiempo *CCAET* corresponden con las cualidades de dicha unidad, ya que Tiziano:

- 1) Presenta aquellos componentes de la EN suficientes para reconocer el mito y,
- 2) Muestra dichos componentes de acuerdo con el orden de presentación de los componentes de la EN en la *narración de estructura clásica*.

En cuanto al primer aspecto, Tiziano sintetiza el mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* del poeta Publio Ovidio Nasón<sup>141</sup>, ya que dicho mito se conforma por treinta acciones, las cuales responden a dos EN: la ENS: S.I.: Europa y un grupo de doncellas juegan en las costas -de Sidón- → T/C: Júpiter ve a Europa y se enamora de ella → S.F.: Júpiter se metamorfosea en toro y, en dichas costas, se mezcla entre los novillos; y la ENP: S.I.: Europa ve al hermoso toro y teme acercarse a él → T/C: Europa, confiada, monta en el toro → S.F.: El toro rapta a Europa; además, la ENS sirve de preámbulo a la ENP<sup>142</sup>. En cambio, el mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio narrado por Tiziano se encuentra del siguiente modo: la S.I. de ENS se ubica en el lado izquierdo y corresponde con el segundo plano, y la S.F. de la ENP se localiza en el extremo derecho y corresponde con el primer plano<sup>143</sup>.

Respecto al segundo aspecto: los componentes mostrados por Tiziano corresponden con la cualidad de orden de la *unidad aristotélica de tiempo*, las *estrategias* del tipo de

---

denegación del tiempo secuencial y, en *Baft* en el modo en que funciona la *temporalidad* en la *narración ejemplar*.

<sup>137</sup> Esto también ocurre en la serie *Damascus gate II* (1969) de Stella, *vid.* Cuadro 2 del Anexo 1.

<sup>138</sup> *Vid.* Cuadro 3 e imagen 1 del Anexo 1.

<sup>139</sup> *Vid.* Nota número 128 *supra*.

<sup>140</sup> *Vid.* Nota número 135 *supra*.

<sup>141</sup> El mito se localiza del verso 836 al 875 del “Libro Segundo”.

<sup>142</sup> *Vid.* Cuadro 4 del Anexo 1.

<sup>143</sup> *Vid.* Esquema 1 e imagen 2 del Anexo 1.

tiempo *CCAeyT* empleadas por Tiziano para representa el mito de Europa y Júpiter que obedecen a dicha cualidad son la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*. En el caso de la primera *estrategia*, en la pintura de Tiziano se encuentra de la siguiente manera: el segundo plano corresponde con el *lejos*, dicho en otras palabras con el *antes*, ya que se refiere a la S.I. de la ENS, y el primer plano con el *cerca*, es decir, con el *después*, pues alude a la S.F. de la ENP<sup>144</sup>. Sobre la *estrategia* de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, en *El rapto de Europa* de Tiziano, la S.I. de la ENS se ubicada en el lado izquierdo<sup>145</sup> y corresponde con el segundo plano, mientras la S.F. de la ENP se sitúa en el extremo inferior derecho y corresponde con el primer plano; lo anterior corresponde con el modo de lectura de occidente, es decir, de izquierda a derecha de arriba hacia abajo<sup>146</sup>.

En vista de lo anterior, *El rapto de Europa* presenta aquellos componentes de las EN suficientes para reconocer el mito y narra de acuerdo con la idea de tiempo en *narración ejemplar* mediante los *recursos* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, por ello dicha pintura de Tiziano es un ejemplo de la *unidad aristotélica de tiempo* en las expresiones plásticas y de aquellas expresiones plásticas que utilicen las *estrategias* del tipo de tiempo *CCAeyT* corresponden con una construcción progresiva del tiempo.

### 3. Las artes plásticas y su relación con la minificción

En este apartado, se analizará *El rapto de Europa* de Tiziano a través del tiempo tal como se usa en la minificción, a fin de demostrar que las concepciones de tiempo procedentes de la lingüística correspondientes con el *tiempo en la narración* son aplicables a la narración plástica mediante la identificación de algunas cualidades del tiempo tal como se usa en la minificción en la narración plástica que presentan los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño e infinitamente perdurable*, debido a que el tiempo como se usa en la

---

<sup>144</sup> Vid. Imagen 2 del Anexo 1, en ésta se muestra la correspondencia entre de los planos y el *antes* y el *después* mediante las flechas y los cuadros de color amarillo.

<sup>145</sup> Para algunos la ubicación del segundo plano podría no coincidir con la lectura de occidente, pues dicho plano no se localiza en lo *alto*; no obstante, el segundo plano se ubica en el lado *izquierdo* y, en comparación con el primer plano, tiene un menor tamaño, por lo tanto corresponde con la *estrategias* de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, y por ende con el modo de lectura de occidente (*vid. Nota número 89 supra*).

<sup>146</sup> Vid. Imagen 2 del Anexo 1.

minificción y el tiempo en dichos tipos de tiempo pictórico se sustenta en el símbolo<sup>147</sup>; y como, en este estudio se usan las concepciones de la lingüística para entender la nueva concepción de *tiempo en la ficción* y la del *concepto de multiperspectivismo*, y para encontrar *recursos plásticos* que permitan mostrar dichos cambios en el grabado; por ello, la identificación del tiempo como se usa en la minificción en narración plástica, demostrará que en la imagen fija se expresa el *tiempo en la narración*, y en consecuencia es asequible denegar del tiempo secuencial, así como utilizar las *estrategias* -empleadas para narrar de acuerdo con la *narración clásica*- de manera adversa para denegarla.

---

<sup>147</sup> El símbolo es distinto a una alegoría y a un signo, respecto a las diferencias entre el símbolo y la alegoría, Friedrich Schelling apunta que el símbolo es la síntesis del esquematismo y de la alegoría, pues el primero se refiere a la presentación según la cual lo universal significa lo particular, y la segunda a la presentación según la cual lo particular significa lo universal, por lo tanto en el símbolo ni el universal significa lo particular ni lo particular lo universal, sino donde ellos forman más que uno absolutamente (*vid. Filosofía del arte*, pp. 98 y 99); además, escribe, Alderete Cruz, que

Goethe señala otra diferencia fundamental: mientras la alegoría designa directamente, es decir su función radica en esgrimir un sentido, el símbolo significa indirectamente, en un primer momento se presenta por sí mismo y en un segundo momento descubre lo que designa, una tercera diferencia radicaría en la naturaleza del símbolo. El símbolo es de la misma índole que el ejemplo, va de lo particular a lo general, por ello el ser ejemplar, puede ser considerado como una manifestación de una ley general.

Una cuarta diferencia reside en la percepción, en el símbolo la percepción se expresa en la sorpresa, esto debido a la naturaleza del símbolo, pues en un primer plano se representa a sí mismo y luego descubrimos su significado. (*Op. cit.*, p. XV)

En cuanto a los aspectos que distinguen un signo del símbolo escribe Jean Chevalier, “el símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado ajenos uno del otro, es decir, que el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador” (*Diccionario de los símbolos*, p. 19). Signo y símbolo se confunden pues, según Alderete Cruz, “si un símbolo es usado constantemente para referirse a un concepto específico pierde su polivalencia, deja de ser transcendental y se convierte en signo” (*op. cit.*, pp. vxi y xvii); además, agrega, “el símbolo se distingue, entonces, del signo en que designa algo desconocido o incluso podemos hablar de que el símbolo puede designar una multitud de cosas desconocidas, por eso es imposible que exista un símbolo vivo, o completamente conocido pues entonces no podría designar lo desconocido” (*ibíd.*, p. xviii).

La imaginación opera cuando se descifran los símbolos, al respecto apunta, Alderete Cruz, que [para Kant, el símbolo] funciona de acuerdo el principio de analogía, es decir, según aquello que Kant llama, una “doble operación”, operación que consiste en hacer sensible una idea racional, sin poder, en consecuencia, constituirla como “objeto”, sino solamente por analogía y no por determinación; es ciertamente una presentación intuitiva, pero indirecta. De este modo la imaginación aporta, según Kant, “un algo más para pensar que va más allá del mero concepto”. (*Ibíd.*, p. xiv)

Respecto a las palabras o las imágenes simbólicas, C. G. Jung apunta que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado, ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. (*El hombre y sus símbolos*, p. 20)

En este inciso, se parte de la siguiente proposición: el tiempo en la minificción corresponde con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* pues dichos tipos de tiempo pictórico se sustentan en el símbolo.

Para tratar sobre la minificción y la narración plástica, se responderán las siguientes interrogantes: ¿por qué la brevedad del tiempo en la minificción se presenta en la narración plástica que corresponde con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*?, ¿por qué la brevedad del tiempo en la minificción y en dichos tipos de tiempo pictórico se sustenta en el símbolo?, ¿por qué la minificción y la narración plástica que presentan el *tiempo en la narración* de acuerdo con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* se captan en un único acto?, ¿por qué algunos *recursos plásticos* de dichos tipos de tiempo pictórico funcionan simbólicamente? y ¿por qué *El rapto de Europa* de Tiziano es un ejemplo del tiempo como se usa en la minificción?

#### Cualidades del tiempo como se usa en la minificción

Entre las cualidades del tiempo en la minificción se destaca la brevedad, esta cualidad del tiempo en la minificción, también se presenta en la narración plástica que correspondan con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*. De lo antes dicho, se desprenden las siguientes interrogantes: ¿por qué la brevedad del tiempo en la minificción se presenta en la narración plástica que corresponde con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*? y ¿por qué la brevedad del tiempo en la minificción y en dichos tipos de tiempo pictórico se sustenta en el símbolo?

En el caso de la primera interrogante, la brevedad es una cualidad que comparten el tiempo en la minificción y el tiempo en los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*, porque en una minificción y en la narración plástica que corresponden con dichos tipos de tiempo pictórico se presentan los componentes necesarios de la EN que permiten reconocer o completar la narración, debido a que la minificción y la narración plástica correspondiente con dichos tipos de tiempo pictórico no corresponden con un desglose de acciones, así como la ausencia de acciones y su reconocimiento se sustentan en el símbolo, por ello el tiempo en la minificción y el tiempo en los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente*

*perdurable* mediante la ausencia de acciones y la de alguno/s de los constituyentes de la EN, logran la cualidad de brevedad.

Respecto a la segunda pregunta, la cualidad de brevedad del tiempo en la minificción y del tiempo en los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* se sustenta en el símbolo, porque mediante éste se expresan significados que van más allá de lo que está escrito, pintado, grabado o fotografiado<sup>148</sup>, ya que

“el símbolo no es una palabra, no funciona como un signo del lenguaje, no está designado por convención, el símbolo se encuentra en lo más profundo del ser humano inclusive dentro del pensamiento mágico-religioso cumple una función *epifánica*. El símbolo no sustituye ni traduce nada que exista en la realidad, expresa algo más trascendente. “La relación significado/significante en el símbolo no se define, por tanto, en términos de equivalencia indicativa como en el caso del signo; ni como traducción aproximativa, como en el caso de la alegoría, la metáfora, el emblema, la parábola, etc., figuras todas estas con las que suele confundirse al símbolo; sino como una relación de absoluta correspondencia ni convencionalidad ni arbitraria, sino *epifánica*”.<sup>149</sup>

El tiempo en la minificción y el tiempo en los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* responden al tiempo simbólico<sup>150</sup>; es decir, los constituyentes de la EN excluidos corresponden con los *puntos de indeterminación*, éstos deben ser descifrados por el observador. En dichos tipos de tiempo pictórico hay *recursos plásticos* que funcionan simbólicamente, en el tiempo pictórico *CCAeyT* se encuentran la *hipercodificación* y los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, así como el *espacio evolutivo*, la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*; en el caso de los tiempos pictóricos *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*, ambos representan un instante (el primero, capta la fase entre el comienzo y el final de una acción, y el segundo, el instante en que se está a punto de o se está comenzando a hacer algo), por lo tanto, excluyen componentes de la EN.

En vista de lo anterior, la utilización de símbolos en la minificción y en la narración plástica permite expresar tanto en tan breve tiempo y espacio.

---

<sup>148</sup> Apud C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 20.

<sup>149</sup> Alderete Cruz, *op. cit.*, p. xix.

<sup>150</sup> *Vid.* Inciso 1.1.1.

### La captación en un único acto

La minificción y la narración plástica que presenta el *tiempo vinculado con la narración* de acuerdo con los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* se captan en un único acto, porque en ambas funciona la brevedad, ya que la construcción progresiva no corresponde con un desglose de acciones (como es el caso del tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio*), además pueden expresar la EN simple de manera completa o parcial (en este caso se apoya en el tiempo simbólico y en los *puntos de indeterminación*, donde el lector tendrá que inferir el/los constituyente/s ausente/s) y también pueden mostrar EN complejas mediante símbolos, es decir, el texto literario o el texto plástico expresa una EN pero a través de símbolos alude a otras EN simples<sup>151</sup>; y como, para expresar el *tiempo en el relato* se apoyan en el tiempo simbólico, los *puntos de indeterminación* y en símbolos, lo que les permite lograr la cualidad de brevedad, por ello la minificción y la narración plástica que presentan el *tiempo en la ficción* según los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* se captan en un único acto.

### Ejemplos de expresiones plásticas bidimensionales que presentan rasgos similares al tiempo como se usa en la minificción

La narración plástica que corresponde con la minificción participa de los rasgos de la concepción de *temporalidad*, debido a que, en la minificción el tiempo se caracteriza por la brevedad; de igual manera, en la narración plástica, ciertas *estrategias plásticas* -que funcionan simbólicamente- permiten lograr la cualidad del tiempo en la minificción, como los *recursos* de los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*<sup>152</sup>; y como las *estrategias* de dichos tipos de tiempo pictórico operan simbólicamente, por ello la concepción de tiempo en la minificción corresponde con las de las expresiones plásticas que expresan el *tiempo en el relato* a la manera de dichos tipos de tiempo pictórico. Entre las expresiones plásticas acordes con la concepción del tiempo en la minificción se encuentran las que se presentan en el cuadro 5 del Anexo 1.

---

<sup>151</sup> Vid. Nota número 128 *supra*.

<sup>152</sup> Vid. Inciso 1.2.2 al 1.2.4.

En vista de que la cualidad de brevedad del tiempo en la minificción se encuentran en estas expresiones plásticas que representan el *tiempo en el ficción* a la manera de los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*, surge la siguiente pregunta: ¿por qué algunos *recursos plásticos* de dichos tipos de tiempo pictórico funcionan simbólicamente?

El tiempo como se usa en la minificción y los tipos de tiempo pictórico: *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo, infinitamente pequeño e infinitamente perdurable*

Algunos *recursos* de los tipos de tiempo pictórico *CCAET*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* funcionan simbólicamente porque aluden a acciones o constituyen que van más allá de lo que se pintó, grabó o fotografió, ya que, en el caso del tipo de tiempo pictórico *CCAET*, las *estrategias* que operan simbólicamente son: la *hipercodificación* (permite aludir a los personajes mediante la presencia de elementos emblemáticos), los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* (corresponde con una narración implícita), el *espacio evolutivo* (los vectores pueden unir los constituyentes de la EN presentes y el espacio entre el vector y lo que señala corresponde con el tiempo simbólico, es decir, los constituyentes ausentes), la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* (operan de modo simbólico pues son una jerarquización del espacio en función del tiempo: el tiempo precedente → lo lejano, el lado izquierdo y lo alto y el tiempo posterior → lo cercano, el lado derecho y lo bajo).

Respecto a los tiempos pictóricos *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*, recuérdese, ambos presentan un instante de la narración (el primero, capta la fase entre el comienzo y el final de una acción, y el segundo, el instante en que se está a punto de o se está comenzando a hacer algo) y los constituyentes de la EN ausentes deben ser inferidos por el espectador; por ello se sustentan en el símbolo y se equiparan con la minificción.

En vista de lo anterior, se desprende la siguiente interrogante: en el caso de los tiempos pictóricos *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable* es evidente que la construcción progresiva se expresa a través de la ausencia de componentes y de la presencia de un único constituyente de la EN y se completa mediante la participación del espectador, pero, en el caso del tiempo pictórico *CCAET*, la construcción progresiva es ambigua, pues puede corresponder

con una EN compleja, entonces ¿por qué *El rapto de Europa* de Tiziano es un ejemplo del tiempo tal como se usa en la minificción?

El tiempo como se usa en la minificción y  
*El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio di Gregorio<sup>153</sup>

Un ejemplo del tiempo tal como se usa en la minificción en las expresiones plásticas es *El rapto de Europa* de Tiziano, porque en ella funciona el tiempo simbólico y operan símbolos, debido a que a través los *recursos* del tiempo pictórico *CCAET*, por ejemplo, del *espacio evolutivo* y de la *hipercodificación*, y la síntesis, permiten, a Tiziano, expresar por completo el mito en el momento en que los constituyentes de las EN se reconoce.

En cuanto a las *estrategias*, el *espacio evolutivo* en *El rapto de Europa* corresponde con el espacio entre el par de componentes de la ENS y de la ENP responde a los constituyentes ausentes de ambas EN que conforman el mito de Júpiter y Europa, es decir, se alude a las acciones localizadas entre la S.I. de la ENS y la S.F. de la ENP<sup>154</sup>; además, se vale de la *hipercodificación*, pues presenta algunos elementos distintivos del mito<sup>155</sup>.

El *espacio evolutivo* y la *hipercodificación* se sustentan en la síntesis que realiza Tiziano del mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio, ya que dicho mito se conforma por treinta acciones, las cuales constituyen dos EN:

- La ENS: S.I.: Europa y un grupo de doncellas juegan en las costas -de Sidón- → T/C: Júpiter ve a Europa y se enamora de ella → S.F.: Júpiter se metamorfosea en toro y, en dichas costas, se mezcla entre los novillos), y
- La ENP: S.I.: Europa ve al hermoso toro y teme acercarse a él → T/C: Europa, confiada, monta en el toro → S.F.: El toro rapta a Europa;

Además, la ENS sirve de preámbulo a la ENP<sup>156</sup>. En cambio, la narración de Tiziano, presenta sólo la S.I. de la ENS y la S.F. ENP<sup>157</sup>.

Asimismo, la síntesis responde a la propiedad esencial del tiempo pictórico *CCAET*: el relato no puede expresarse por completo pues debe deducirse –en el momento en que el/los constituyente/s de la EN presentes se reconoce, se desarrolla completamente la

---

<sup>153</sup> Vid. Nota número 135 *supra*.

<sup>154</sup> Vid. Imagen 3 del Anexo 1.

<sup>155</sup> Vid. Imagen 3 del Anexo 1.

<sup>156</sup> Vid. Cuadro 4 del Anexo 1.

<sup>157</sup> Vid. Esquema 1 e imagen 3 del Anexo 1.

narración-, es decir, obedece al tiempo simbólico; por lo que, Tiziano expresa la totalidad del mito de Júpiter y Europa, ya que los componentes ausentes del par de EN que conforman el mito deben ser deducidos por el receptor, lo que implica el desarrollo completo de la narración y se apoya en la *hipercodificación*.

En vista de lo anterior, en *El rapto de Europa* funcionan el tiempo simbólico y los símbolos, por ello dicha pintura de Tiziano es un ejemplo del tiempo tal como se usa en la minificción en aquellas expresiones plásticas que utilicen el tiempo pictórico CCAEyT.

#### 4. La denegación del tiempo secuencial

En este inciso, se analizará la obra de Stella *Sin título* (1966) mediante la concepción de *tiempo relacionado con el relato* en la denegación del tiempo secuencial<sup>158</sup>, a fin de comprobar que las concepciones de tiempo procedentes de la lingüística correspondientes con el relato son aplicables a la narración plástica, por medio de la identificación de la concepción de la denegación del tiempo secuencial en la narración plástica donde opere el binomio repetición-variante, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar<sup>159</sup>, ya que dicho binomio es un *recurso* que permite una construcción iterativa, y la

---

<sup>158</sup> La denegación del tiempo secuencial es un asunto que no sólo atañe a la literatura y a la lingüística, sino también a otras áreas del conocimiento humano, tal es el caso de la sociología, al respecto Jean Baudrillard escribe que

Privilegiar todo lo que resulta de la no linealidad, de la reversibilidad, todo lo que resulta no de un desarrollo o de una evolución, sino de un enrollamiento, de una reversión en el tiempo. Anástrofe versus catástrofe. ¿Acaso tal vez jamás haya habido en el fondo un desarrollo lineal de la historia, tal vez jamás haya habido un desarrollo lineal del lenguaje? Todo ocurre en bucles, en tropos, en inversión del sentido, salvo en los lenguajes numéricos y artificiales, que, por esta razón, dejan de serlo. Todo ocurre en efectos que interfieren las causas (metalépticos), en *Witz* de los acontecimientos, en acontecimientos perversos, en retornos irónicos, salvo en una historia rectificada, que precisamente ha dejado de serlo. (*La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*, pp. 182 y 183)

No obstante, esta investigación responde a la inquietud de narrar en imagen fija sin sujetarse a la temporalidad secuencial, por ello se aproximará a la denegación de la tiempo secuencial desde las consideraciones de la Literatura.

<sup>159</sup> Vid. inciso 1.2.1. La revisión *in situ* de obras y de colecciones del IVAM, del Centro Cultural Bancaixa, del Museu de Belles Arts de València, del MuVIM, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Museo Nacional del Prado, del Museo Thyssen-Bornemisza, de la Casa América de Madrid, de la Sala de Exposiciones Alcalá, de la Biblioteca Nacional de España, de la Sala de Arte Joven, de la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, de la Biblioteca Nacional de España, del Matadero de Madrid, del Palacio de Velázquez y del Palacio de Cristal, así como los comentarios de Saborit Viguer (*apud* El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea) permitió identificar la repetición-variación como un *recurso plástico* constante en la narración plástica de estructura clásica y la de la denegación de la misma.

yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar permiten alterar el orden de presentación de la EN propuesto por la *unidad aristotélica de tiempo*; y como, esta investigación tiene por objeto denegar la temporalidad secuencial en el grabado, lo que implica el empleo de conceptos del ámbito lingüístico para comprender el nuevo paradigma de *tiempo en la ficción* y para buscar *recursos plásticos* que permitan representar dichos cambios, por ello la identificación de la concepción de la denegación del tiempo secuencial en la narración plástica, demostrará que la repetición-variación, la yuxtaposición y la

---

Además, la revisión *in situ* de obras y de colecciones de Museos, de Instituciones, de Centros y de Salas españoles, arriba mencionados, permitió establecer la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar son *recursos* que favorecen la denegación del tiempo secuencial.

Si bien es cierto que la denegación de la temporalidad secuencial, en la narración, se refiere a la iteración –ésta vista como la falta de progreso-, también es cierto que otra manera de provocar la falta de progreso en la narración –y por ende denegar el tiempo secuencial- produce al alterar el *tiempo relacionado con el relato* propuesto por la *narración de tipo ejemplar* puesto que se impide el establecimiento del orden de presentación de acuerdo con la *narración clásica* a través de anular la identificación de los constituyentes de la EN, porque el progreso, en la *narración de tipo ejemplar*, atañe al orden de presentación de los constituyentes de la EN (éstos operando según lo propuesto por Aristóteles, *vid. Cita número 129*), cuando, en una narración, no se suministran datos, al receptor, respecto a que acciones o planos compositivos corresponden con cada constituyente de la EN, entonces se obstaculiza, por parte del autor, fijar el orden de presentación, puesto que, en la *narración de estructura clásica* se concibe que lo apropiado, la coherencia y la cohesión de una narración respecto a la *temporalidad* está en que la S.I. no es precedida de otra acción y es seguida de otras acciones, la T/C es precedida y seguida de otras acciones y la S.F. es precedida de otras acciones y posteriormente no es seguida de otras acciones, se permite cierto grado de alteración, es decir, cambiar el orden de presentación de los componentes de la EN, siempre y cuando se brinden datos al receptor, por ejemplo, mediante los recuerdos de un personaje, tal es el caso de la película *Historia de un gran amor* (1942) de Bracho; o bien, existen narraciones sustentadas, en apariencia, en la alteración del orden de presentación de los constituyentes de la EN propuesto por la *unidad aristotélica de tiempo*, pues puede mostrar la S.F. al inicio y la S.I. en medio o al final pero en su desarrollo se ordenan los constituyentes de la estructura narrativa, por ejemplo, *Los albañiles* de Leñero. En estos ejemplos, de uno u otro modo, se suministran, al receptor, datos para anular la alteración de la ordenación de los constituyentes de la estructura narrativa, por lo que en ellos operan los postulados aristotélicos respecto al *tiempo en la narración*.

Asimismo, existen narraciones donde no se suministran datos para identificar y para fijar el orden de presentación de los constituyentes de la EN operando a la manera de *narración tipo ejemplar*, con ello se provoca la carencia de progreso, tal es el caso de la narración plástica donde la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar en relación con el *sin orden* y con lo fragmentario invalidan el progreso y la linealidad en el orden de presentación de la *narración de tipo ejemplar*, por lo que, el receptor no puede establecer que planos compositivos corresponde con la S.I., con la T/C y con la S.F., por ende dichas narraciones carecen de progresión (*vid. Incisos 3.2*). Además, corresponden con la focalización interna del subtipo variable (*vid. Nota número 183 infra*).

La falta de identificación de los constituyentes de la EN y la carencia de progresión de la misma, también, puede tener su origen en que las expresiones plásticas no correspondan con una narración sino con otros tipos textuales (descripción, exposición y argumentación). Por lo tanto, en este apartado se incluirán, como narraciones, las expresiones plásticas que utilicen la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar pero sin perder de vista que la falta de identificación de los constituyentes de la EN y la carencia de progresión de la misma puede tener su origen en que las expresiones plásticas correspondan con una descripción, con una exposición o con una argumentación.

En vista de lo anterior, en este inciso se tratará sobre, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos, el azar y la repetición-variación en relación con la denegación del tiempo secuencial.

superposición en los planos y el azar son *estrategias* que introducen, en la imagen fija, el *tiempo en el relato* correspondiente con denegación del tiempo secuencial.

En este inciso, se parte de la proposición de que, en la imagen fija, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar, así como, la repetición-variante en el color, en el tono, en los planos, en el tamaño, en la proporción, en la posición y más, permiten narraciones que deniegan el tiempo secuencial. Para tratar sobre la denegación del tiempo secuencial y la narración plástica se responderán las siguientes interrogantes: ¿por qué en la narración plástica donde opere el binomio repetición-variación narran a la manera de la denegación del tiempo secuencial?, ¿por qué, en imagen fija, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar favorecen la denegación del tiempo secuencial? y ¿por qué el binomio repetición-variación en la obra de Stella *Sin título* (1966) deniega el tiempo secuencial?

#### Muestra de expresiones plásticas que presentan el tiempo de manera iterativa

En imagen fija, la narración plástica que deniega el tiempo secuencial se auxilia de la yuxtaposición y de la superposición en los planos compositivos, del azar y del binomio repetición-variación. De lo anterior se desprende las siguientes preguntas: ¿por qué la narración plástica donde opere el binomio repetición-variación narran a la manera de la denegación de la temporalidad secuencial? y ¿por qué, en imagen fija, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar favorecen la denegación del tiempo secuencial?

En cuanto a la primera pregunta, en la narración plástica donde opere el binomio repetición-variación de color, de tono, de plano, de tamaño, de proporción, de posición y más, corresponde con la denegación del tiempo secuencial<sup>160</sup>, porque este *recurso plástico* favorece la falta de progreso y linealidad, debido a que la denegación del tiempo secuencial se caracteriza por la reiteración<sup>161</sup>, en tanto que el *tiempo relacionado con el relato* en la *narración de tipo ejemplar* se distingue por la cualidades de orden, duración y frecuencia<sup>162</sup>, al respecto el profesor y ensayista Eloy Fernández Porta apunta:

---

<sup>160</sup> *Vid.* Inciso 1.1. En el caso de las expresiones plásticas no figurativas, el binomio repetición-variación propicia tanto la narración plástica *de tipo ejemplar*, como la de la denegación de la misma.

<sup>161</sup> *Apud* Eloy Fernández Porta, *El homo sampler. Tiempo y consumo en la era del afterpop*, p. 196.

<sup>162</sup> *Vid.* Inciso 2.1.1.

en su comentario sobre la secuencialidad literaria, [escritor, periodista musical, crítico cultural y profesor Diedrich] Died[e]richsen distingue entre dos tipos de secuencias narrativas, que podrían ser denominadas *ejemplar* y *errática*. La primera es un cuento moral, instructivo y civil; su misión es informar al lector acerca de una jerarquía de las edades y los roles, e invitarle a participar de ella. El caso principal son los relatos de formación. Por supuesto, existe un vínculo indisociable entre el contenido de esas ficciones *–recto–* y su forma *–lineal, progresiva*. Died[e]richsen contrapone a esas historias educativas los relatos de vagabundos, presentados como <<una historia paradigmática de la ausencia de progreso>>. En este modelo narrativo los personajes no evolucionan, pero tampoco trepan ni se venden; lo que es más importante: su motivo principal es el movimiento perpetuo, que <<rompe con la idea de desarrollo, con la idea de partir para llegar a alguna parte>>. <sup>163</sup>

El binomio repetición-variación aplicado al color, al tono, al plano, al tamaño, a la posición y más, permite un <<relato iterativo>>, además, es un recurso que equivale a la *frecuencia* en el cine, dicho recurso cinematográfico junto con *switch-back* (avance en zig-zag), *flash back* (saltos hacia atrás), *flash-forward* (hacia adelante) o cambios de *duración* permiten alterar la temporalidad secuencial en el cine, al respecto la filóloga y profesora Carmen Peña-Ardid comenta:

según [director de cine] Lewis Jacobs, <<el descubrimiento de [el director de cine David Wark] Griffith del *switch-back* (avance en zig-zag) liberó al cine de seguir una cronológica rigurosa del tiempo y del espacio>>, con lo que la fábula comienza a organizarse en argumentos con alteraciones del orden cronológico de los acontecimientos, saltos hacia atrás *–flash back–*, o hacia adelante *–flash-forward–* (Brunetta encuentra ya en el flim Griffith *The Switchtower* (1911) un ejemplo de <<anticipación narrativa mediante la creación de un falso “suspense”>>); también con cambios de *duración* –omisiones de tiempo y de acciones (elipsis)–, y, aunque más raramente, de *frecuencia*. Esta última categoría no es en cualquier caso ajena al cine y la estructura del <<relato repetitivo>> -pensemos en el reiterado aplastamiento de ciempiés en *La Jalousie*, de [el escritor y cineasta] Robbe Grillet- se ha presentado en los films de muy diversas formas –la casa que estalla repetidamente al final de *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970)–, generalmente con un cambio de punto de vista que puede afectar a la estructura global del film *–Rashomon* (Kurosawa, 1950). <sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> *Ibíd.*, pp. 200 y 201.

<sup>164</sup> Peña-Ardid, *op. cit.*, pp. 141 y 142. También recuérdese *El professeur Taranne* de Raúl Ruíz, ya que, en esta obra cinematográfica, explora el tema de la identidad fluctuante mediante la repetición de eventos narrados por el/los mismo/s personaje/s con la salvedad de que los personajes son representados por distintos actores (variación).

En la televisión ocurre algo similar, al respecto Juan Carlos Pérez Jiménez escribe que las alteraciones de la linealidad del discurso han ido ganando significado, y el lenguaje audiovisual ha vislumbrado terrenos más maleables a medio camino entre el pragmatismo y la riqueza expresiva. Una de estas innovaciones, posible gracias a la aparición de la cinta de vídeo, encontró gran aplicación en las retransmisiones deportivas: la repetición de una secuencia para volver a mostrar lo ya pasado. (*La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, p. 55)

En vista de que el binomio repetición-variación permite una construcción narrativa carente de progreso, por ello en la narración plástica, donde opere dicho binomio en relación con la no linealidad, deniegan el tiempo secuencial.

En el caso de la segunda pregunta, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar permiten alterar el orden de presentación de los constituyentes de la EN propuesto por la *narración ejemplar*, porque con la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos, deja de funcionar, en algunos casos, la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*<sup>165</sup>, ya que, estas *estrategias* renacentistas permiten ordenar la EN, en imagen fija, de acuerdo con el criterio aristotélico<sup>166</sup> al respecto apunta, el historiador, literato y profesor José Camón Aznar,

en el arte de hoy el tiempo no es un espacio sobre el que se desarrolla una acción, sino el objeto mismo de esa acción. Y para la expresión de su fluencia utiliza todas las formas naturales. Lo que en el cuadro se desarrolla no son los avatares de las cosas, sino el drama del tiempo canalizado y exteriorizado por las formas plásticas. En toda pintura tradicional el plano del espacio se superponía al del tiempo y los movimientos se detenían en el momento elegido por el artista para perpetuar la acción. La *acción* y el *acto* se confundían. No había más horizonte temporal que el de la terminación de los movimientos expuestos en el lienzo. Pero en el arte moderno el tiempo no se consume en una pericia. Sentimos que cuando el tiempo funja a las en que ahora encarna, seguirá fluyendo y atravesando otros cuerpos. Como en una catarata, advertimos que cada agua es distinta, pero la fatalidad de la caída seguirá atrayendo nuevas masas. Así, en el arte de hoy la materia aparece casi volatizada por el tránsito que la arrastra y conforma. Y el paso de este tiempo es la acción misma del cuadro.<sup>167</sup>

De igual manera, el azar permite alterar el orden de presentación de la EN propia de la *narración clásica*, debido a que el azar corresponde con lo discontinuo<sup>168</sup>, con lo cual se rompe con las cualidades de EN postuladas por Aristóteles. Y como, la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos, en imagen fija, puede invalidar la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, así como el azar trastorna el orden de presentación de la EN cuando funge como principio ordenador, con lo que, en ambos casos, se altera la idea de orden en la EN de la *unidad aristotélica de tiempo*, por ello dichos *recursos* permiten denegar el tiempo secuencial. Entre las narraciones plásticas que deniegan el tiempo secuencial se encuentran las que se presentan en el cuadro 6 del Anexo 1.

<sup>165</sup> Vid. Cuadro 1 del Anexo 1.

<sup>166</sup> Vid. Cita número 129 *supra*.

<sup>167</sup> José Camón Aznar, *El tiempo en el arte*, p. 262.

<sup>168</sup> *Apud* Ferrando Colom, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea.

De lo anterior se desprende la siguiente pregunta: el binomio repetición-variación puede funcionar para la narración plástica *de tipo ejemplar* y para denegar la misma, ¿por qué el binomio repetición-variación en la obra de Stella *Sin título* (1966) deniega el tiempo secuencial.

La denegación del tiempo secuencial en *Sin título* (1966) de Frank Stella<sup>169</sup>

El binomio repetición-variación en la obra de Stella *Sin título* (1966)<sup>170</sup> deniega el tiempo secuencial porque propicia una narración carente de progreso, debido a que dicha obra presenta un personaje principal: una gradación de tono (del negro al blanco) en espiral con forma cuadrada<sup>171</sup> y dos EN<sup>172</sup>, la S.I. de la primera estructura narrativa (PEN) coincide con la T/C y con la S.F de la misma, esto se refuerza con la segunda estructura narrativa (SEN) (ésta repite la EN que la antecede y los constituyes ausentes se infieren con base en la PEN)<sup>173</sup>, por lo tanto la repetición en la gradación de tono corresponde con la falta de progreso, pues si los tonos variaran en la T/C y en la S.F. respecto a la S.I. y entre ellas entonces habría un progreso y por ende una *narración de estructura clásica*<sup>174</sup>, pero se repiten, por ello es un narración iterativa. Esto se refuerza con la variación, ya que la posición y el tamaño de los segmentos de la gradación, personaje principal de *Sin título* (1966), construyen una espiral con forma cuadrada, dicha espiral se relaciona con el rechazo por el desarrollo y con privilegiar la no linealidad.

---

<sup>169</sup> Vid. Nota número 135 *supra*.

<sup>170</sup> Vid. Nota número 136 *supra*.

<sup>171</sup> Para algunos esta gradación de tonos puede recordarles una pirámide vista desde arriba, pero hay dos elementos que no corresponden con una pirámide: la línea negra del lado derecho y el centro de la figura, por ende no es una pirámide. Para otros, dicha imagen puede recordarles una habitación, pero la línea negra del lado derecho no corresponde con la de una habitación, por lo tanto es una espiral.

<sup>172</sup> El orden de presentación de las EN, para algunos, puede estar invertido, pues el principio y el final de una espiral puede ubicarse de dos maneras: 1) el inicio próximo al receptor y el final distante al mismo y 2) el inicio distante al receptor y el final próximo al mismo. En este caso se optó por ubicar el inicio próximo al receptor y el final distante, pues en ambos casos se muestra la denegación del tiempo secuencial, debido a que, si el inicio de la espiral se ubica distante al receptor y el final próximo al mismo se presentan dos EN, la primera (PEN) corresponde con lo distante, está incompleta y los elementos ausentes se puede inferir con base en la segunda estructura narrativa (SEN), ésta corresponde con lo próximo y muestra los constituyentes de la EN. La identificación de las EN corresponde con los postulados de la gestalt, recuérdese que los elementos con similitudes (como el contorno, el tamaño, la textura o el tono) se atraen (*apud Dondis, op. cit.*, p. 48).

<sup>173</sup> Vid. Cuadro 7 e imagen 4 del Anexo 1.

<sup>174</sup> Vid. Inciso 1.1.2.

En vista de lo anterior, el binomio repetición-variación en la obra de Stella *Sin título* (1966) produce una construcción narrativa carente de progreso, por ello dicha obra es una narración que deniega el tiempo secuencial.

### 5. El concepto de *multiperspectivismo*

En este inciso, se analizarán algunos rasgos del binomio repetición-variación en la serie de imágenes a la luz del *concepto de multiperspectivismo*, a fin de comprobar que las concepciones procedentes de la lingüística relacionadas con el narrador son aplicables a la narración plástica, esto mediante la identificación del *concepto de narrador múltiple* en la narración plástica realizada en serie -donde opere la repetición-variante<sup>175</sup>-, ya que la repetición-variación produce diversos puntos de vista de un mismo evento narrado; y como, esta investigación tiene por objeto introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico en el grabado, lo que implica el empleo de conceptos del ámbito lingüístico para comprender el nuevo paradigma de *tiempo en el relato* y para buscar *recursos plásticos* que permitan expresar dichos cambios; por ello la identificación de la presencia de diversos puntos de vista del evento narrado en la narración plástica demostrará que el *concepto del narrador múltiple* opera en la misma.

En este apartado, se parte de la proposición de que en la narración plástica se introduce el *concepto del narrador múltiple* como elemento plástico mediante la repetición-variación en la serie de imágenes -en ésta, al igual que el tipo de tiempo de la *subdivisión del espacio*<sup>176</sup>, los constituyentes son independientes y se vinculan entre sí<sup>177</sup>-, pues dicho *recurso*, además de propiciar el *tiempo relacionado con el relato* en la *narración ejemplar* puede mostrar diversos puntos de vista sobre un hecho narrado, por ende corresponden con el *concepto de narrador múltiple*, para demostrar lo anterior, se responderán las siguientes preguntas: ¿por qué en la narración plástica se introduce el *concepto de cronotopo vinculado con el narrador?*, ¿por qué en la narración plástica correspondientes con serie,

---

<sup>175</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones de Museos, de Instituciones, de Centros y de Salas españoles, antes mencionados, favoreció en la identificación del binomio repetición-variación en la serie de imágenes como un *recurso* en la narración plástica que introduce el *concepto del narrador múltiple*.

<sup>176</sup> Vid. Nota número 86 *supra*.

<sup>177</sup> Respecto a las propiedades de la serie de imágenes: independencia y vinculación, Martínez Moro comenta, “como ha apuntado Michel Melot, en estos ejercicios de reiteración la estampación convencional queda presentada en <<series de imágenes a la vez materialmente independientes e intelectualmente ligadas, con distintas posibilidades de acumulación, repetición e intervención>>...” (*op. cit.*, p. 74).

donde opera la repetición-variación, se favorecen la inclusión del *concepto de cronotopo relacionado con el narrador?* y ¿por qué en la serie *Simi* de Scully se introduce el *concepto de narrador múltiple?*

### El concepto de Mijail Bajtin: el cronotopo<sup>178</sup> y el narrador<sup>179</sup>

En la narración plástica, se introduce el *concepto de cronotopo vinculado con el narrador*, porque en ellas pueden mostrar varios puntos de vista del hecho narrado, debido a que el cronotopo como categoría formal y de contenido de la literatura puede aplicarse a un grupo de

---

<sup>178</sup>El concepto de cronotopo es introducido por Albert Einstein y utilizado por Mijail Bajtin en el ámbito de la Literatura. En esta investigación se emplea el concepto de cronotopo en relación con la literatura, pues responde a las quietudes de narrar en imagen fija, y de introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico.

<sup>179</sup>El narrador no es el autor, según Paredes, “la persona que cuenta la novela o cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario” (*op. cit.*, p. 29); además, es inseparable del texto narrativo pues es quien, uno, enuncia el discurso narrativo, y dos, configura el relato, en su voz manifiesta la elección del tiempo gramatical. Existen diferentes clasificaciones sobre el narrador, unas se basan en el pronombre utilizado, otras en su posición en la diégesis, otras más en el tiempo gramatical seleccionado, otras en la visión (focalización, perspectiva) y la subjetividad. El narrador puede encontrarse dentro o fuera de los hechos relatados; y para algunos se equipara con la función de una cámara en el cine o con las acotaciones del texto dramático (*apud* Cortés Soriano, *op. cit.*, [s.p.]).

En general, se establecen cuatro tipos de narradores: el narrador omnisciente, el narrador testigo, el narrador protagonista y el narrador múltiple, este último se constituye por varios narradores que hablan en primera persona. Sin embargo, la clasificación basada en la forma pronominal establece tres tipos de narradores: 1) el narrador que habla en primera persona, 2) el narrador que narra en segunda persona y 3) el narrador que habla en tercera persona; “el narrador que habla en primera persona es el *sujeto* en el plano de la enunciación y también en el de lo *enunciado* (la historia narrada); es decir, es el agente que produce el proceso discursivo y, a la vez, es el protagonista de los hechos narrados” (Beristáin, *op. cit.*, p. 356).

En cuanto a los subtipos de narradores de la clasificación pronominal, se identifican cuatro subtipos del narrador que habla en primera persona: a) el narrador-protagonista que es cuando alguien cuenta su propia historia; b) el narrador-personaje secundario, como lo dice su nombre se trata de un personaje que narra los hechos de los cuales no es el actor principal, su visión de los hechos es la base del juicio del lector; c) el narrador-personaje incidental, en contraposición con el narrador anterior se encuentra aún más alejado de los hechos, pero, por el hecho de contar los sucesos su personaje cobra más responsabilidad; y d) el narrador morfológico o primera persona morfológica, el cual es un yo contando que no corresponde con ningún personaje, su acción básica es la de conocer, hurgar, referir (Cortés Soriano, *op. cit.*, [s.p.]).

De lo anterior se desprende que a) los subtipos del narrador que habla en primera persona que permiten mostrar un hecho narrado desde distintas perspectivas son el narrador-protagonista, el narrador-personaje secundario y el narrador-personaje incidental y b) si un relato presenta varios personajes (protagonista, secundario o incidental) operando como el narrador que habla en primera persona, pues muestran el evento narrado desde distintos puntos de vista, entonces ese relato tiene un narrador múltiple.

En esta investigación se utilizara, *grosso modo*, el tipo del narrador que habla en primera persona de la clasificación pronominal, ya que no tiene por objeto identificar los subtipos del narrador que narra en primera persona en la narración plástica, sino tiene por objeto introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico.

textos narrativos en lengua escrita producidos durante un determinado periodo de tiempo<sup>180</sup>, en este sentido el cronotopo en relación con la literatura se enfoca con la Historia, al respecto apunta la Doctora en Letras Modernas, profesora e investigadora Pampa Olga Arán:

esto lleva a pensar que un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura.<sup>181</sup>

También puede aplicarse el concepto cronotopo a un texto narrativo concreto, pues “en cada obra hay muchos cronotopos menores, incluidos, que traban múltiples y complejas relaciones, dentro y fuera de la obra”<sup>182</sup> y que corresponde, por ejemplo, con una polifonía de voces, es decir, con la perspectiva de los personajes, operando como narradores que hablan en primera persona, sobre una misma situación.

La perspectiva o el punto de vista de los personajes, en el caso narración plástica es un punto de vista óptico que se convierte en un punto narrativo en el proceso de selección de los constituyentes de la narración que se mostrarán, pues dicha selección corresponde con la focalización<sup>183</sup>, ya que (a grandes rasgos y sin olvidar que los tipos de tiempos

---

<sup>180</sup> Con la finalidad, por ejemplo, de identificar las tensiones y las contradicciones de ese periodo a través de sus *motivos* —éste entendido como una unidad figural que tiene consecuencias en el desarrollo argumental, de manera similar a como opera el *indicio*, o bien entendido como un procedimiento formal redundante-, tal es el caso del trabajo de investigación de Pampa Olga Arán (*vid. Las cronotopías en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*).

<sup>181</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>183</sup> La focalización es un aspecto vinculado con el narrador, se establecen tres tipos de focalización: a) la no focalización o focalización cero es aquella en la que el narrador se impone mínimas restricciones pues puede entrar o salir de las conciencias de los personajes a voluntad, de igual manera puede desplazarse por los distintos lugares. En un relato de focalización cero la perspectiva del narrador es autónoma y goza de amplia libertad pues puede proporcionar la información que considere pertinente en el momento que juzgue adecuado; b) la focalización interna, en ésta el foco del relato corresponde con la de una mente figural o varias, donde el narrador ve limitada su libertad, por lo que hay una selección de la información con el objeto de manifestar las limitaciones cognoscitivas de percepción y las limitaciones espacio-temporales propias de esa mente figural, además la focalización interna puede mostrar tres subtipos: fija, variable o múltiple, en la fija, no se abandona el punto de vista de un personaje, en la variable, se presenta cuando el punto de vista va de un personaje a otro, y, en la múltiple, es común encontrarla cuando un evento es narrado desde distintos puntos de vista; c) la focalización externa, constituye una restricción que se impone el narrador, dicha restricción se manifiesta mediante la inaccesibilidad a los pensamientos de cualquier personaje y se subsana a través de la información que se puedan inferir de la acción y del diálogo de los personajes cuya perspectiva tiende a dominar; además, existen dos tipos de alteraciones según la focalización que adopte el narrador, la *paralipsis* que corresponde con dar menos información de la que en principio es necesaria, y la *paralepsis* que consiste en dar más información de la que en principio autoriza el código de focalización (*apud* Cortés Soriano, *op. cit.*, [s.p.]).

De lo anterior se desprende que la variante múltiple de la focalización interna corresponde con el concepto de *narrador múltiple*.

pictóricos son incluyentes pues en una imagen se pueden coexistir, que una narración puede tener una estructura simple o una compleja y que entre las cualidades de la narración se encuentra la de los *puntos de indeterminación*) la focalización cero se presenta en el tipo de tiempo de la *subdivisión del espacio*; en cambio la focalización interna en el tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, mientras la focalización externa en los tipos de tiempo *infinitamente pequeño e infinitamente perdurable*.

Lo anterior, ocurre de manera similar en el cine, según Peña-Ardid,

en cuanto al *modo* narrativo y a la articulación del punto de vista, el cine se ha aproximado igualmente a algunas de las tipologías novelescas, aunque abriéndose a una problemática más compleja, en primer lugar, por su condición audiovisual y, en segundo lugar, por su doble naturaleza narrativa y representativa. El concepto de <<punto de vista>> en el cine, a diferencia de la novela, tiene al menos un primer sentido no metafórico; antes que nada es, literalmente, un <<punto de vista óptico>>, el lugar de emplazamientos de la cámara desde el que se mira –y se da a ver– un objeto dado. Incluso si el problema de la <<perspectiva>> se refiere a la actitud ideológica y a la valoración que de los hechos narrados hace un observador [...] El paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo –y con él al problema de la distribución de las informaciones en el relato– se opera, por un lado, en el proceso de montaje donde se organiza las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija <<el lugar “imaginario del espectador”>>; por otro lado, con el concurso de los elementos auditivos y sus distintas relaciones con la imagen.<sup>184</sup>

El *cronotopo en relación con el narrador* corresponde con el narrador que habla en primera persona y con el subtipo múltiple de la focalización interna; en la narración plástica, la focalización se muestra en la conversión del punto de vista óptico en un punto de vista narrativo y el subtipo múltiple de la focalización interna se presenta mediante la repetición-variación en relación con las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación; por ello, en la narración plástica se introduce el *concepto del narrador múltiple* como elemento plástico.

De lo expuesto se desprenden las siguientes preguntas: ¿por qué en la narración plástica correspondiente con la serie, donde opera la repetición-variación, se favorecen la inclusión del *concepto de cronotopo relacionado con el narrador*? y ¿por qué en la serie *Simi* de Scully se introduce el *concepto de narrador múltiple*?

---

<sup>184</sup> Peña-Ardid, *op. cit.*, pp. 143 y 144.

### El *multiperspectivismo* en expresiones artísticas

El *concepto de cronotopo relacionado con el narrador* se introduce en la narración plástica realizada en serie donde opera el binomio repetición-variación, porque la serie de imágenes muestra distintos puntos de vista sobre un hecho narrado, ya que el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura aplicado a un texto narrativo concreto corresponde, por ejemplo, con mostrar una polifonía de voces, es decir, con el punto de vista de los personajes (protagonista, secundario o incidental), estos operando como narradores que hablan en primera persona, sobre un hecho; esto en la narración realizada en serie de imágenes, donde opere la repetición-variación, se encuentra en la independencia de cada componente de la serie corresponde con el punto de vista, es decir, con un narrador en primera persona, mediante la variación en el color, en la posición, en el tamaño, entre otros, así como la vinculación entre los componentes de la serie corresponden con el evento narrado, esto se expresa a través las constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división, en el tamaño, y más, es decir, con la repetición; en una narración plástica realizada en serie de imágenes, donde opere el binomio repetición-variación, se muestran distintos puntos de vista del hecho narrado, por lo anterior el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* se introduce como un elemento plástico.

En cambio, se puede introducir la focalización interna del subtipo variable en la narración realizada en imagen fija, en cuya estructura no funcione la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después*, porque dicha *estrategia* corresponde con un único punto de vista, al excluir éste en la narración plástica se puede producir que el punto de vista vaya de un personaje a otro, debido a que, en la narración plástica realizada en imagen fija donde se utiliza la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después*, los constituyentes de la narración seleccionados giran en torno al punto de fuga mediante vectores<sup>185</sup>, es decir, dicha narración presenta un único punto de vista; en cambio, en la narración realizada en imagen fija donde se empleen la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar –donde éste funja como principio organizador- dan pie a que el punto de vista vaya de un personaje a otro, y como la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar –donde éste funja como principio organizador- invalidan el punto de fuga; por ello, en la narración plástica donde estos

---

<sup>185</sup> Vid. Cuadro 1 del Anexo 1.

*recursos* anulen un único punto de fuga corresponderán con la narración plástica que muestre el subtipo variable de la focalización interna.

Entre las narraciones plásticas que introducen el *concepto de narrador múltiple* y el subtipo variable de la focalización interna se encuentran las que se presentan en el cuadro 8 del Anexo 1; de lo anterior se desprende la siguiente pregunta: ¿por qué en la serie *Simi* de Scully se introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*?

#### El *concepto de narrador múltiple* en la serie de *Simi* Sean Scully<sup>186</sup>

En la serie *Simi*<sup>187</sup> de Scully, se introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, porque, en las ENS de la serie, la independencia de cada componente corresponde con un punto de vista, es decir, con un narrador en primera persona, esto se expresa mediante la variación, en el color, en el tono, en el tamaño y en la posición, y la vinculación entre los componentes de la serie corresponde con el evento narrado, esto se muestra a través de constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división y en el tamaño, debido a que dicha obra presenta un personaje principal: un bloque de colores y subdividido, y siete EN<sup>188</sup>: una principal y seis subordinadas (ENS I 1-3 y ENS II 1-3), la S.I

<sup>186</sup> Vid. Nota número 135 *supra*.

<sup>187</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones del IVAM permitió identificar que esta serie tiene la peculiaridad de que la percepción de su carácter narrativo se afecta por el discurso museográfico, la ubicación de *Simi* en exposición *Doric*. *Sean Scully* se presta a que la lectura se realice del final al principio o viceversa, esto se subsana mediante las fichas técnicas.

<sup>188</sup> *Simi* está constituida por siete imágenes, puede funcionar como una exposición de estructura de secuencia (sobre las cualidades de dicha estructura expositiva, *vid.* Camacho Morfín, *Manual de Curso-Taller 2. Estructura y redacción del pensamiento complejo*), pues corresponde con el tiempo cronológico, ya que cada componente de la serie corresponde con un día de la estancia Scully en la isla de Simi y muestra el mismo panorama, pues

la serie de acuarelas expuestas pintadas en la década de los ochenta el artista escribe: “Pasé una semana en la isla de Simi en 1984. Como siempre, cuando viajo me fijo en las casas donde vive la gente. Contemplaba los edificios de Simi y éstos expresaban una monumentalidad limpia y sencilla. Así que hice una serie de acuarelas mientras estaba allí. La segunda que pinté (8.10.84) era más o menos una vista fiel de una gran ventana salediza. Había alquilado un apartamento sobre un acantilado que miraba hacia el mar. La terraza era plana y blanca, en contraste con el azul y el amarillo del mar y la arena. En la mayor parte de estas acuarelas hay ventanas e inserciones arquitectónicas. Inequívocas divisiones geométricas que terminan con Simi Morning, una acuarela amarilla, azul, marrón y blanca que pinté el día antes de irme. Todo influido por Simi. Todo reflejaba el clasicismo incrustado en hasta la más sencilla de las estructuras. Y, por supuesto, está la luz, constante y serena...”. (“Doric. Sean Scully”)

No obstante, en la serie *Simi* se percibe una T/C, la cual afecta a los tres últimos componentes de la serie, debido a que, a partir del cuatro constituyente los tonos y colores de los componentes subsecuentes contrastan respecto a los primeros, por ende el cuarto miembro de *Simi* corresponde con la T/C, los tres

y la S.F de la ENP presentan las ENS, éstas corresponden con puntos de vista distintos. La ENP es clásica pues la S.I. de la ENP no es igual a la T/C y a la S.F de la misma, ni entre este par hay igualdad<sup>189</sup>, ya que varían colores, posición, número y tamaño, la independencia entre los constituyentes de la ENP (imágenes individuales) corresponden con la focalización interna del subtipo variable<sup>190</sup>. En cambio, las ENS I 1-3 derivadas de la S.I. ENP (en cada una de ellas la S.I. no es igual a la T/C y a la S.F ni este par son iguales, debido a que muestran variaciones de colores, de posición, de número y de tamaño) corresponden con un punto de vista distinto sobre el hecho narrado, esto se enfatiza por la independencia entre dichos constituyen (imágenes individuales), por ende corresponden con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>191</sup>. Lo anterior ocurre en las ENS II 1-3 derivadas de la S.F. de la ENP<sup>192</sup>.

En vista de lo anterior, en las ENS I 1-3 y ENS II 1-3 de *Simi*, la independencia de estos componente de la serie corresponde con un punto de vista, es decir, con un narrador en primera persona, esto se expresa por medio de la variación en el color, en la posición, en la división y en el tamaño, y la vinculación entre estos componentes de la serie corresponde con el evento narrado, esto se muestra a través de la repetición del evento narrado, es decir, de las constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división y en el tamaño; por ello *Simi* de Scully introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*.

En este capítulo se trató sobre algunas concepciones procedentes de la lingüística en relación con el *tiempo vinculado con el relato en la narración ejemplar*, en la denegación

---

primeros con la S.I. y los tres últimos con la S.F.; en cambio la serie *Polar Co-Ordinates I-VIII* (1980) de Stella es una exposición de estructura de secuencia o la descripción de un proceso, ya que muestra la construcción de una figura geométrica y cada componente de la serie con un paso de la construcción, por lo tanto *Polar Co-Ordinates I-VIII* es una exposición de estructura de secuencia o la descripción de un proceso.

Además, las EN de *Simi* corresponde con los postulados de la gestalt, recuérdese que los elementos con similitudes (como el contorno, el tamaño, la textura o el tono) se atraen (*apud* Dondis, *op. cit.*, p. 48), ya que los primeros tres constituyentes de la serie comparten los siguientes colores azul, amarillo y color tierra oscuro, estos no se encuentran en los tres últimos constituyentes, en estos participan de los siguientes colores blanco, verde y gris, estos, salvo el verde, no se encuentran en los tres primeros componentes de la serie; hay tonos que se encuentran en la mayoría de los componentes, como el naranja, el verde y el tierra oscuro, esto vincula a los constituyentes de la serie junto con el/los bloque/s y la posición de los mismos.

En vista de lo anterior, la serie *Simi* es una narración.

<sup>189</sup> *Vid.* Nota número 188 *supra*.

<sup>190</sup> *Vid.* Cuadros 9 y 11, así como la imagen 5 del Anexo 1 y la nota número 183 *supra*.

<sup>191</sup> *Vid.* Cuadros 10 y 12, así como la imagen 6 del Anexo 1 y la nota número 183 *supra*.

<sup>192</sup> *Vid.* Cuadros 10 y 12, así como la imagen 6 del Anexo 1.

del tiempo secuencial y en la minificción, así como con el *concepto de multiperspectivismo*, de lo que sobresale:

- A) En imagen fija, ciertos rasgos del binomio repetición-variación y los *recursos plásticos* procedentes de los tipos de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* y *CCAeyT* coinciden con la *unidad aristotélica de tiempo*, ejemplos de esto son *Baft* de Stella y *El rapto de Europa* de Tiziano, en el caso de *Baft*, la repetición-variación aplicado al color, al tono, al plano, al tamaño, a la proporción y a la posición permite la *narración de estructura clásica*, pues la EN que presente variaciones entre sus constituyentes (la S.I. respecto a la T/C y la S.F. y la T/C respecto a la S.F.) opera al modo de la *narración de estructura clásica*, tal es el caso de *Baft* de Stella. En cuanto a *El rapto de Europa*, Tiziano se vale de las *estrategias* del tipo de tiempo *CCAeyT*: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo* y *de izquierda/derecha*, para mostrar el orden de presentación de la EN propia de la *narración clásica*.
- B) El tiempo en la minificción corresponde con los tipos de tiempo pictórico *CCAeyT*, *infinitamente pequeño* e *infinitamente perdurable*; el *tiempo vinculado con la narración* en la minificción y en dichos tipos de tiempo pictórico se sustentan en el símbolo, la utilización de éste permite expresar una EN compleja de modo completo, lo que permite captación en un único acto; un ejemplo de lo anterior es *El rapto de Europa* de Tiziano, pues sintetiza la narración: muestra sólo dos constituyentes de las EN que conforman el mito (la S.I. de la ENS y la S.F. de la ENP), mediante los *recursos plásticos* del tipo de tiempo *CCAeyT*: *el espacio evolutivo* y *la hipercodificación*, los cuales permiten expresar por completo la narración.
- C) La denegación del tiempo secuencial corresponde con la reiteración, también se puede alterar la propiedad de orden del *tiempo relacionado con la ficción* de acuerdo con la *unidad aristotélica de tiempo* mediante la yuxtaposición y la superposición y el azar, por ende dichos *recursos* permiten denegar el tiempo secuencial. En las expresiones plásticas, la repetición-variación aplicada al color, al tono, al plano, al tamaño, a la proporción, a la posición y más, permite el relato iterativo, pues la EN que no muestre variaciones entre sus constituyentes (la S.I.

respecto a la T/C y la S.F. y la T/C respecto a la S.F.) corresponden con la repetición y por ende con denegar el tiempo secuencial, por ejemplo, *Sin título* (1966) de Stella.

D) El *cronotopo en relación con el narrador* corresponde con el tipo de narrador que habla en primera persona y con el subtipo múltiple de la focalización interna; en la narración plástica, se introducen distintos puntos de vista del mismo hecho narrado mediante, en la serie, el binomio repetición-variación, en cambio, en la imagen fija, se introduce la focalización interna del subtipo variable a través de la yuxtaposición y de la superposición en los planos y del azar, donde éstos invaliden el punto de fuga. Un ejemplo de la focalización del subtipo múltiple es la serie *Simi* de Scully, pues las ENS I 1-3 y ENS II 1-3 corresponden con el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, pues la independencia de estos componente de la serie corresponde con un punto de vista, es decir, con un narrador en primera persona, esto se expresa por medio de la variación en el color, en la posición, en la división y en el tamaño, y la vinculación de estos componentes de la serie corresponde con el evento narrado, esto se muestra a través de la repetición del evento narrado, es decir, en las constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división y en el tamaño.

Si se piensa que la imagen fija que alude a narraciones literarias son ilustraciones, o, que toda expresión plástica que no procede de una narración literaria es una narración, ya que tiene un punto de vista óptico; entonces, atiéndase a lo siguiente:

- a) La ilustración tiene por objeto comunicar formas de conocimiento sistemáticas y universales, sobre esto apunta Martínez Moro, “frente a la pintura, la ilustración asume de origen su decidida disposición a comunicar formas de conocimiento sistemáticas y universales”<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Martínez Moro, *La ilustración como categoría estética. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, 2004, p. 33.

b) Durante el Renacimiento, la narración plástica tienen su referente tanto en las Sagradas Escrituras como en la mitología clásica, es decir, en narraciones escritas, debido a que se consideraba que el pintor debía aspirar a ser poeta, al respecto el arquitecto, historiador del arte y profesor Javier Maderuelo apunta:

tanto [el arquitecto, matemático y poeta Leon Battista] Alberti como [el pintor y polímata] Leonardo [di ser Piero da Vinci] dejan claro en sus respectivos *tratados* dedicados al arte de la pintura que lo que los artistas debían pintar son ‘historias’ tomadas de las Sagradas Escrituras, de tal manera que el arte del pintor no consiste en demostrar la facilidad que posee para imitar lo que el ojo ve, sino en la capacidad que posee de ‘componer historias’.<sup>194</sup>

c) En dicho periodo histórico, hay pintores que contienden con los poetas, tal es el caso de Tiziano, pues éste buscó, deliberadamente, competir con Ovidio, ya que mediante los *recursos* de la pintura desafía a los de la palabra<sup>195</sup>.

d) El punto de vista óptico se convierte en narrativo, en expositivo o en argumentativo; en el caso del punto de vista narrativo recuérdese *El Rapto de Europa* de Tiziano, *Sin título* y *Baít* de Stella o la serie *Simi* de Scully; respecto al punto de vista expositivo tómese como ejemplo la serie *Polar Co-Ordinates I-VIII* de Stella<sup>196</sup>; y en el caso del punto de vista argumentativo no se olvide el mural *El hombre controlador del universo*, también llamado *El hombre en el cruce de caminos*, del pintor Diego Rivera.

En vista de lo anterior, son narraciones plásticas aquellas expresiones que muestran una EN, un/os personaje/s, un/os narrador/es, un lugar, un tiempo (cronológico), un asunto, un tema, una intención y una finalidad; y no son momentos plásticos equivalentes a una descripción, una exposición o una argumentación.

---

<sup>194</sup> Maderuelo, *op. cit.*, p. 19.

<sup>195</sup> *Apud* Stephen J. Campbell, "Europa".

<sup>196</sup> *Vid.* Nota número 188 *supra*.





Handwritten text arranged in a star-like pattern, likely a poem or lyrics. The text is written in a cursive script and includes phrases such as:

- Top-left: "Sumero..."
- Top-right: "arabes de..."
- Middle-right: "al cubito"
- Middle: "las..."
- Middle-left: "de impre..."
- Bottom-right: "amata..."
- Bottom: "las..."
- Bottom-left: "dulce..."
- Far-left: "con dulce..."



III



### III. La propuesta plástica: *Sin brújula y sin timón*

#### 1. Introducción

En el capítulo I, se mostró que, en imagen fija, para narrar se utiliza:

- 1) El tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen;
- 2) El color, el tono y el plano (yuxtaposición y superposición) que operan de modo rítmico, lo que puede corresponder con direcciones visuales o con el modo en que opera la EN; el ritmo en las técnicas de reproducción, como el grabado, puede aprovecharse para narrar y corresponde con la repetición-variación, al igual que la yuxtaposición y la superposición; y
- 3) Las *estrategias* del tipo de tiempo *CCAET*, éstas se conservan en la reproducción de obras pictóricas, hechas en grabado.

Además, en el capítulo I, se mostró que el grabado, cuando sirvió a la industria del libro, narró de manera indirecta y a la manera del tipo de tiempo *subdivisión del espacio* en la ilustración, que ésta es distinta a una pintura y a un emblema, pues la ilustración se relaciona con la transmisión y la adquisición de conocimientos, en cambio la pintura narra de modo directo –pues, aunque proceda de narraciones literarias, no tiene como finalidad la transmisión y la adquisición de conocimientos, sino tiene por objeto narrar- y, finalmente, el emblema fue un entretenimiento de corte expositivo de la alta cultura de occidente en el siglo XVII.

En el capítulo II, se comprobó que la utilización, en la narración plástica, de las concepciones procedentes del ámbito de la lingüística permite comprender el *cronotopo en relación con el narrador* y la concepción de *tiempo vinculado con el relato* correspondiente con la *narración de estructura clásica*, con la denegación del tiempo secuencial y con la minificción; lo anterior se mostró mediante la identificación, uno, de la presencia y el orden de presentación en los constituyentes de la EN en la *narración de tipo ejemplar* y en la denegación del tiempo secuencial en *El rapto de Europa* de Tiziano, en *Baft* y en *Sin título* (1966) de Stella; dos, la ausencia de algunos de los constituyentes de la EN en la

minificción y en *El rapto de Europa* de Tiziano; la función del narrador en relación con la focalización y con el *concepto de cronotopo*<sup>197</sup> en relación con el narrador en *Simi* de Scully.

Para el análisis de la propuesta plástica surgida de esta investigación, es decir, de *Sin brújula y sin timón*, se procedió, primero, a identificar la/s EN mediante los siguientes operaciones: establecimiento de la/s EN y distinguir, de ser el caso, ENP de la ENS; así como se distinguió el tipo de focalización; luego, a identificar algunas *estrategias* utilizadas para narrar y para introducir el *narrador múltiple* como elemento plástico; y después, a analizar los resultados y se procedió a su valoración con base en la desvinculación de la palabra y de la imagen y del azar como principio organizador.

*Sin brújula y sin timón* es una narración constituida por veintiocho estructuras narrativas, una ENP I y de ésta derivan veintisiete ENS I, la *temporalidad* de la ENP I corresponde con la *narración de estructura clásica*, ésta opera para denegar el tiempo secuencial y para introducir el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* como elemento plástico, porque, en el nivel formal, el ritmo en el color y en la forma corresponde con el modo en que opera la EN en la *narración ejemplar*, pero, en el nivel de contenido se deniega el *tiempo secuencial* y se introduce el *concepto de narrador múltiple*, debido a que, la EN al modo de la *unidad aristotélica de tiempo* en *Sin brújula y sin timón* se expresa por medio de títulos de los constituyentes de la serie<sup>198</sup> y, en el nivel formal, a través de la repetición-variación en el color y en la forma<sup>199</sup>.

En el nivel de contenido, en *Sin brújula y sin timón* se muestra un personaje principal: Una mujer (Galatea), así como las siguientes EN: ENP I: S.I.: SNS 2: S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y SNP 2: S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él; la T/C y la S.F. de la ENP I son

---

<sup>197</sup> El concepto cronotopo aplicado a un texto narrativo corresponde con mostrar una polifonía de voces, es decir, la perspectiva de los personajes, operando como narradores que hablan en primera persona, sobre una misma situación (*vid.* Inciso 2.4).

<sup>198</sup> Los títulos de los constituyentes corresponden con los conectores que introducen los componentes de la EN.

<sup>199</sup> La gradación de tono del negro al blanco dominan en la S.I. de la ENP I, el color aparece en la T/C de la ENP I, y el blanco, el negro y formas distintas en relación con las de la S.I. y a las de la T/C de la ENP I están en la S.F. de la ENP I, *vid.* Nota número 65 *supra*.

iguales a la de S.I. de la ENP I<sup>200</sup>; esto corresponde con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>201</sup>, pues en la S.I., en la T/C y en la S.F. de la ENP I muestran el mismo hecho narrado desde distintos puntos de vista, ya que cada constituyente de la ENP I corresponde con un punto de vista óptico convertido en un punto de vista narrativo<sup>202</sup>, por ende deniega el tiempo secuencial mediante la inclusión del *concepto de multiperspectivismo*<sup>203</sup>.

La S.I. de la ENP I está constituida por nueve ENS I 1-9<sup>204</sup>, éstas expresan el mismo hecho narrado<sup>205</sup> y muestran variaciones en ubicación, en tamaño, y en algunos casos, ausencia de componentes (éstos pueden ser deducidos con base en el resto de los componentes), por lo que cada ENS I 1-9 corresponden con un punto de vista óptico convertido con un punto de vista distinto sobre el mismo hecho narrado, y por ende con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>206</sup>, por ello la S.I. de la ENP I carece de linealidad y de progresión, por tanto corresponde con la denegación. Esto ocurre en la T/C de la ENP I (compuesta por once ENS I 10-18<sup>207</sup>) y en la S.F. de la ENP I (constituida por nueve ENS I 19-27<sup>208</sup>)<sup>209</sup>.

---

<sup>200</sup> La S.I. de la ENP I se localiza en las ENS I 1-3 (corresponden con *Érase una vez I...* y con las imágenes 1 a la 3 del Anexo 2) y en las ENS I 4-9 (corresponden con *Érase una vez...II* y con las imágenes 4 a la 9 del Anexo 2), la T/C de la ENP I se encuentra en las ENS I 10-12 (corresponde con *...De pronto I...* y con las imágenes 10 a la 12 del Anexo 2) y en las ENS I 13-18 (corresponde con *...De pronto II...* y con las imágenes 14 a la 19 del Anexo 2) y la S.F. de la ENP I en las ENS I 19-27 (corresponde con *...Finalmente* y con las imágenes 20 a la 28 del Anexo 2), *vid.* Esquema 2 del Anexo 2.

<sup>201</sup> *Vid.* Nota número 183 *supra*.

<sup>202</sup> *Vid.* Cita número 184 *supra*.

<sup>203</sup> *Vid.* Esquema 2 del Anexo 2, cuadro 2 y 4 del Anexo 2.

<sup>204</sup> Las ENS I 1-3 corresponden con *Érase una vez I...* y ENS I 4-9 con *Érase una vez...II*, *vid.* Imágenes 1 a la 3 del Anexo 2 que corresponden con *Érase una vez I...* e imágenes 4 a la 9 del Anexo 2 que corresponden con *Érase una vez II...*

<sup>205</sup> La EN 2 de cada ENS I 1-9 es la siguiente: ENS 2 (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y ENP 2 (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él), la ENS 2 se muestra con imagen y la ENP 2 con palabra.

<sup>206</sup> *Vid.* Nota número 183 *supra*.

<sup>207</sup> Las ENS I 10-12 corresponden con *...De pronto I...* y ENS I 13-18 con *...De pronto II...*, *vid.* Imágenes 10 a la 12 del Anexo 2 que corresponden con *...De pronto I...* e imágenes 14 a la 19 del Anexo 2 que corresponden con *...De pronto II...*

<sup>208</sup> *Vid.* Imágenes 20 a la 28 del Anexo 2 que corresponden con *...Finalmente*.

<sup>209</sup> *Vid.* Cuadro 3 y 5 del Anexo 2. Si es cierto que en cada ENS I se presenta, según el caso, la focalización interna del subtipo variable y del subtipo múltiple, así como la focalización externa, también es cierto que las ENS I dentro de la ENP I no corresponden con la focalización interna el subtipo variable, pues dicho subtipo corresponde con mostrar el punto de vista de un personaje a otro (*vid.* Nota número 183 *supra*) y, en el caso de las ENS I dentro de la ENP I, no se muestra el punto de vista de un personaje a otro sino se expresa el mismo evento narrado, por lo tanto las ENS I dentro de la ENP I corresponden con la focalización interna del subtipo múltiple.

En vista de lo anterior, en las veintiocho EN, que constituyen *Sin brújula y sin timón*, se expresa el mismo hecho narrado, por ello es una *narración de estructura clásica* donde se deniega el tiempo secuencial al introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra, así como del azar como principio organizador.

Para tratar sobre *Sin brújula y sin timón* en relación con la desvinculación de la imagen y de la palabra, así como del azar como principio organizador se dará respuesta: ¿por qué la desvinculación de la imagen y de la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, deniega el tiempo secuencial e introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* como elemento plástico?, ¿cómo se sirve la independencia de la imagen en relación con la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, de la EN, de las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, para denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de multiperspectivismo* como elemento plástico?, ¿para qué denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra en *Sin brújula y sin timón*?, ¿por qué el azar como principio organizador, en *Sin brújula y sin timón*, deniega el tiempo secuencial e introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* como elemento plástico?, ¿cómo opera el azar como principio organizador, en *Sin brújula y sin timón*, en relación con la denegación del tiempo secuencial y con el *concepto de multiperspectivismo* como elemento plástico? y ¿para qué denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* mediante el azar como principio organizador en *Sin brújula y sin timón*?

En este inciso se parte de la siguiente proposición: en el grabado, la inclusión del *concepto de cronotopo en relación con el narrador* como elemento plástico deniega el tiempo secuencial.

## 2. La independencia de la imagen en relación con el texto<sup>210</sup>

La desvinculación de la imagen y de la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, deniega el tiempo secuencial e introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* como elemento plástico porque se sustenta:

- en la EN,
- en el uso de las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, y
- en las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices.

Debido a que, dichos *recursos plásticos* auxilian a la desvinculación de la imagen y de la palabra para expresar una narración cuya estructura invalida el progreso y la linealidad: en cada ENS I, las EN 2 se muestran por medio de imágenes y de palabras<sup>211</sup>, las primeras ni describen ni repiten a las segundas, éstas tampoco describen ni repiten a las primeras, por lo que la imagen deja de seguir el discurso de la palabra, por ende imágenes y palabras (cuartetos) siguen su propio discurso, es decir, la imagen corresponde, frecuentemente, con la focalización interna del subtipo variable, seguida de la del subtipo múltiple y de la focalización externa<sup>212</sup>, y, en las EN 2, el orden de presentación de los constituyentes no corresponde con la ordenación de la *narración de estructura clásica*.

Además, la cualidad de la serie de imágenes: la vinculación en las ENS I corresponden con una posibilidad de ordenación; es decir, con un punto de vista del mismo evento narrado, ya que muestra las mismas imágenes (ENS 2) y las mismas cuartetos (ENS 2), y la cualidad de la serie de imágenes: la independencia, se muestra en la ubicación: distinta en cada ENS I y de manera adversa al orden lineal y progresivo propio de la *narración de estructura clásica* –lo que en la narración plástica se logra mediante ciertos *recursos*, tales como los del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*-, en consecuencia las ENS I dentro de la ENP I corresponden con la focalización interna múltiple, o, en otras palabras, con el *concepto de narrador múltiple*<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> Vid. Nota número 57 *supra*.

<sup>211</sup> Vid. Esquema 1 del Anexo 2.

<sup>212</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 y nota número 209 *supra*.

<sup>213</sup> Vid. Nota número 209 *supra*.

Asimismo, las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con la repetición-variación del hecho narrado en la S.I., en la T/C y en la S.F. de la ENP I carece de progresión, por ende corresponde con la narración que deniega el tiempo secuencial, mediante la repetición en el hecho narrado y la variación en la composición, en la ausencia o en la presencia de los constituyentes de la EN, en el color y en la forma.

En vista de lo anterior, en *Sin brújula y sin timón*, la desvinculación de la imagen y de la palabra (valiéndose de la EN, de las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT* y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices) propicia una narración carente de progreso y de linealidad, así como diversos puntos de vista del hecho narrado; por ello, la desvinculación de la imagen y de la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, narra en imagen fija e introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador* para denegar el tiempo secuencial.

Lo anterior se debe a que el *concepto de multiperspectivismo* corresponde con la inclusión de distintos puntos de vista del hecho narrado y la denegación del tiempo secuencial alude a la iteración y a la alteración de la linealidad y de la progresión en relación con la EN, esto en relación con el narrador, corresponde con la inclusión de distintos puntos de vista del mismo hecho narrado, debido a que se repite y se altera el hecho narrado; esto se logra mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra sustentada en la EN y en las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, ya que su uso permite introducir distintos tipos de focalización: el subtipo variable y el múltiple, así como la externa; además, las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, generan la iteración y la alteración del hecho narrado, debido a que la vinculación corresponde con mostrar las mismas planchas matrices en las ENS I y la independencia se presenta en la ubicación: distinta en cada ENS I y de manera adversa al orden lineal y progresivo propio de la *narración de estructura clásica*; por lo que, en *Sin brújula y sin timón*, a través de la desvinculación de la imagen y de la palabra se introduce el *concepto de narrador múltiple* para denegar el tiempo secuencial.

De lo anterior, se desprende la siguiente pregunta: ¿cómo se sirve la independencia de la imagen en relación con la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, de la EN, de las *estrategias*

*plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, para denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de multiperspectivismo* como elemento plástico?

#### Características compositivas y de contenido

La independencia de la imagen en relación con la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, se sirve de la EN, de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: la independencia y la vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, tiene por objeto denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de multiperspectivismo* como elemento plástico, ya que, en *Sin brújula y sin timón*, el que las imágenes ni describan ni repitan a las palabras y que éstas tampoco describan ni repitan a las primeras, es decir, el que las imágenes y las palabras sigan su propio discurso, produce, frecuentemente, la focalización interna del subtipo variable, seguida del subtipo múltiple y de la focalización externa<sup>214</sup>; y se fundamentó en la identificación de las EN de la *Oda LXXX* del poeta, jurista y político Juan Meléndez Valdés y en las *estrategias plásticas* propias del tipo de tiempo pictórico *CCAET*: *hipercodificación* y *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*<sup>215</sup>.

En *Sin brújula y sin timón*, los elementos mostrados del poema de Meléndez Valdés corresponden, preferentemente, con cada constituyente del par de EN que componen el poema: cinco elementos de la ENS: la azucena, la pluma, las flores, la gasa (vestimenta) y el lazo (en la azucena, en la pluma y en las flores se presenta la *hipercodificación* pues, el primero elemento alude al personaje principal –Galatea-, y los restantes a la actividad que realiza –se arregla-; la gasa corresponden con los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* pues alude a la S.F. de la ENS, la cual desencadena la S.I. de la ENP), y tres cuartetos de la ENP (dos de la S.I. y uno de la T/C)<sup>216</sup>.

<sup>214</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 y nota número 209 *supra*.

<sup>215</sup> Vid. Texto 2, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2, así como nota número 23 *supra*, inciso 1.2.2, y cuadro 1 del Anexo 1.

<sup>216</sup> Vid. Texto 2, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2.

Los elementos de la narración de Meléndez Valdés en las ENS I 1-18<sup>217</sup> se muestran a través de dos grupos de planchas matrices<sup>218</sup>, uno corresponde con imágenes y con la ENS, y el otro conjunto de planchas matrices corresponde con palabras (cuartetos) y con ENP; dichos conjuntos de planchas matrices comparten rasgos, en el caso de las imágenes, técnica y tamaño, y en el caso de las planchas matrices de las palabras, tipo de fuente, lo que, en ambos, provoca que se atraigan<sup>219</sup>; en cambio, en las ENS I 19-27, la palabra da forma a la imagen: las cuartetos de la *Oda LXXX* correspondientes con la ENP construyen a los elementos mostrados de la ENS de la narración<sup>220</sup>.

Además, en ENS I 1-18, la disposición de las planchas matrices correspondientes con los elementos mostrados de la narración de Meléndez Valdés, donde la imagen ni describe ni repite la palabra y ésta tampoco describe o repite a aquella, es adversa a la *narración clásica*, ya que se utiliza de modo contrario las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAEyT*: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después y categorías alto/bajo e izquierda/derecha*<sup>221</sup>. Esto en las ENS I 1-3 se muestra:

- Lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final, y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio: en una impresión, la distribución de las planchas matrices de la ENS 2 se mezcla

<sup>217</sup> Vid. Imágenes 1 a la 12 y de la 14 a la 19 del Anexo 2.

<sup>218</sup> Si bien es cierto que la manera en que se emplean las planchas matrices en *Sin brújula y sin timón* puede corresponder con el tipo de tiempo pictórico *subdivisión del espacio* puesto que en las planchas matrices pueden ubicarse los episodios donde el límite de las planchas matrices funcione, de manera individual para delimitar y para articular la narración, y de manera grupal, obedezca a una sucesión cronológica (vid. Apartado 1.2.1, *apud* Eco y Calabrese, *op. cit.*, p. 45), también es cierto que, en el caso de la propuesta plástica de esta investigación, en las planchas matrices no se ubican episodios del poema de Meléndez Valdés, sino se muestran elementos que responden con la *hipercodificación* y con los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, por lo tanto la utilización de las planchas matrices, en la propuesta plástica de esta investigación, es un *recurso* de las técnicas de reproducción para propiciar el binomio repetición-variación y la superposición.

Además, la utilización de las planchas matrices en relación con el binomio repetición-variación y la superposición, en la propuesta plástica de esta investigación, equivale al de la yuxtaposición en el cine narrativo, al respecto Peña-Ardid apunta que

algunos modos de estructurar temporalmente la acción en el relato fílmico habrían servido, de hecho, como referencia para narrativa literaria. Umberto Eco, que escoge ejemplos bien distintos en sus pretensiones artísticas –*El laberinto*, de Robbe-Gillet y *En la vorágine del tiempo*, de B. S. Ballinger-, piensa que la novela contemporánea concibe a veces la acción <<come un sistema de giustapposizioni dalla struttura temporale>>, como una sucesión de fragmentos cuyas relaciones temporales recíprocas no se terminan. Habría que deducirlas, añadiríamos, partiendo del contenido de la historia o de otros índices del relato –personajes, espacio, etc. (*Op. cit.* p. 194)

<sup>219</sup> *Apud* Dondis, *op. cit.*, p. 48.

<sup>220</sup> Vid. Imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>221</sup> Vid. Inciso 1.2.2 y cuadro 1 del Anexo 1.

con las de la ENP 2<sup>222</sup>; en otra impresión, la distribución corresponde con agrupar las planchas matrices de la ENS 2 en el extremo inferior derecho y las de la ENP 2 en distintas zonas<sup>223</sup>; y en otras más, se separa la ENS 2 de la ENP 2<sup>224</sup>.

- En el caso de las planchas matrices de la ENP, preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo nítido: tinta negra en todas las planchas matrices y gradación en la saturación en las planchas matrices de la ENP 2.

La utilización adversa de la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, en las planchas matrices de las imágenes y de las cuartetos, en las ENS I 4-9 se presenta del siguiente modo:

- Preferentemente, la ubicación de las planchas matrices es inversa a la de ENS I 1-3<sup>225</sup>.
- Lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final, y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio: en una impresión, la distribución de las planchas matrices de la ENS 2 se mezcla con las de la ENP 2<sup>226</sup>; en otra impresión, la distribución corresponde con agrupar los elementos de la ENS 2 en el extremo inferior derecho y los de la ENP 2 en distintas zonas<sup>227</sup>; en otras impresiones, se separa la ENS 2 de la ENP 2<sup>228</sup>; en una impresión, se ubica una plancha matriz de la ENS 2 con una de la ENP<sup>229</sup>; en otra impresión, sólo se presenta un elemento de la ENS 2 –el correspondiente con el personaje principal- y dos planchas matrices correspondientes con la ENP 2<sup>230</sup>; y en otra impresión, se ubica una plancha matriz de la ENP 2 con las tres de la ENS 2<sup>231</sup>.
- En el caso de plancha matriz de la ENP 2, preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo

---

<sup>222</sup> Vid. Imagen 1 y cuadro 6 del Anexo 2.

<sup>223</sup> Vid. Imagen 2 y cuadro 7 del Anexo 2.

<sup>224</sup> Vid. Imagen 3 y cuadro 8 del Anexo 2.

<sup>225</sup> Vid. Imágenes 1 al 6 y cuadros 6 al 11 del Anexo 2.

<sup>226</sup> Vid. Imagen 4 y el cuadro 9 del Anexo 2.

<sup>227</sup> Vid. Imagen 5 y el cuadro 10 del Anexo 2.

<sup>228</sup> Vid. Imagen 6 y el cuadro 11 del Anexo 2.

<sup>229</sup> Vid. Imagen 7 y cuadro 12 del Anexo 2.

<sup>230</sup> Vid. Imagen 8 y cuadro 13 del Anexo 2.

<sup>231</sup> Vid. Imagen 9 y cuadro 14 del Anexo 2.

nítido<sup>232</sup>: tinta negra en las planchas matrices de la ENS 2 y de la ENP 2 y gradación en la saturación en las planchas matrices de la ENP 2.

En las planchas matrices de las imágenes y de las cuartetos correspondientes con las ENS I 10-12, el empleo adverso de las *estrategias* propias del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después y categorías alto/bajo e izquierda/derecha* se muestra de la siguiente manera:

- Misma composición –sustentada en lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final, y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio-, mismo entintado en las planchas matrices de la ENS 2 y de la ENP 2 y misma gradación en la saturación de tonos en las planchas matrices de la ENP 2- las ENS I 1-3 –preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo nítido<sup>233</sup>-, pero con un vector distinto.

La utilización adversa de la *estrategia plástica* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, en las planchas matrices de las imágenes y de las cuartetos, se presenta, en las ENS I 13-18, de la siguiente manera:

- Misma composición –sustentada en lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final, y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio- que las ENS I 4-9<sup>234</sup>.
- Preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y lo *lejano* con lo grande.
- Alteración de la EN operando al modo de la *unidad aristotélica de tiempo* mediante el color: el color de cada constituyente de la EN se determinó mediante el azar<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> Vid. Nota número 27 *supra*.

<sup>233</sup> Vid. Nota número 27 *supra*.

<sup>234</sup> Vid. Cuadro 5 e imágenes 14 a la 19 y cuadros 18 al 23 del Anexo 2.

<sup>235</sup> En la realización de la serie *...De pronto II...* se trasladó a la EN a través de la operación a la manera de la *narración clásica* el significado de los colores del semáforo, el color de los constituyentes de la EN de acuerdo con la *narración ejemplar* fue el siguiente: verde para la S.I., amarillo para la T/C y para la S.F. el color rojo.

En el caso de las ENS I 19-27, el uso adverso de los *recursos* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, se muestra a continuación:

- Lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final y lo *bajo*, así como el lado *derecho* con el inicio: en la distribución en las planchas matrices de aguafuerte.
- En el centro se presentan superpuestas las planchas matrices de las palabras que dan forma a la imagen, las planchas matrices muestran los mismos fragmentos, uno es más pequeño que el otro e invierte la posición del grande<sup>236</sup>.
- En el caso de las planchas matrices de las palabras que dan forma a la imagen, la disposición de las palabras no corresponde con el tipo de la lectura de occidente (izquierda a derecha y de arriba abajo) sino que obedece a la construcción de la imagen<sup>237</sup>.

Lo anterior corresponde con el uso adverso de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, por lo que se altera la *narración de estructura clásica*; además, se refuerza con la superposición en las planchas matrices, ya que este *recurso*, en *Sin brújula y sin timón*, anula el punto de fuga, éste es pieza clave en dicho tipo de tiempo pictórico, pues los vectores apuntan hacia el punto de fuga y alrededor de éste gira el espacio de la pintura, esto permite descifrar qué fragmento narrativo tiene lugar en el tiempo precedente y cuál en un tiempo posterior<sup>238</sup>.

En las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, la repetición en relación con la vinculación en las planchas matrices correspondientes con los elementos mostrados de *Oda LXXX*, donde la imagen ni describe ni repite la palabra y ésta tampoco describe o repite a aquella, corresponde con expresar el mismo evento narrado<sup>239</sup>, y la variación en relación con la independencia se muestran en la ubicación de las planchas matrices (ésta contradice a las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*), esto corresponde con un punto

---

<sup>236</sup> Vid. Imágenes 20 a la 22 y cuadros 24 al 26 del Anexo 2.

<sup>237</sup> Vid. Imágenes 20 a la 28 y cuadros 24 al 32 del Anexo 2.

<sup>238</sup> Vid. Cuadro 1 del Anexo 1.

<sup>239</sup> Vid. Nota número 205 *supra*.

de vista del hecho narrado, por lo tanto la ENP I y las ENS I corresponden con una narración sin progreso y con el *concepto de multiperspectivismo*.

En vista de lo anterior, la independencia de la imagen en relación con la palabra, en *Sin brújula y sin timón*, socorrida por la EN, por las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y por las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, introduce el *concepto de cronotopo relacionado con el narrador* y con ello deniega el tiempo secuencial.

De lo anterior se desprende la siguiente pregunta: ¿para qué denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra en *Sin brújula y sin timón*?

La finalidad de denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra en *Sin brújula y sin timón*

Denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* mediante la desvinculación de la imagen y de la palabra en *Sin brújula y sin timón* tiene la finalidad de demostrar que la imagen fija narra sin supeditarse a la palabra y que la denegación del tiempo secuencial se consigue mediante la inclusión del *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, ya que, convencionalmente, se considera que la imagen fija narra en la medida en que sigue a la palabra (narración literaria), es decir, en la medida en que la imagen pierde su calidad de fija y adquiere la de secuencia, tal es el caso de la historieta; no obstante, existen *recursos* que permiten a la imagen fija narrar, como la *hipercodificación*, los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* y el *espacio evolutivo* propios del tipo de tiempo pictórico *CCAET*<sup>240</sup>, así como la repetición-variación, estos *recursos plásticos* auxiliados por la EN posibilitan a la imagen fija para contener el tiempo en su espacio y duración en el tiempo simbólico y en el tiempo de la composición de la imagen, y con ello la imagen fija narra a la manera de la *narración clásica* y para denegar el tiempo secuencial.

En cada ENS, es decir, en cada constituyente de *Sin brújula y sin timón*, la imagen y la palabra desvinculadas introducen, en primer lugar, la focalización interna del subtipo

---

<sup>240</sup> Vid. Inciso 1.2.2 y cuadro 1 del Anexo 1.

variable<sup>241</sup> por medio de elementos de la ENS de la narración de Meléndez Valdés mostradas en imágenes, así como de las cuartetos de la ENP de dicha narración presentadas en palabras, tal es el caso de las ENS I 1-18<sup>242</sup>; en segundo lugar, la focalización interna del subtipo múltiple<sup>243</sup> a través de la superposición, de la repetición-variación y de la inversión de la posición de las planchas matrices de la técnica de transferencia y las de siligrafía, como en el caso de las ENS 19-27<sup>244</sup>; y, en tercer lugar, la focalización externa mediante la *paralipsis* y la *paralepsis*<sup>245</sup>-, la primera se muestra en las planchas matrices de la técnica de gofrado y la segunda en planchas matrices de la técnica de transferencia y de siligrafía, tal es el caso de las ENS I 19-27<sup>246</sup>.

Aunado a lo anterior, el uso adverso de la *estrategia plástica* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT (éstas corresponden con las cualidades del tiempo en la narración ejemplar<sup>247</sup>), en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, permite denegar el tiempo secuencial, pues, si bien es cierto que la denegación del tiempo secuencial alude a la iteración –ésta vista como la falta progreso-, también es cierto que la carencia de progreso involucra a la identificación de los constituyentes de la EN y al orden de presentación de los mismos, debido a que la falta de identificación de los constituyentes de la EN y su ordenación, de acuerdo con Aristóteles, a causa del desconocimiento del referente literario, por parte del receptor, reforzado con uso contrario de dichas *estrategias* genera la carencia de progresión<sup>248</sup>.

En *Sin brújula y sin timón*, la *temporalidad* de la ENP I corresponde con la manera de la *narración de estructura clásica* y funciona para denegar el tiempo secuencial y para introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico, porque, en el nivel formal, el ritmo en el color y en la forma opera al modo de la EN en la *narración ejemplar*, pero en el nivel de contenido se deniega el tiempo secuencial y se introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, debido a que la EN al modo de la *unidad*

---

<sup>241</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>242</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 1 a la 12 y de la 14 a la 19 del Anexo 2.

<sup>243</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>244</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>245</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>246</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>247</sup> Vid. Cita número 129 *supra*.

<sup>248</sup> Vid. Nota número 159 *supra*.

*aristotélica de tiempo* en *Sin brújula y sin timón* se expresa a través de títulos de los componentes de la serie<sup>249</sup> y, en el nivel formal, por medio de la repetición-variación en el color y en la forma<sup>250</sup>.

En el nivel de contenido, en *Sin brújula y sin timón* se muestra un personaje principal: Una mujer (Galatea), así como las siguientes EN: ENP I: S.I.: SNS 2: S.I.: Una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y SNP 2: S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él; la T/C y la S.F. de la ENP I son iguales a la de S.I. de la ENP I<sup>251</sup>; esto corresponde con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>252</sup> propiciada por las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación, pues en la S.I., en la T/C y en la S.F. de la ENP I muestran el mismo hecho narrado desde distintos puntos de vista, ya que cada constituyente de la ENP I corresponde con un punto de vista óptico convertido en un punto de vista narrativo<sup>253</sup>, por ende deniega el tiempo secuencial mediante la inclusión del *concepto de narrador múltiple*<sup>254</sup>.

En vista de lo anterior, la desvinculación de la imagen y de la palabra introduce la focalización interna del subtipo múltiple en las ENS I 19-27 y en *Sin brújula y sin timón*, por ello queda comprobado que mediante la imagen y la palabra desvinculadas se narra en imagen fija sin que la imagen se someta a la palabra, a la manera de la narración clásica y a la manera de la denegación del tiempo secuencial y que la inclusión del *concepto de narrador múltiple* produce una narración sin progreso.

### 3. El azar como principio organizador

El azar como principio organizador, en *Sin brújula y sin timón*, deniega el tiempo secuencial e introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, porque el azar como principio organizador se acompaña de la deconstrucción, ya que si bien es cierto que el azar alude a lo fortuito, también es cierto que se refiere al *sin orden* y a lo

---

<sup>249</sup> Vid. Nota número 198 *supra*.

<sup>250</sup> Vid. Nota número 199 *supra*.

<sup>251</sup> Vid. Nota número 200 *supra*.

<sup>252</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>253</sup> Vid. Cita número 184 *supra*.

<sup>254</sup> Vid. Esquema 2 del Anexo 2, cuadro 2 y 4 del Anexo 2.

fragmentario<sup>255</sup>, en ambos sentidos el azar opera de modo contrario al *tiempo vinculado con la ficción en la narración ejemplar*: lineal y progresiva<sup>256</sup>.

Lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario, en *Sin brújula y sin timón*, responden a invertir las reglas utilizadas en la narración plástica correspondiente con la *narración ejemplar*, con la finalidad de denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, por lo que *Sin brújula y sin timón* corresponde con la deconstrucción, pues ésta utiliza el mismo principio que deconstruye invirtiendo la jerarquía, de este modo el que deconstruye opera dentro de los límites del sistema para resquebrajarlo<sup>257</sup>. Esto, en la propuesta plástica surgida de esta investigación, se encuentra de la siguiente manera:

- lo fortuito: en la ENP I de *Sin brújula y sin timón*, se muestra en el orden de presentación de las ENS I, ya que éstas pueden ser ordenadas de acuerdo al criterio del receptor, se les enumeró por fines prácticos, es decir, para el análisis pero el orden de presentación está sujeto al criterio del receptor. En las ENS I 13-18<sup>258</sup>, lo fortuito se encuentra en la manera en que se otorgó a cada constituyente de la EN un color<sup>259</sup> y, en las ENS I 19-27<sup>260</sup>, se expresa en la posición de las palabras que construyen las imágenes.
- el *sin orden*: en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, se muestra en la utilización opuesta de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*<sup>261</sup>.
- lo fragmentario: en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, corresponde con la selección de elementos de la narración de Meléndez Valdés mediante la EN, las *estrategias plásticas de hipercodificación* y de los *objetos que funcionan como*

---

<sup>255</sup> *Apud* RAE, *op. cit.*, p. 177. Respecto a lo fragmentario, Ferrando Colom comentó que cuando el azar determina el orden corresponde con lo discontinuo y agregó que el tiempo cotidiano se caracteriza por la discontinuidad y por estar constituido por instantes, éstos aluden a lo fragmentario (El tiempo en las artes plásticas, entrevista por González Guinea). Igualmente, Amorós, al tratar sobre la teoría literaria postulada por Cortázar en *Rayuela*, anota que el personaje de Morelli “formula una estética de lo fragmentario [...] la vida no se nos aparece como cine –una historia que fluye gracias al montaje– sino como una serie de fotografías discontinuas” (*op. cit.*, p. 43). Por ende, a través de lo fragmentario se consigue lo fortuito.

<sup>256</sup> *Vid.* Cita número 129.

<sup>257</sup> *Apud* Culler, *op. cit.*, pp. 79-81.

<sup>258</sup> *Vid.* Imágenes 14 a la 19 del Anexo 2.

<sup>259</sup> *Vid.* Nota número 235 *supra*.

<sup>260</sup> *Vid.* Imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>261</sup> *Vid.* Imágenes 1 a la 12 y de la 14 a la 28 y cuadros 6 al 32 del Anexo 2.

*una narración implícita* y las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición de las planchas matrices, funcionan para desvincular la imagen y la palabra, pues la selección de elementos generó que una obra continua (lineal y progresiva) se transformara en discontinua (por fragmentarse y por ser muy poco conocida)<sup>262</sup>. Además, en algunas ENS I de *Sin brújula y sin timón* muestran menos elementos seleccionados<sup>263</sup>.

En vista de lo anterior, lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario, en *Sin brújula y sin timón*, socorriendo en el uso de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*, de la EN y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición de las planchas matrices, logran, uno, invertir la jerarquía, es decir, mostrar diversos puntos de vista del mismo hecho narrado (una mujer se autoerotiza cuando se arregla, el amante sale, pide perdón por algo que pudiera hacer con él) contrarios a la *narración clásica*, y, dos, mutar lo continuo en discontinuo, es decir, fragmentar una narración donde la imagen ni describe ni repite a la palabra y ésta tampoco describe o repite a aquella, por lo tanto el azar como principio organizador –auxiliado de la deconstrucción y ayudando en el uso de la EN, de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición de las planchas matrices, en la ENP I y en las ENS I- logra expresar una narración sin linealidad y sin progreso y mostrar el *concepto de multiperspectivismo*.

De lo anterior, se desprende la siguiente pregunta: ¿cómo opera el azar como principio organizador, en *Sin brújula y sin timón*, en relación con la denegación del tiempo secuencial y con el *concepto de multiperspectivismo* como elemento plástico?

#### Características compositivas y de contenido

En *Sin brújula y sin timón*, el azar como principio organizador se aprovecha para expresar una narración sin linealidad y sin progreso y para mostrar el *concepto de narrador múltiple*, ya que, se apoya en la deconstrucción, así como, ambos operan, en fijar los elementos

<sup>262</sup> Vid. Texto 1, cuadro 1, esquema 1 y texto 2 del Anexo 2.

<sup>263</sup> Vid. Imágenes 8 y 9, de la 14 a la 18 y de la 20 a la 28 del Anexo 2.

suficientes para narrar y en construir una narración carente de linealidad y progreso, puesto que el azar como principio organizador y la deconstrucción se encuentran en los cimientos de la utilización, uno, de la EN y de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico CCAEyT: *hipercodificación* y *objetos que funcionan como una narración implícita*, en la selección de los elementos mostrados de la narración de Meléndez Valdés en *Sin brújula y sin timón* a través de las planchas matrices (esto corresponde con lo fragmentario), y dos, de la EN y del uso adverso de las *estrategias plásticas* de dicho tipo de tiempo pictórico: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* (esto corresponden con el *sin orden* y con la inversión de jerarquía).

Lo fragmentario, en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, se presenta en elementos mostrados de la narración de Meléndez Valdés mediante las planchas matrices, pues para fijarlos se utilizó la EN y las estrategias de *hipercodificación* y de los *objetos que funcionan como una narración implícita*, ambas, en función de desvincular la imagen y la palabra, pues la *Oda LXXX* es lineal y progresiva, está constituida por veintidós acciones y por dos EN: la subordinada sirve de preámbulo de la principal<sup>264</sup>, y, en *Sin brújula y sin timón*, dicha obra continua se transforma en discontinua, ya que sólo se muestran cuatro acciones<sup>265</sup>:

1. La pluma, las flores y el lazo → S.I. de la ENS,
2. La gasa (vestimenta) → T/C de la ENS,
3. Las dos primeras cuartetas mostradas en las ENS I de *Sin brújula y sin timón* → S.I. de la ENP y
4. La tercera cuarteta → T/C de la ENP.

El *sin orden*, en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, se muestra en la utilización de la EN y en el uso adverso de la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y de la de *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, ya que estos *recursos plásticos* corresponden con la jerarquización del espacio en función del tiempo y operan de acuerdo a la *unidad aristotélica de tiempo*<sup>266</sup>, de la siguiente manera<sup>267</sup>:

- El tiempo precedente = S.I. o T/C → lo *lejos*, lado *izquierdo* y lo *alto*

---

<sup>264</sup> Vid. Texto 1, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2.

<sup>265</sup> Vid. Cuadro 1, esquema 1 y texto 2 del Anexo 2

<sup>266</sup> Vid. Cita número 129 *supra* y cita número 89 *supra*.

<sup>267</sup> Vid. Inciso 1.2.2 y cuadro 1 del Anexo 1.

- El tiempo posterior = T/C o S.F. → lo *cerca*, lado *derecho* y lo *bajo*

En cambio, el uso adverso de esta jerarquización del espacio en función del *tiempo relacionado con la narración* en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, en general, funciona del siguiente modo:

- El tiempo precedente = T/C o S.F. → lo *cerca*, lado *derecho* y lo *bajo*
- El tiempo posterior = S.I. o T/C → lo *lejos*, lado *izquierdo* y lo *alto*

La inversión de la jerarquía del espacio en función del *tiempo en la narración*, en las ENS I 1-3, se muestra de la siguiente manera:

- Presencia del vector, éste no apunta hacia un punto de fuga, pues éste no funciona en los constituyentes de la serie<sup>268</sup>.
- Lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final, y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio: en una impresión, la distribución de las planchas matrices de la ENS 2 se mezcla con las de la ENP 2<sup>269</sup>; en otra impresión, la distribución corresponde con agrupar las planchas matrices de las ENS 2 en el extremo inferior derecho y las de la ENP 2 en distintas zonas<sup>270</sup>; y en otras más, se separa la ENS 2 de la ENP 2<sup>271</sup>.
- En el caso de las planchas matrices de la ENP 2, preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo nítido: tinta negra en todos las planchas matrices y gradación en la saturación en las planchas matrices de la ENP 2.

En las ENS I 4-9, la inversión de la jerarquía del espacio en función del *tiempo relacionado con la narración* se presenta del siguiente modo:

- Carencia del vector<sup>272</sup>.
- Preferentemente, la ubicación de las planchas matrices es inversa a las de ENS I 1-3<sup>273</sup>.
- Lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio: en

<sup>268</sup> Vid. Imágenes 1 a la 3 y cuadros 6 al 8 del Anexo 2.

<sup>269</sup> Vid. Imagen 1 y cuadro 6 del Anexo 2.

<sup>270</sup> Vid. Imagen 2 y cuadro 7 del Anexo 2.

<sup>271</sup> Vid. Imagen 3 y cuadro 8 del Anexo 2.

<sup>272</sup> Vid. Imágenes 4 a la 6 y cuadros 9 al 11 del Anexo 2.

<sup>273</sup> Vid. Imágenes 1 al 6 y cuadros 6 al 11 del Anexo 2.

una impresión, la distribución de las planchas matrices de la ENS 2 se mezcla con las de la ENP 2<sup>274</sup>; en otra impresión, la distribución corresponde con agrupar los elementos de la ENS 2 en el extremo inferior derecho y los de la ENP 2 en distintas zonas<sup>275</sup>; en otras impresiones, se separa la ENS 2 de la ENP 2<sup>276</sup>; en una impresión, se ubica una plancha matriz de la ENS 2 con una de la ENP 2<sup>277</sup>; en otra impresión, sólo se presenta un elemento de la ENS 2 –el correspondiente con el personaje principal- y dos planchas matrices correspondientes con la ENP 2<sup>278</sup>; y, en otra impresión, se ubica una plancha matriz de la ENP 2 con las tres de la ENS 2<sup>279</sup>.

- En el caso de las planchas matrices de la ENP 2, preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo nítido<sup>280</sup>: tinta negra en las planchas matrices de la ENS 2 y de la ENP 2 y gradación en la saturación en las planchas matrices de la ENP 2.

La inversión de la jerarquía del espacio en función del *tiempo en el relato*, en las ENS I 10-12, se muestra de la siguiente manera:

- Misma composición –sustentada en lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio-, mismo entintado en las planchas matrices de la ENS 2 y de la ENP 2 y misma gradación en la saturación de tono en las planchas matrices de la ENP 2 que en las ENS I 1-3 –preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y con lo difuso, y lo *lejano* con lo grande y con lo nítido<sup>281</sup>-, pero con un vector distinto.
- El vector corresponde con el elemento seleccionado de la *Oda LXXX*: cien vistosas flores y no apunta hacia un punto de fuga, pues éste no funciona en las imágenes.
- El mismo vector recorre las ENS I 10-12 (al ubicar los extremos anchos de las impresiones en la parte superior e inferior y los extremos angostos en los lados

---

<sup>274</sup> Vid. Imagen 4 y el cuadro 9 del Anexo 2.

<sup>275</sup> Vid. Imagen 5 y el cuadro 10 del Anexo 2.

<sup>276</sup> Vid. Imagen 6 y el cuadro 11 del Anexo 2.

<sup>277</sup> Vid. Imagen 7 y cuadro 12 del Anexo 2.

<sup>278</sup> Vid. Imagen 8 y cuadro 13 del Anexo 2.

<sup>279</sup> Vid. Imagen 9 y cuadro 14 del Anexo 2.

<sup>280</sup> Vid. Nota número 27 *supra*.

<sup>281</sup> Vid. Nota número 27 *supra*.

izquierdo y derecho), por ende funciona individualmente y al reunir las mismas, así como permitir al receptor participar en la distribución de las ENS I 10-12<sup>282</sup>.

- El vector tiene un color distinto en cada ENS I 10-12, es decir, en una imagen está de color rojo, en otra de color morado y en otra más de azul, con esto se refuerza el cambio de narrador<sup>283</sup>.

En las ENS I 13-18, la inversión de la jerarquía del espacio en función del *tiempo vinculado con la ficción* se muestra de la siguiente manera:

- Misma composición –sustentada en lo *lejos* corresponde con el *después* y lo *cerca* con el *antes*, así como lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio- que en las ENS I 4-9<sup>284</sup>.
- Preferentemente, lo *cercano* corresponde con lo pequeño y lo *lejano* con lo grande.
- Alteración de la EN propuesta por la *narración clásica* mediante el color: el color de cada constituyente de la EN se determina mediante el azar<sup>285</sup>.

En el caso de las ENS I 19-27, la inversión de la jerarquía del espacio en función del *tiempo en la ficción*, se muestra a continuación:

- Lo *alto* y el lado *izquierdo* corresponde con el final y lo *bajo* y el lado *derecho* con el inicio: ubicación de las planchas matrices de aguafuerte.
- En el centro se presentan superpuestas las planchas matrices de las palabras que dan forma a la imagen, las planchas matrices muestran los mismos fragmentos, uno es más pequeño que el otro e invierte la posición del grande<sup>286</sup>.
- En el caso de las planchas matrices de las palabras que dan forma a la imagen, la disposición de las palabras no corresponde con la lectura de occidente (izquierda a derecha y de arriba abajo) sino que obedece a la construcción de la imagen<sup>287</sup>.

Además, se refuerza la inversión de la jerarquización del espacio en función del *tiempo en la narración* por medio de la superposición en las planchas matrices, debido a

---

<sup>282</sup> Vid. Nota número 183 *supra* e imagen 13 del Anexo 2. En el caso de la imagen 13 del Anexo 2, el tipo de focalización es la interna del subtipo múltiple, pues en apariencia el vector de dicha imagen corresponde con la no focalización, pero el cambio de color en cada constituyente de dicha imagen genera la focalización interna del subtipo múltiple ya que el mismo evento es narrado desde distintos puntos de vista.

<sup>283</sup> Vid. Imágenes 10 a la 12 y cuadros 15 al 17 del Anexo 2.

<sup>284</sup> Vid. Cuadro 5 e imágenes 14 a la 19 y cuadros 18 al 23 del Anexo 2.

<sup>285</sup> Vid. Nota número 235 *supra*.

<sup>286</sup> Vid. Imágenes 20 a la 22 y cuadros 24 al 26 del Anexo 2.

<sup>287</sup> Vid. Imágenes 20 a la 28 y cuadros 24 al 32 del Anexo 2.

que este *recurso*, en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, anula el punto de fuga, éste es pieza clave en dicho tipo de tiempo pictórico, pues los vectores apuntan hacia el punto de fuga y alrededor de éste gira el espacio de la pintura, esto permite descifrar qué fragmento narrativo tiene lugar en el tiempo precedente y cuál en un tiempo posterior<sup>288</sup>.

Asimismo, la inversión de la jerarquización del espacio en función del *tiempo en la ficción* correspondiente con el tipo de tiempo pictórico *CCAET* y la fragmentación de la *Oda LXXX* junto con las cualidades de las serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con la repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices, permite a *Sin brújula y sin timón* mostrar veintiocho puntos de vista del mismo hecho narrado, contrarios al modo en que opera en *tiempo vinculado con el relato* en la *narración clásica*.

En vista de lo anterior, la inversión de la jerarquía y la transformación de lo continuo en discontinuo introducen el *concepto de cronotopo relacionado con el narrador* y con ello deniega el tiempo secuencial; por ello el azar como principio organizador –asistido por la deconstrucción en la utilización de la EN, de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de las serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con la repetición-variación y con la superposición en las planchas matrices– expresa una narración sin linealidad y sin progreso y muestra el *concepto de multiperspectivismo* en *Sin brújula y sin timón*.

De lo anterior, se desprende la siguiente pregunta: ¿para qué denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* a través del azar como principio organizador en *Sin brújula y sin timón*?

La finalidad de denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* a través del azar como principio organizador en *Sin brújula y sin timón*

Denegar el tiempo secuencial e introducir el *concepto de narrador múltiple* a través del azar como principio organizador en la propuesta plástica surgida de esta investigación tiene la finalidad de demostrar que la narración en la plástica, en general, y en la gráfica, en lo particular, disponen de *recursos* para narrar al modo de la denegación del tiempo secuencial y para introducir el *concepto de narrador múltiple*, esto se consigue mediante, uno, el *sin*

---

<sup>288</sup> Vid. Inciso 1.2.2 y cuadro 1 del Anexo 1.

*orden* (inversión de la jerarquización del espacio en función del tiempo propuesta por el tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*) y, dos, la fragmentación y las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio repetición-variación y con la superposición de las planchas matrices; debido a que, convencionalmente, se considera que lo fortuito corresponde con el *sin orden*, pero el *sin orden* puede corresponder con la inversión de la jerarquía, por ejemplo, en la *narración clásica*, la *temporalidad* se caracteriza por el orden, la duración y la frecuencia, es decir, cada componente implica al que le precede y al que le sucede<sup>289</sup>, esto genera relatos lineales y progresivos, en la narración plástica se muestra del siguiente modo:

- El tiempo precedente = S.I. o T/C → lo *lejos*, lado *izquierdo* y lo *alto*
- El tiempo posterior = T/C o S.F. → lo *cerca*, lado *derecho* y lo *bajo*

La alteración del orden de la *narración de estructura clásica* por medio de la inversión de la jerarquía establecida por la misma y por la narración plástica de *tipo ejemplar* corresponde con el *sin orden*, pues, de acuerdo con las reglas instituidas por la *unidad aristotélica de tiempo* y por la narración plástica de acuerdo con la misma, los componentes ya no implican al que le precede y al que le sucede, es decir, la jerarquía instituida por el sistema opera pero de manera inversa, por lo tanto, a la vista de la *narración clásica* y de la narración plástica de *tipo ejemplar* impera el *sin orden* y por ende el azar como principio organizador.

La fragmentación se contrapone a la linealidad y a la progresión, éste par, en el caso de la *narración de tipo ejemplar*, establecen lo apropiado, la coherencia y la cohesión de una narración respecto a la *temporalidad*, ésta se caracteriza por que la S.I. no es precedida de otra acción y es seguida de otras acciones, la T/C es precedida y seguida de otras acciones y la S.F. es precedida de otras acciones y posteriormente no es seguida de otras acciones<sup>290</sup>; además, una narración está constituida por una o varias EN, de estar compuesta por varias EN, éstas deben ordenarse de acuerdo a la linealidad y la progresión. En cambio, la fragmentación expresa narraciones construidas por instantes y propicia el *sin orden*, pues busca una *temporalidad* próxima al tiempo cotidiano, es decir, a un tiempo que no fluye de

---

<sup>289</sup> Vid. Cita número 129 *supra* y nota número 128 *supra*.

<sup>290</sup> Vid. Cita número 129 *supra*.

acuerdo con la linealidad y la progresión, sino que se muestra como imágenes intermitentes<sup>291</sup>.

Lo anterior, en *Sin brújula y sin timón*, genera: uno, que la *temporalidad* de la ENP I corresponda con la manera en que opera en la *narración de estructura clásica* y, dos, que funcione para denegar el tiempo secuencial y para introducir el *concepto de narrador múltiple* como elemento plástico, porque, en el nivel formal, el ritmo en el color y en la forma opera al modo del *tiempo relacionado con el relato* en la *narración ejemplar*, pero en el nivel de contenido se deniega el tiempo secuencial y se introduce el *concepto de cronotopo en relación con el narrador*, debido a que la estructura de la *narración clásica* en *Sin brújula y sin timón* se expresa mediante títulos de los constituyentes de la serie<sup>292</sup> y, en el nivel formal, se muestra a través de la repetición-variación en el color y en la forma<sup>293</sup>.

En el nivel de contenido, en *Sin brújula y sin timón* se muestra un personaje principal: Una mujer (Galatea), y las siguientes EN: ENP I: S.I.: SNS 2: S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y SNP 2: S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él. La T/C y la S.F. de la ENP I son iguales a la S.I. de la ENP I<sup>294</sup>; por lo que corresponde con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>295</sup>, pues en la S.I., en la T/C y en la S.F. de la ENP I muestran el mismo hecho narrado desde distintos puntos de vista, ya que cada constituyente de la ENP I corresponde con un punto de vista óptico convertido en un punto de vista narrativo<sup>296</sup>, por ende deniega el tiempo secuencial mediante la inclusión del *concepto de narrador múltiple*<sup>297</sup>.

La inversión de la jerarquía y la fragmentación junto con la desvinculación de la imagen y de la palabra y la utilización de la EN desplazan al narrador omnisciente, pues, en *Sin brújula y sin timón*, se muestran veintiocho puntos de vista del mismo hecho narrado contrarios al *tiempo vinculado con la ficción* en la *narración clásica*, ya que, en cada ENS I

---

<sup>291</sup> Vid. Nota número 255 *supra*.

<sup>292</sup> Vid. Nota número 198 *supra*.

<sup>293</sup> Vid. Nota número 199 *supra*.

<sup>294</sup> Vid. Nota número 200 *supra*.

<sup>295</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>296</sup> Vid. Cita número 184 *supra*.

<sup>297</sup> Vid. Esquema 2 del Anexo 2, cuadro 2 y 4 del Anexo 2.

se introduce, en primer lugar, la focalización interna del subtipo variable<sup>298</sup> por medio de los elementos procedentes de la ENS de la narración de Meléndez Valdés mostrados en imágenes y de los elementos procedentes de la ENP de dicha narración presentados en palabras, tal es el caso de las ENS I 1-18<sup>299</sup>; en segundo lugar, la focalización interna del subtipo múltiple<sup>300</sup> a través de la superposición, de la repetición-variación y de la inversión de la posición de las planchas matrices de la técnica de transferencia y las de siligrafía, como en el caso de las ENS I 19-27<sup>301</sup>; y, en tercer lugar, la focalización externa mediante la *paralipsis* y la *paralepsis*<sup>302</sup>, la primera se muestra en las planchas matrices de la técnica de gofrado y la segunda en planchas matrices de transferencia y de siligrafía, tal es el caso de las ENS 19-27<sup>303</sup>.

Además, el uso adverso de la *estrategia plástica* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT* acompañado de la EN y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices, en cada ENS I de *Sin brújula y sin timón*, permite denegar el tiempo secuencial, pues la imposibilidad de identificar los constituyentes de la EN y de fijar el orden de presentación de la misma, de acuerdo con la *narración clásica*, se consigue por medio de la alteración de la jerarquización del espacio en función del tiempo propuesta por el tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, en esta jerarquización funciona los postulados aristotélicos respecto al *tiempo vinculado con el relato*, ya que dichas *estrategias* junto con la del *espacio evolutivo* permiten descifrar cuál constituyente narrativo tiene lugar antes y cuál en el tiempo posterior; y como el uso adverso de dichas *estrategias* impide identificar y fijar el orden de presentación de los constituyentes de la EN, por ello en las ENS I de *Sin brújula y sin timón* corresponden con el orden y generan la carencia de progresión.

En vista de lo anterior, el azar como principio organizador –en relación con el *sin orden* y la fragmentación, socorrido por la deconstrucción y apoyando en la utilización de

---

<sup>298</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>299</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 1 a la 12 y de la 14 a la 19 del Anexo 2.

<sup>300</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>301</sup> Vid. cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>302</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

<sup>303</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

la EN, de las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices- introduce la focalización interna del subtipo múltiple en *Sin brújula y sin timón* y en las ENS I 19-27, por ello queda comprobado que mediante el azar como principio organizador se narra a la manera de la *narración de estructura clásica* para denegar del tiempo secuencial y que la inclusión del *concepto narrador múltiple* genera una narración sin progreso.

En este capítulo, se presentó el análisis y la valoración de los resultados de la propuesta plástica surgida de esta investigación, de lo que sobresale:

- A) *Sin brújula y sin timón* es una narración constituida por veintiocho EN, una ENP I y de ésta derivan veintisiete ENS I, en el nivel formal, la *temporalidad* de la ENP I funciona a la manera de la *narración de estructura clásica* y, en el nivel de contenido, el *tiempo relacionado con la narración* de la ENP I corresponde con denegación del tiempo secuencial e introduce el *concepto de narrador múltiple*; y cada constituyentes de la ENP I corresponden con un punto de vista óptico transformado en un punto de vista distinto sobre el mismo hecho narrado, es decir, la S.I., la T/C y la S.F. de la ENP I corresponden con la focalización interna del subtipo múltiple.
- B) En *Sin brújula y sin timón*, la desvinculación de la imagen y de la palabra –apoyada por la EN, por las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET* y por de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices- propicia que la narración carezca de progreso y de linealidad, así como diversos puntos de vista del hecho narrado.
- C) En las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación se encuentran de la siguiente manera: la repetición de las planchas matrices correspondientes con los elementos seleccionados de la *Oda LXXX*, donde la imagen ni describe ni repite la palabra y ésta tampoco describe o repite a aquella, corresponde con expresar el mismo evento narrado (una mujer se autoerotiza cuando se arregla, el amante sale, pide perdón por algo que pudiera

hacer con él), y la variación se muestran en la ubicación de las planchas matrices (ésta contradice a las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*: *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*).

- D) La utilización de la desvinculación de la imagen y de la palabra demuestra que se introduce la focalización interna del subtipo múltiple en *Sin brújula y sin timón* y en las ENS I 19-27: se expresa el *tiempo relacionado con el relato* a la manera de la *narración clásica*, se introduce el *concepto de narrador múltiple* y se genera una narración sin progreso.
- E) El azar como principio organizador -en relación con lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario, acompañado de la deconstrucción y auxiliando en la utilización de las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, de la EN y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices- logra, que la ENP I y las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, expresen una narración sin linealidad y sin progreso y muestren el *concepto de multiperspectivismo*, pues el azar como principio organizador consigue, uno, invertir la jerarquía, es decir, mostrar diversos puntos de vista del mismo hecho narrado contrarios al *tiempo relacionado con el relato* en la *narración clásica*, y, dos, mutar lo continuo en discontinuo, es decir, fragmentar una narración donde la imagen ni describe ni repite a la palabra y ésta tampoco describe o repite a aquella.
- F) La inversión de la jerarquización del espacio en función del *tiempo en el relato* en relación con el tipo de tiempo pictórico *CCAeyT* y la fragmentación de la *Oda LXXX*, junto las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices, permite a *Sin brújula y sin timón* mostrar veintiocho puntos de vista del mismo hecho narrado contrarios *tiempo vinculado con la ficción* en la *narración de tipo ejemplar*, ya que se repite y se varía, de modo adverso, el mismo hecho narrado.
- G) La utilización, en *Sin brújula y sin timón* y en las ENS I 19-27, del azar como principio organizador -relacionado con el *sin orden* y la fragmentación, socorrido por la deconstrucción y auxiliando en la utilización de la EN, de las *estrategias* del

tipo de tiempo pictórico *CCAET* y de las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices- comprueba que la focalización interna del subtipo múltiple genera una narración carente de linealidad y de progreso.

Lo anterior, obedece a la denegación del tiempo secuencial mediante la inclusión del *cronotopo en relación con el narrador*; a menos que se considere que *Sin brújula y sin timón* está en un error, ya que para narrar era indispensable que mostrara un desglose de acciones, o lo que es lo mismo: ilustrara la *Oda LXXX* de Meléndez Valdés, esto implicaría que la propuesta plástica de esta investigación, uno, conservara la linealidad y la progresión, y dos, narrara de modo indirecto, así como que en esta investigación se partiera del supuesto que la imagen fija está imposibilitada para narrar, que la concepción clásica del tiempo es la única válida<sup>304</sup>, que se descalificaran el tiempo simbólico, el tiempo de la composición de la imagen y las *estrategias plásticas* para expresar el *tiempo en la narración*, y que se pensara que las imágenes que narran son ilustraciones; en síntesis que en esta investigación se considerara que el tiempo es demasiado complejo para las artes plásticas, en general y el grabado, en lo particular.

---

<sup>304</sup> *Cfr.* Nota número 115 *supra*.



# C conclusiones

Este estudio tuvo por objeto el empleo de la estructura narrativa (EN), las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)* y las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación en relación con el binomio-repetición y con la superposición en las planchas matrices en función del azar como principio ordenador y de la desvinculación de la imagen y de la palabra en un conjunto de grabados, cuya estructura corresponda con la de la narración, para denegar el tiempo secuencial a través del *concepto de narrador múltiple*, para lograr este objetivo fue necesario que se identificaran los *recursos plásticos* de la imagen fija para narrar: 1) el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen; 2) el color, el tono y el plano operando de modo rítmico corresponde con las direcciones visuales o con el modo en que opera la EN, el ritmo en las técnicas de reproducción, como el grabado, puede aprovecharse para narrar y corresponde con la repetición-variación, al igual que la yuxtaposición y la superposición; y 3) las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*<sup>305</sup>, éstas se conservan en la reproducción de obras pictóricas, hechas en grabado; además, se mostró que el grabado, cuando sirvió a la industria del libro, narró de manera indirecta y a la manera del tipo de tiempo *subdivisión del espacio* en la ilustración, que ésta es distinta a una pintura y a un emblema, pues la ilustración se relaciona con la transmisión y adquisición de conocimientos, en cambio la pintura narra de modo directo –pues tiene por objeto transmisión y adquisición de conocimientos- y el emblema fue un entretenimiento de la alta cultura de occidente en el siglo XVII (capítulo I).

Asimismo, fue imprescindible que se comprobara que la utilización de las concepciones procedentes del ámbito de la lingüística en la narración plástica es apropiada pues permite entender el *cronotopo en relación con el narrador* y la concepción de *tiempo vinculado con el relato* correspondiente con la *narración de estructura clásica*, en la

---

<sup>305</sup> Entre las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)* se encuentran la de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después*, la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, la del *espacio evolutivo*, la de la *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita*, vid. Cuadro 1 del Anexo 1.

minificción y en la denegación del tiempo secuencial en la narración plástica; lo anterior, mediante la identificación, uno, de la presencia y el orden de presentación en los constituyentes de la EN en la *narración de tipo ejemplar* y en la denegación del tiempo secuencial en *El rapto de Europa* de Tiziano, en *Baft y Sin título* (1966) de Stella; dos, la ausencia de algunos de los constituyentes de la EN en la minificción y en *El rapto de Europa* de Tiziano; el *concepto de multiperspectivismo* en *Simi* de Scully (capítulo II). De la misma manera, fue indispensable que se presentara el análisis y la valoración de los resultados de la propuesta plástica surgida de la investigación (capítulo III).

En este estudio se partió de la hipótesis de que en las expresiones plásticas de naturaleza gráficas cuya estructura corresponde con la narración y donde la imagen se desvincula de la palabra, así como donde el azar funja como principio organizador, mediante el *concepto de narrador múltiple* se logra denegar el tiempo secuencial; esta hipótesis es adecuada por los factores que a continuación se anotan:

- A)** La narración se encuentra en diversos medios<sup>306</sup> puesto que es un fenómeno cultural y no un fenómeno exclusivo de la literatura, por ende en la imagen fija, en lo general, y en el grabado, en lo particular, se narra mediante el tiempo simbólico y el tiempo de la composición de la imagen, como se constata en las *estrategias plásticas* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*<sup>307</sup>.
- B)** La utilización de las concepciones de la lingüística correspondientes con el *tiempo en la narración*: la *narración clásica* y la denegación del tiempo secuencial, así como la del *concepto de multiperspectivismo*, y la revisión de la manera en que se usa el tiempo en la minificción, así como la aplicación del análisis de la narración de dicha disciplina en la narración plástica<sup>308</sup>, en general, y en la propuesta plástica surgida de esta

---

<sup>306</sup> Vid. Zavala, *op. cit.*, p. 47-50.

<sup>307</sup> *Apud* Calabrese, *op. cit.*, pp. 22- 27; Eco y Calabrese, *op. cit.*, pp. 61; y Standish, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

<sup>308</sup> Si bien es cierto que, en el análisis de imágenes, el enfoque semiótico, como el propuesto por Marzal Felici (éste parte del de Justo Villafañe y se enfoca en la fotografía artística), alude al *tiempo en la ficción* en el nivel compositivo –en el tiempo de la representación: duración, atemporalidad, tiempo simbólico y secuencialidad/narrativa (vid. *Op. cit.*, pp. 195-217)-; también es cierto que no presentan un criterio para: uno, establecer la fase entre el comienzo y el final de una acción presentada en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria; dos, fijar el momento cumbre mostrado en una narración plástica y procedente de una narración literaria o preliteraria; tres, descifrar los elementos ausentes, es decir, los que se incluyeron en la narración de carácter literario o preliterario y los que se excluyen en la narración plástica; cuatro, determinar el orden de la construcción progresiva procedente de una narración literaria o preliteraria y presentada en un medio plástico; y cinco, fijar lo anterior en una narración meramente plástica,

investigación, en lo particular, no es una traslación terminológica de una disciplina a otra, sino comprender el cambio de paradigma de lo temporal en la narración tanto en las expresiones plásticas como en expresiones gráficas e identificar una serie de *recursos plásticos* que permiten narrar de acuerdo con dicho cambio, tanto en las expresiones plásticas como en expresiones gráficas; puesto que:

- a) El lenguaje no es exclusivo de la oralidad o de la escritura, ni el texto es un concepto únicamente aplicable al producto de la escritura, ya que las artes utilizan signos –que constituyen su vocabulario–, poseen reglas determinadas para dichos signos, presentan una estructura determinada y esta estructura su propia jerarquización, por lo tanto, las artes son lenguajes y la obra artística un texto<sup>309</sup>. La estructura que presentan los textos corresponde con la descripción, con la narración, con la exposición o con la argumentación<sup>310</sup>, por ende no toda expresión plástica, en general, y no toda expresión gráfica, en lo particular, son narraciones, pues, además de poseer un punto de vista óptico, dichas expresiones para ser narraciones requieren mostrar lo siguiente: un/os personaje/s, un/os narrador/es, un lugar, un tiempo (cronológico), un asunto, un tema, una intención, una finalidad, y,

---

por lo que, en una narración plástica, para establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre procedente de una narración literaria o preliteraria, c) descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria, d) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la narración plástica, e) fijar lo anterior en una narración meramente plástica: se hace necesario utilizar en el análisis desde el punto de vista estructuralista y narratológico.

Asimismo, el análisis iconográfico permite identificar la narración y la/s narración/es implícita/s literarias o preliterarias presentadas en expresiones plástica, pues se enfoca en la identificación de los motivos, imágenes, historias y alegorías transmitidos mediante fuentes literarias, según Panofsky,

el *análisis iconográfico*, que se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. (*Op. cit.*, p. 21)

Pero, el análisis iconográfico no atiende a los *recursos plásticos* utilizados para mostrar dicha narración en un medio plástico; por lo que, en una narración plástica, se hace necesario utilizar en el análisis de la narración el punto de vista estructuralista y narratológico, con el fin de establecer a) la fase entre el comienzo y el final de una acción procedente de una narración literaria o preliteraria, b) el momento cumbre procedente de una narración literaria o preliteraria o c) el orden de la construcción progresiva de la narración literaria o preliteraria en la expresión plástica; así como para descifrar los elementos ausentes presentados en la narración literaria o preliteraria o fijar lo anterior en una narración meramente plástica.

La identificación de los recursos empleados mediante el análisis de la narración del estructuralismo y de la narratología en la narración plástica correspondiente con la traducción de narraciones literarias o preliterarias, así como en la narración meramente plástica, permitirá comprender la narración estrictamente plástica.

<sup>309</sup> *Apud* Lotman, *op. cit.*, p. 18.

<sup>310</sup> *Apud* Serafini, *op. cit.*, pp. 194-197 y Bassols y Torrent, *op. cit.*, p. 9.

primordialmente requieren presentar, una estructura, ésta debe corresponder con la de la narración. La jerarquización de la estructura, en el caso de la narración, corresponde con la *narración clásica* o con la denegación de la misma<sup>311</sup>.

- b) La estructura en la *narración clásica* opera de la siguiente manera: situación inicial (S.I.) → transformación/complicación (T/C) → situación final (S.F.), es decir, la S.I. no es precedida de otra acción y es seguida de otras acciones, la T/C es precedida y seguida de otras acciones y la S.F. es precedida de otras acciones y posteriormente no es seguida de otras acciones.<sup>312</sup>

La estructura de la *narración clásica* funciona en la narración plástica, de acuerdo con las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*, de la siguiente

---

<sup>311</sup> Si bien es cierto que la denegación del tiempo secuencial, en la narración, se refiere a la iteración –ésta vista como la falta de progreso-, también es cierto que otra manera de provocar la falta de progreso en la narración –y por ende denegar el tiempo secuencial- se produce al alterar el *tiempo relacionado con el relato* propuesto por la *narración de tipo ejemplar* puesto que se impide el establecimiento del orden de presentación de acuerdo con la *narración clásica* a través de anular la identificación de los constituyentes de la estructura narrativa (EN), porque el progreso, en la *narración de tipo ejemplar*, atañe al orden de presentación de los constituyentes de la EN (éstos operando según lo propuesto por Aristóteles, *vid.* Cita número 129 *supra*), cuando, en una narración, no se suministran datos, al receptor, respecto a que acciones o planos compositivos corresponden con cada constituyente de la EN, entonces se obstaculiza, por parte del autor, fijar el orden de presentación, puesto que, en la *narración de estructura clásica* se concibe que lo apropiado, la coherencia y la cohesión de una narración respecto a la *temporalidad* está en que la S.I. no es precedida de otra acción y es seguida de otras acciones, la T/C es precedida y seguida de otras acciones y la S.F. es precedida de otras acciones y posteriormente no es seguida de otras acciones, se permite cierto grado de alteración, es decir, cambiar el orden de presentación de los componentes de la EN, siempre y cuando se brinden datos al receptor, por ejemplo, mediante los recuerdos de un personaje, tal es el caso de la película *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho; o bien, existen narraciones sustentadas, en apariencia, en la alteración del orden de presentación de los constituyentes de la EN propuesto por la *unidad aristotélica de tiempo*, pues puede mostrar la S.F. al inicio y la S.I. en medio o al final pero en su desarrollo se ordenan los constituyentes de la EN, por ejemplo, *Los albañiles* de Vicente Leñero. En estos ejemplos, de uno u otro modo, se suministran, al receptor, datos para anular la alteración de la ordenación de los constituyentes de la EN, por lo que en ellos operan los postulados aristotélicos respecto al *tiempo en la narración*.

Asimismo, existen narraciones donde no se suministran datos para identificar y para fijar el orden de presentación de los constituyentes de la EN, ésta operando a la manera de *narración tipo ejemplar*, con ello se provoca la carencia de progreso, tal es el caso de la narración plástica donde la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y el azar en relación con el *sin orden* y con lo fragmentario invalidan el progreso y la linealidad en el orden de presentación de la *narración de tipo ejemplar*, por lo que, el receptor no puede establecer que planos compositivos corresponde con la S.I., con la T/C y con la S.F., por ende dichas narraciones carecen de progresión (*vid.* Incisos 2.3 y 3.2).

En vista de lo anterior, el progreso en la narración atañe al orden de presentación de los componentes de la EN, la falta de datos para identificar y para fijar dicho orden provoca la privación de progreso, por lo tanto, otra manera de denegar el tiempo secuencial es la alteración del *tiempo relacionado con el relato* propuesto por la *narración de tipo ejemplar* –esto con la finalidad de impedir el establecimiento del orden de presentación de acuerdo con la *narración clásica* a través de anular la identificación de los constituyentes de la EN.

<sup>312</sup> *Vid.* Cita número 129 *supra* y nota número 128 *supra*.

manera: S.I. o T/C = tiempo precedente → lo *lejos*, el lado *izquierdo* y lo *alto*, y T/C o S.F. = tiempo posterior → lo *cerca*, el lado *derecho* y lo *bajo*.

La estructura de la *narración clásica* coincide con ciertas cualidades rítmicas en los elementos morfológicos, como el binomio repetición-variación, y funciona del siguiente modo: repetición [en el color, en el tono, en el plano, y más] → personaje/s y variación [en el color, en el tono, en el plano, y más] → S.I. ≠ T/C y S.F., T/C ≠ S.I. y S.F. y S.F. ≠ S.I. y T/C.

La falta de progreso, en la narración, corresponde con la iteración y con la alteración de la jerarquía propuesto por la *narración clásica*. En el caso de la iteración en la narración plástica, se consigue mediante ciertos *recursos* rítmicos en los elementos morfológicos, como el binomio repetición-variación, funcionando de la siguiente manera: repetición [en el color, en el tono, en el plano, y más] → personaje/s, S.I. = T/C y S.F., T/C = S.I. y S.F. y S.F. = S.I. y T/C y variación [en el color, en el tono, en el plano, y más] → refuerza la repetición.

La alteración de la jerarquía propuesto por la *narración clásica* se logra mediante la yuxtaposición y la superposición en los planos compositivos y se relaciona con el azar, pues estos *recursos* pueden operar para anular la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo e izquierda/derecha* pertenecientes al tipo de tiempo pictórico CCAEyT y por ende invalidar el punto de fuga, éste es pieza clave en dicho tipo de tiempo.

- c) El concepto cronotopo aplicado a un texto narrativo concreto corresponde, por ejemplo, con una polifonía de voces, es decir, con la perspectiva de los personajes, que operan como narradores que hablan en primera persona, sobre una misma situación, y con el subtipo múltiple de la focalización interna. En la narración plástica, la focalización<sup>313</sup> se muestra en la conversión del punto de vista óptico en un punto vista narrativo y el subtipo múltiple de la focalización interna se presenta mediante la repetición-variación.

C) En la narración, la vinculación de la imagen y de la palabra valida la proposición de que la imagen fija está desprovista de *recursos* para narrar, pues se considera que la imagen contiene el tiempo en su espacio y no en su duración, además hay que salvarla

---

<sup>313</sup> Vid. Nota número 183 *supra*.

de lo concreto<sup>314</sup>; no obstante, se recuerda lo anotado en el capítulo I: la imagen fija contiene duración en el tiempo simbólico, éste denota un antes y un después ausentes en la imagen, por lo que el observador juega un papel fundamental, pues debe inferir el antes y el después<sup>315</sup>; de la misma manera, las narraciones literarias pueden prescindir de algunos elementos: a estos elementos ausentes Ingarden los denomina *puntos de indeterminación*, éstos se refieren a los aspectos del objeto representado, que ateniéndose a la obra, tal como ha sido elaborada la obra por el autor, no se pueden determinar ya que no están en ella, de acuerdo con Sánchez Vázquez, lo que genera “un proceso en el que el receptor o el espectador pone en la obra algo que no está en ella”<sup>316</sup>. Esto funciona en el tipo de tiempo pictórico *CCAET* y en la minificción, y se sustenta en los símbolos, lo que les permite expresar tanto en tan breve tiempo y espacio.

La desvinculación de la imagen y de la palabra propicia una narración donde la imagen deja de seguir el discurso de la palabra, por ende imagen y palabra siguen su propio discurso, puesto que los resultados del análisis demuestran que, en el caso de las estructuras narrativas subordinadas (ENS) I 1-3, ENS I 4-9, ENS I 10-12 y ENS I 13-18<sup>317</sup> de *Sin brújula y sin timón* (donde las acciones seleccionadas de la *Oda LXXX* de Meléndez Valdés se muestran a través de dos grupos de planchas matrices<sup>318</sup>, uno corresponde con imágenes y con la ENS de la narración de Meléndez Valdés, y el otro conjunto de planchas matrices corresponde con palabras –cuartetos- y con la estructura narrativa principal (ENP) de dicha narración, estos grupos de planchas matrices comparten rasgos, en el caso de las imágenes: técnica y tamaño, y en el caso de las cuartetos: tipo de fuente, lo que, en ambos casos, provoca que se atraigan<sup>319</sup>), se introduce la focalización interna del subtipo variable y, en el caso de las ENS I 19-27<sup>320</sup> (donde la palabra da forma a la imagen, es decir, las cuartetos correspondientes

---

<sup>314</sup> Vid. Melot, *op. cit.*, p. 52 y 54.

<sup>315</sup> *Apud* Marzal Felici, *op. cit.*, p. 216.

<sup>316</sup> Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 22.

<sup>317</sup> Vid. Imágenes 1 a la 3 del Anexo 2 que corresponden con ENS I 1-3 y con *Érase una vez I...*, imágenes 4 a la 9 del Anexo 2 que corresponden con ENS I 4-9 y con *Érase una vez II...*, imágenes 10 a la 12 del Anexo 2 que corresponden con ENS I 10-12 y con *...De pronto I...* e imágenes 14 a la 19 del Anexo 2 que corresponden con ENS I 13-18 y con *...De pronto II...*

<sup>318</sup> Vid. Nota número 218 *supra*.

<sup>319</sup> *Apud* Dondis, *op. cit.*, p. 48.

<sup>320</sup> Vid. Imágenes 20 a la 28 del Anexo 2 que corresponden con *...Finalmente*.

con la ENP de la narración de Meléndez Valdés construyen a los elementos ENS de dicha narración mostrados mediante imágenes), se introduce la focalización interna del subtipo múltiple y la focalización externa.

D) Durante el siglo de las luces, el azar, al igual que la imagen<sup>321</sup>, es excluido de la adquisición de conocimiento; posteriormente, a finales de dicho siglo, se incorpora a las ciencias naturales, biológicas y sociales, por lo que se puede pensar que el azar se estabiliza por medio de una ley, pero el azar no desaparece<sup>322</sup>. En *Sin brújula y sin timón*, el azar en relación con lo fortuito, el *sin orden* y lo fragmentario responden a invertir las reglas utilizadas en la narración plástica correspondiente con la *narración ejemplar*, de este modo, se utiliza el mismo principio que se deconstruye invirtiendo la jerarquía, es decir, se opera con las reglas de la *narración clásica* para resquebrajarla<sup>323</sup>, puesto que,

- a) Lo fortuito se muestra en el orden de presentación de las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, ya que éstas pueden ser ordenadas de acuerdo con el criterio del receptor, se les enumeró para el análisis, pero el orden de presentación está sujeto al criterio del receptor. En las ENS I 13-18, lo fortuito se encuentra en la manera en que se otorgó a cada constituyente de la EN un color<sup>324</sup>, y en las ENS I 19-27, se expresa en la posición de las palabras que construyen las imágenes.
- b) La alteración del orden de la *narración clásica*, por medio de la inversión de la jerarquía establecida por la misma, para producir el *sin orden*, en las ENS I 1-8 de *Sin brújula y sin timón*, se sustenta en la utilización de la EN y en el uso adverso de la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las

---

<sup>321</sup> La imagen fue excluida de la adquisición de conocimiento, puesto que se consideraba que para alcanzarlo se emplean los sentidos y las facultades racionales, los primeros operan en las artes y en la literatura y las segundas en las ciencias, y se pensaba que el conocimiento no se podía alcanzar mediante las artes y la literatura, ya que la representación que se hace de la realidad resulta engañosa (*vid.* Platón, “El arte como apariencia”, en *Textos de estética y teoría del arte*, pp. 47 y 48), así como la información suministrada por los sentidos, en ocasiones, no corresponde con la realidad, según Elliot Eisner,

Platón creía que la episteme —el conocimiento verdadero y seguro— no podía alcanzarse sobre la base de la información sustraída por los sentidos (1941). Las razones, a su entender, eran evidentes [...] la información sensorial no es confiable. Para ilustrar cómo engañan los sentidos, considérese el hecho de que una varilla recta dentro de un vaso de agua parece curva. El conocimiento derivado de los sentidos, como revela este ejemplo, es engañoso. (*La escuela que necesitamos: ensayos personales*, p. 65)

<sup>322</sup> *Apud* Ian Hacking, *La domesticación del azar. La erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, pp. 305 y 306.

<sup>323</sup> *Apud* Jonathan Culler, *op. cit.*, pp. 79-81.

<sup>324</sup> *Vid.* Nota número 235 *supra*.

*categorías alto/bajo e izquierda/derecha*, ya que, la primera corresponde con la jerarquía de la estructura, y las *estrategias* corresponden con la jerarquización del espacio en función del tiempo, como arriba se mencionó; en cambio, el uso adverso de esta jerarquización del espacio en función del *tiempo relacionado con la narración* en las ENS I 1-18, en general, funciona del siguiente modo: El tiempo precedente = T/C o S.F. → lo *cerca*, lado *derecho* y lo *bajo* y El tiempo posterior = S.I. o T/C → lo *lejos*, lado *izquierdo* y lo *alto*.

- c) Lo fragmentario, en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, se presenta en elementos mostrados de la narración de Meléndez Valdés por medio de planchas matrices, pues para fijarlos se utilizó la EN y las *estrategias de hipercodificación* y de los *objetos que funcionan como una narración implícita*, ambas, en función de desvincular la imagen y la palabra, pues la *Oda LXXX* es lineal y progresiva, está constituida por veintidós acciones<sup>325</sup>; en cambio, en *Sin brújula y sin timón*, dicha narración continua se transforma en discontinua, ya que sólo se muestran cuatro acciones<sup>326</sup>.

Se puede estabilizar el azar por medio de una regla, por ejemplo, en la narración, se puede cambiar el orden de presentación de los componentes de la EN, siempre y cuando se brinden datos al receptor, por ejemplo, mediante los recuerdos de un personaje, tal es el caso de la película *Historia de un gran amor* (1942) del productor, director y guionista de cine Julio Bracho; o bien, existen narraciones sustentadas, en apariencia, en la alteración del orden de presentación de los constituyentes de la EN propuesto por la *unidad aristotélica de tiempo*, pues puede mostrar la S.F. al inicio y la S.I. al final o en medio, pero en su desarrollo se ordenan los constituyentes de la EN, por ejemplo, *Los albañiles* del escritor Vicente Leñero.

Con todo lo dicho, es obvio que el azar no desaparece, pues éste opera con los *recursos* y dentro de las reglas de la *narración clásica*: la jerarquización de la estructura y las *estrategias* del tipo de tiempo pictórico *CCAET*, pero opera en el

<sup>325</sup> Vid. Texto 1, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2.

<sup>326</sup> Las acciones seleccionadas de la *Oda LXXX* para *Sin brújula y sin timón* son las siguientes: 1. La pluma, las flores y el lazo → S.I. de la ENS, 2. La gasa (vestimenta) → T/C de la ENS, 3. Las dos primeras cuartetas mostradas en las ENS I de *Sin brújula y sin timón* → S.I. de la ENP y 4. La tercera cuarteta → T/C de la ENP, vid. Cuadro 1, esquema 1 y texto 2 del Anexo 2.

límite de las reglas de la *narración clásica* para resquebrajarla, por ello el azar se acompaña de la deconstrucción para denegar el tiempo secuencial.

E) Denegación del tiempo secuencial alude a la falta de progreso y el concepto de *cronotopo en relación con el narrador* se refiere al punto de vista de los personajes, que operan como narradores que hablan en primera persona, sobre un mismo hecho narrado. Se deniega del tiempo secuencial mediante la inclusión del *cronotopo en relación con el narrador*, puesto que se repite el mismo hecho narrado a través de distintos puntos de vista, es decir, la variación de los puntos de vista narrativos, genera la falta de progreso; por ende, en las expresiones gráficas cuya estructura corresponde con la narración y donde operan, la desvinculación de la imagen y de la palabra y el azar como principio organizador propician que la narración carezca de progreso y de linealidad, pues:

a) Los resultados del análisis demuestran que *Sin brújula y sin timón* es una narración constituida por veintiocho EN, una ENP I<sup>327</sup> y de ésta derivan veintisiete ENS I<sup>328</sup>, el *tiempo vinculado con la narración* en la ENP I corresponde con la *narración clásica* y opera para denegar el tiempo secuencial y para introducir el *concepto de multiperspectivismo*, pues, en el nivel formal, el ritmo en el color y en la forma corresponde con el modo en que opera la EN en la *narración ejemplar*, pero, en el nivel de contenido se deniega el tiempo secuencial y se introduce el *concepto de narrador múltiple*, ya que se muestra la EN al modo de la *narración clásica* a través de los títulos de los componentes de la serie<sup>329</sup>, así como, en el nivel formal, se expresa por medio de la variación en el color y en la forma<sup>330</sup>. Esto corresponde con la cualidad de la serie de imágenes: independencia.

---

<sup>327</sup> La S.I. se localiza en las ENS I 1-3 (corresponden con *Érase una vez I...* y con las imágenes 1 a la 3 del Anexo 2) y en las ENS I 4-9 (corresponden con *Érase una vez...II* y con las imágenes 4 a la 9 del Anexo 2), la T/C de la ENP I se encuentra en las ENS I 10-12 (corresponde con *...De pronto I...* y con las imágenes 10 a la 12 del Anexo 2) y en las ENS I 13-18 (corresponde con *...De pronto II...* y con las imágenes 14 a la 19 del Anexo 2) y la S.F de la ENP I en las ENS I 19-27 (corresponde con *...Finalmente* y con las imágenes 20 a la 28 del Anexo 2), *vid.* Esquema 2 del Anexo 2.

<sup>328</sup> *Vid.* Nota número 317 y la 320 *supra*.

<sup>329</sup> Los títulos de los componentes de la serie corresponden con los conectores que introducen los componentes de la EN.

<sup>330</sup> La gradación de tono del negro al blanco dominan en la S.I. de la ENP I, el color aparece en la T/C de la ENP I, y el blanco, el negro y formas distintas en relación con las de los componentes precedentes están en la S.F. de la ENP I.

En cambio, en el nivel de contenido, se muestra un personaje principal: Una mujer (Galatea), y la siguiente EN: ENP I: S.I.: SNS 2: S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y SNP 2: S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él. Esto coincide con la T/C y la S.F. de la ENP I. La cualidad de la serie de imágenes: vinculación propicia la repetición del hecho narrado en la ENP I, por ello corresponde con la focalización interna del subtipo múltiple<sup>331</sup>.

- b) En las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, la desvinculación de la imagen y de la palabra junto con el azar como principio desplazan al narrador omnisciente, pues, corresponden con veintisiete puntos de vista del mismo hecho narrado<sup>332</sup> contrarios al *tiempo vinculado con la ficción* en la *narración clásica*, ya que, en cada ENS I se introduce, en primer lugar, la focalización interna del subtipo variable, tal es el caso de las ENS I 1-18<sup>333</sup>; en segundo lugar, la focalización interna del subtipo múltiple, como en el caso de las ENS I 19-27<sup>334</sup>; y, en tercer lugar, la focalización externa, tal es el caso de las ENS I 19-27<sup>335</sup>.
- c) La inversión de la jerarquización del espacio en función del *tiempo en la narración* propuesta por la *narración clásica* se refuerza por medio de la superposición de las planchas matrices, debido a que estos *recursos*, en las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, anulan el punto de fuga, éste es pieza clave en el tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*<sup>336</sup>.
- F) La relación de la imagen y de la palabra, el binomio repetición-variación, la superposición en los planos compositivos y las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación, son *recursos* que se utilizan en otras propuestas plásticas, pero en *Sin brújula y sin timón* funcionan para denegar tiempo secuencial mediante el *concepto multiperspectivos*, puesto que,

<sup>331</sup> Vid. Esquema 2 del Anexo 2, cuadro 2 y 4 del Anexo 2.

<sup>332</sup> Las EN de las ENS I son las siguientes: ENS 2 (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y ENP 2 (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él), la ENS 2 se muestra con imagen y la ENP 2 con palabra.

<sup>333</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 1 a la 12 y de la 14 a la 19 del Anexo 2.

<sup>334</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>335</sup> Vid. Cuadro 5 del Anexo 2 e imágenes 20 a la 28 del Anexo 2.

<sup>336</sup> Vid. Inciso 1.2.2 y cuadro 1 del Anexo 1.

- a) La relación de la imagen y de la palabra se presenta de diversas maneras en las expresiones plásticas: 1) la imagen ilustra un libro, tal es el caso de *El diablo de los ojos verdes* (1935) libro copiado e ilustrado por André Lambert; 2) las palabras del texto escrito construyen a la imagen, ésta alude a aspecto/s relevante/s y su posición no impide su lectura, por ejemplo, *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916) del escritor Guillaume Apollinaire o “Puñal” del escritor José Juan Tablada; 3) la imagen desplaza a la palabra, como en *Canallas I* (1950) del artista y escritor Maurice Lemaître o *San Gueto de los préstamos, grimorio* (1950) del poeta Gabriel Pomerand; 4) la palabra construye la imagen, como en *Shadows IV, V y VI* (2012) de Plensa; y 5) imagen y palabra operan en el mismo soporte pictórico, por ejemplo, *Reportaje* (1974) del pintor Antoni Miró. La relación de la imagen y de la palabra en dichas expresiones plásticas corresponde con la vinculación y opera para narrar a la manera de la *narración clásica*, para exponer o para argumentar. En cambio, en *Sin brújula y sin timón*, la relación de la imagen y de la palabra corresponden con la desvinculación y funciona para narrar al modo de la denegación del tiempo secuencial mediante el *concepto de narrador múltiple*.
- b) El binomio repetición-variación en los elementos morfológicos en *Baft y Sin título* (1966) de Stella, en *Simi* de Scully y en *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* de Pérez Agirregoikoa permite narrar a la manera de la *narración clásica* y al modo de la denegación del tiempo secuencial; esto concuerda con *Sin brújula y sin timón*; pero a diferencia de *Baft y Sin título* (1966) de Stella, de *Simi* de Scully y *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!*, en *Sin brújula y sin timón*, el binomio repetición-variación es un *recurso plástico* que sirve a la desvinculación de la imagen y al azar como principio organizador para denegar el tiempo secuencial a través del *concepto de narrador múltiple*.
- c) La superposición en planos compositivos sustentada en el azar es un *recurso plástico* que genera una secuencia que carece de orden y de progresión, esto de acuerdo con *narración clásica*, con dicho *recurso* algunas expresiones plásticas bidimensionales consiguen introducir diferentes puntos de vista óptico, por ende corresponden con la focalización interna del subtipo variable, pues cada punto de vista óptico, corresponde con un narrador que habla en primera persona, por

ejemplo, *Keep smiling* de Grosz; de igual manera, en *Sin brújula y sin timón*, la superposición de planos compositivos se emplea para anular el punto de fuga en función de alterar el orden de presentación de la EN propuesto por la *narración ejemplar*, pero, en *Sin brújula y sin timón* a diferencia de *Keep smiling*, la superposición de planos compositivos tiene por objeto conseguir denegar el tiempo secuencial a través de la focalización interna del tipo múltiple.

- d) Otro *recurso*, comparable a la superposición en planos compositivos en función de introducir el *concepto de narrador múltiple*, es la utilización de varias pantallas televisivas, puesto que corresponde con la focalización interna del subtipo múltiple, tal es el caso *Prohibido cantar/No Singing* de Colomer; esto coincide con las ENS I de *Sin brújula y sin timón*, ya que cada impresión corresponde con un narrador que habla en primera persona; no obstante, *Prohibido cantar/No Singing* es una videoinstalación, por ende, desde la perspectiva de la concepción clásica del tiempo, su naturaleza es narrativa; en cambio, *Sin brújula y sin timón* logra introducir focalización interna del subtipo múltiple en imagen fija, como se constata en las ENS I 19-27<sup>337</sup>.
- e) Las cualidades de la serie de imágenes: independencia y vinculación son *recursos* que propicia el tipo textual tanto de la exposición de tipo secuencia y de la argumentación, como el de la narración, en el primer caso, por ejemplo, se encuentra *Polvo Blanco* de Miró; y en el segundo, por ejemplo, *Simi* de Scully y *Sin brújula y sin timón*, en ésta propicia una narración al modo de la denegación del tiempo secuencial mediante el *concepto de narrador múltiple*<sup>338</sup>.

En vista de lo anterior, la hipótesis de este estudio, este trabajo de investigación y la propuesta plástica surgida del mismo son apropiados, coherentes y tiene cohesión<sup>339</sup>, a

<sup>337</sup> Vid. Imágenes 20 a la 28 y cuadro 5 del Anexo 2.

<sup>338</sup> Vid. Nota número 218 *supra*.

<sup>339</sup> La adecuación, la coherencia y la cohesión son parte de las propiedades del texto (ya sea éste personal, familiar/amistad, académico, labor, social, gregario o artístico), dichas propiedades se evidencian en la producción y la valoración de los textos.

La adecuación corresponde a la selección de rasgos de los signos según cada situación comunicativa: ámbitos de uso de los textos y tipos textuales (descripción, narración, exposición o argumentación); por ejemplo, elegir si las palabras serán coloquiales o especializadas o si las cualidades de los elementos plásticos serán realistas o abstractas. La coherencia atañe a la calidad y la cantidad de información y a la estructura, la primera (la calidad y la cantidad) establece cuál es la información pertinente que sea de presentar y cómo se ha de jerarquizar y se sustenta en la estructura; esta última (la estructura) se refiere a la presentación de los componentes y la jerarquización de los mismos según los ámbitos de uso de los textos y los tipos textuales;

menos que se considere que no aportan *recursos* teórico-prácticos que permitan abordar el cambio de paradigma respecto a lo temporal en el ámbito plástico, en general, y en la gráfica, en lo particular, por los siguientes aspectos:

A) A nivel de contenido, no se puede considerar innovador la utilización de conceptos procedentes de la lingüística correspondientes con el *concepto de narrador múltiple* y con el *tiempo vinculado con la narración* y los métodos de análisis propuestos por dicha disciplina para comprender el cambio de paradigma de lo temporal en el ámbito plástico, en general, y en el grabado, en lo particular, ya que sólo es una translación terminológica de una disciplina a otra. A nivel formal, tampoco es innovador ni la aplicación adversa de las *estrategias* empleadas en la narración plástica acorde con la *narración clásica*, ni el empleo de un poema de estructura clásica para demostrar que la imagen fija dispone de *recursos* para narrar al modo de la denegación del tiempo secuencial; ni, mucho menos, lo es concebir que la denegación del tiempo secuencial se logra mediante la alteración de la EN, así como no es innovador afirmar que la denegación del tiempo secuencial se consigue mediante la inclusión del *concepto de narrador múltiple*.

Por el contrario, podría criticarse la hipótesis de este estudio, el trabajo de investigación y la propuesta plástica al considerar como una “revolución conservadora” que ofrece *estrategias* oportunistas: retorno a la tradición y falsa ruptura, disfrazadas de reforma progresista<sup>340</sup>.

B) Considerar que es posible conseguir algo del dominio en el quehacer plástico mediante:

- a) Enfrentar el problema: del *tiempo vinculado con el relato* en la *narración clásica* y en la denegación de la temporalidad secuencial y del *concepto de narrador múltiple*, de acuerdo con el punto de vista de la lingüística, en la narración plástica,
- b) [corresponde con] intentar conciliar lo inconciliable: la imagen y la palabra, las artes del tiempo y las artes del espacio, lo sensible y lo racional, y más,

---

por otra parte, la cohesión se relaciona con la sintaxis en función de la decodificación del texto: la jerarquización de oraciones y de párrafos, así como la de elementos o grupos de elementos plásticos, en ambos casos, en relación con la estructura de los ámbitos de uso de los textos y de los tipos textuales, así como en función de la lectura (Cfr. Daniel Cassany, Marta Luna y Glória Sanz, *Enseñar lengua*, pp. 316-323).

Dichas propiedades, aunque sean subconscientes, se aplican en la producción de los textos insertados en la tradición o en los textos cuyo objeto es el arte mismo, por ello la adecuación, la coherencia y la cohesión pueden emplearse como criterios para valorar tanto textos académicos, como artísticos.

<sup>340</sup> Cfr. Bourdieu, *op. cit.*, p. 34 y Talens, *op. cit.*, p. 18.

- c) [con miras a] vincular la búsqueda formal y el compromiso político, puesto que el trabajo de investigación y la propuesta plástica surgida del mismo va contra el gusto común respecto al quehacer y al producto plástico.

Es un error, pues el que va contra el gusto común trastoca las tablas de valores y los principios de evaluación (éstos determinan quien es el artista), por ende está condenado, como cualquier revolucionario, a hallarse solo<sup>341</sup>.

C) Las obras literarias y las obras plásticas no deben:

- a) Proponer al receptor actividades, puesto que no es su papel complementar la obra con operaciones determinadas, ya que el receptor no es el protagonista de la obra.  
 b) Mostrar dificultades y discontinuidades, ya que esto exige al receptor, para percibir y para apreciar, comprender que el objeto de ese arte es el arte mismo.

En resumen, las obras artísticas, desde tal punto de vista, no deberían concebir al receptor con una función activa, y quien emplea dichos *recursos* es un confuso pues piensa que por haber adquirido y/o desarrollado algo de los saberes y de las competencias respecto a las “reglas del arte” en la escuela, lo legitima para alterarlas<sup>342</sup>; sin embargo, en esta investigación, se considera que todo lo desarrollado permite anular tales consideraciones.

Finalmente, en esta investigación quedaron asuntos pendientes, los motivos por los cuales no se realizaron son el tiempo, el acceso de material bibliográfico y visual, y la incompreensión respecto a los presupuestos en los que se sustenta este estudio, cada uno de ellos limitó la investigación de una manera peculiar, pues,

- a) La premura con la cual se trabajan las investigaciones lesiona la reflexión crítica respecto al trabajo realizado e impide fortalecer aspectos académicos, de producción, y más. Asimismo, contrapuntea lo académico y lo administrativo.  
 b) El acceso al material bibliográfico y visual, restringió el tratamiento de algunos temas (los materiales pueden aparecer en la bibliografía de los libros o en la base de datos de las bibliotecas, pero, en primer caso, los materiales están discontinuados y no forman parte de los catálogos de las bibliotecas, y, en

---

<sup>341</sup> Cfr. Bourdieu, *op. cit.*, p. 39; Eisner, *op. cit.*, pp. 123 y 124; y Martínez Moro, *op. cit.*, 2008, p. 65.

<sup>342</sup> Cfr. Bourdieu, *op. cit.*, p. 39; Culler, *op. cit.*, pp. 38-42; y Elena Oliveras, *Estética, la cuestión del arte*, p. 37.

segundo caso, no están en los estantes de las bibliotecas), y los ejemplos plásticos (algunos museos imponen limitaciones para la toma de fotografía y restringen el uso de imágenes en sus página web, y el material disponible en la web no era el adecuado). Además, algunos materiales disponibles dan prioridad a los procedimientos y excluyen las cualidades de los elementos morfológicos en los distintos medios plásticos, o cuando se enfocan a dichos elementos dan preferencia sólo a un medio plástico: la pintura.

- c) La demostración de que el tiempo se presenta en imagen fija mediante el *tiempo vinculado con la narración*, así como a través de los conceptos y de los métodos de análisis procedentes de la lingüística, uno, desplazó la revisión bibliográfica, exhaustiva, de todos los materiales bibliográficos de distintas disciplinas y todas las propuestas plásticas relacionadas con el *tiempo en el relato* y con la narración plástica; dos, forzó a la utilización, aunque adversa, de los *recursos plásticos* para narrar al modo de la *narración clásica* y, tres, obligó al empleo de los conceptos y de los métodos de dicha área en la propuesta plástica surgida de esta investigación (el uso de dichos conceptos no las despoja de sus cualidades plásticas, es decir, ante todo son expresiones plásticas).

No obstante, esos asuntos pendientes y los resultados de esta propuesta quedan como cimientos para futuros trabajos orientados hacia la producción y la alfabetización plásticas relacionadas con la narración plástica, en general, y con la narración en la gráfica, en lo particular, lo cual equivale a proponer una nueva forma de apreciación del Arte.



# Fuentes Iconográficas

## **Francesco del Cossa**

*Mes de abril*

1468-1470

Fresco

Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia

Recuperado: <http://spain.intofineart.com/htmlimg/image-33405.html>, 25 de mayo de 2013.

## **Masaccio**

*El tributo*

1452

Fresco

Iglesia del Carmine, Capilla Brancacci, Florencia, Italia

Recuperado: [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc46.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc46.html), 25 de mayo de 2013.

## **Fra Angélico**

*Retablo de Annalena, Los santos Cosme y Damián arrojados al mar y salvados por ángel*

1437-1440

Temple sobre tabla

38 x 45 cm

Museo de San Marcos, Florencia, Italia

Recuperado: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/15213.htm>, 25 de mayo de 2013.

## **Roger van der Weyden**

*Decapitación de San Juan*

1448-1453

Óleo sobre tabla

77 x 48 cm

Stäantliche Museum, Berlín, Alemania

Recuperado:

[http://www.zazzle.com/san\\_juan\\_bautista\\_de\\_rogier\\_van\\_der\\_weyden\\_posters-228245406969620072?lang=es](http://www.zazzle.com/san_juan_bautista_de_rogier_van_der_weyden_posters-228245406969620072?lang=es), 3 de junio de 2013.

## **Hans Memling**

*La Pasión*

posterior a 1470

Óleo sobre tabla

55 x 90 cm

Galería Sabauda, Turín, Italia

Recuperado: <http://www.artbible.info/art/large/351.html>, 25 de mayo de 2013.

### **Pedro Berruguete**

*Santo Domingo resucita a un joven*

1493-1499

Óleo sobre tabla

122 x 83 cm.

Propiedad del Museo Nacional del Prado, Madrid, España

Recuperado: [http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santo-domingo-resucita-a-un-joven/?no\\_cache=1](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santo-domingo-resucita-a-un-joven/?no_cache=1), 25 de mayo de 2013.

### **Vittore Carpaccio**

*San Jorge luchando con el dragón*

1502-1507

Óleo sobre lienzo

141 x 360 cm.

Escuela de San Giorgio degli Schiavoni

Recuperado: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittore\\_Carpaccio\\_010.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittore_Carpaccio_010.jpg), 25 de mayo de 2013.

### **Sebastiano del Piombo**

*La Flagelación de Cristo*

Óleo sobre yeso

1521-1524

San Pietro in Montorio, Capilla Borgherini, Roma, Italia

Recuperado: <http://es.wahooart.com/@@/8LT6PJ-Sebastiano-Del-Piombo-Flagelaci%C3%B3n-de-Cristo>, 25 de mayo de 2013.

### **Jacopo Bassano**

*Decapitación de San Juan Bautista*

1548

Óleo sobre lienzo

132 x 127 cm.

Royal Museum, Copenhagen, Dinamarca

Recuperado:

[http://www.zazzle.com/decapitacion\\_de\\_san\\_juan\\_bautista\\_de\\_ponte\\_jacopo\\_tarjeta-137585731667133266?lang=es](http://www.zazzle.com/decapitacion_de_san_juan_bautista_de_ponte_jacopo_tarjeta-137585731667133266?lang=es), 25 de mayo de 2013.

### **Tiziano Vecellio di Gregorio**

*El rapto de Europa*

1560-1562

Óleo sobre lienzo

178 x 205 cm

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, EE. UU.

Recuperado:

<http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3150>, 21 de noviembre de 2011.

**Michelangelo Merisi da Caravaggio***Judit decapitando a Holofernes*

1595-1596

Óleo sobre lienzo

70 x 56.75 cm.

Herederos de Vicent Korda, Londres, Inglaterra

Recuperado: <http://aisukuriimu-daisuki.blogspot.mx/2008/06/obras-del-barroco-impactantes.html>, 25 de mayo de 2013.**José de Ribera y Cucó***Sileno ebrio*

1626

Óleo sobre tabla

229 x 185 cm.

Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles, Italia

Recuperado: <http://poesia-pintura.blogspot.mx/2012/06/sileno-jose-de-ribera-de-rafael-rosado.html>, 3 de junio de 2013.**George Grosz***Keep smiling*

1932

Collage de materiales impresos y tinta china sobre cartón

60 x 43.5 cm.

Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Recuperado: [http://www.lievenseggers.be/news/?b\\_start:int=40](http://www.lievenseggers.be/news/?b_start:int=40), 4 de junio de 2013.**Sean Scully***Simi*

1984

Acuarela sobre papel

7 piezas de 25.4 x 35.6 cm aproximadamente cada una

Colección particular

Expuesta en *Doric. Sean Scully* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Frank Stella***Baft*

1965

228.6 x 274.5 cm

Resina de poliéster sobre lienzo

Colección particular, Alemania

Expuesta en *Frank Stella. Del rigor al barroquismo* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Frank Stella***Sin título*

1966

Acrílico sobre lienzo

91.5 X 91.5 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Expuesta en *Frank Stella. Del rigor al barroquismo* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España Fotografía: Mara González Guinea.**Frank Stella***Damascus gate II*

1969

Acrílico sobre lienzo

125 x 770 cm.

Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza, Francia

Expuesta en *Frank Stella. Del rigor al barroquismo* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Darryl Pottorf***Sacred Catch*

2007

Transferencia con recubrimiento UV y acrílico sobre polilaminado con collage de dos piezas de terracota

154.5 x 123.2 x 5.1 cm.

Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Expuesta en *Trozo, tramas, trazo. El collage en la colección del IVAM* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

Vista de la exposición *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)Arriba: dibujos de la serie *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)Abajo: acuarelas de la serie *Mutar* (2008-2012)**Juan Pérez Agirregoikoa**

Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, España

Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

Recuperado: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/2012-014-img-01.jpg>, 4 de junio de 2013.Vista de la exposición: *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)Dibujos a carboncillo de la serie *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)

100 x 75 cm cada uno

**Juan Pérez Agirregoikoa**

Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, España

Fotografía: Mario Alberto Vázquez Vega.

Vista de la videoinstalación: *Prohibido cantar/No Singing (obra didáctica sobre la fundación de una ciudad paradisíaca)* (2012)

**Jordi Colomer**

Expuesta en *Abierto x Obras* en la Casa del Lector del Matadero Madrid, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Maestro de la Virgo inter Virgines**

*La Crucifixión*

1487

Óleo sobre tabla 78 x58. 5 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España

Recuperado: [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_obra/278](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/278), 6 de junio de 2013.

**Anónimo**

*Crucifixión y ahorcamiento de judas*

siglo V

panel de una arqueta/talla en madera

British Museum, Londres, Inglaterra

Recuperado:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37881.pdf>, 6 de junio de 2013.

**Antoni Miró**

*Reportaje*

1974

Acrílico sobre tela

150 x 150 cm.

Expuesta en *Antoni Miro* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Maurice Lamaître**

*Canallas I*

A partir de recortes de Ur: *cahiers por un dictal culturel*

París: [s. n.], 1950, n° 1

3/10 hojas

Colección particular

Expuesto en *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* (2012), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Fotografía: Mara González Guinea.

Vista de *San Gueto de los préstamos, grimorio* (1950)

**Gabriel Pomerand**

Colección particular

Expuesto en *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* (2012), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Gabriel Pomerand**

*San Gueto de los préstamos, grimorio*

1950

1/47 hojas

Colección particular

Expuesto en *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta* (2012), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**José Juan Tablada**

“Puñal”

*Artes Visuales*, núm. 6, México, Museo de Artes Moderno, 1975, p. 18.

Dos páginas de *El diablo de los ojos verdes* de Emilio Carrère

Libro único copiado a mano e ilustrado por **André Lambert** en 1935

Expuesto en *Los Lambert* (2012), Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia, Madrid, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Frank Stella**

*Polar Co-Ordinates I-VIII*

1980

Litografía, offset y serigrafía sobre papel arches

97.8 x 96.5 cm 1/100

Colección particular/Cortesía Galería Jannileth Weba, Zúrich, Suiza

Expuesta en *Frank Stella. Del rigor al barroquismo* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

**Antoni Miró**

*Polvo Blanco*

2012

Acrílico sobre tela

Políptico de 12 piezas de 65 x 65 cm

Expuesta en *Antoni Miro* (2012), Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Fotografía: Mara González Guinea.

# Fuentes de Información Citadas

- ALDERETE CRUZ, Illari Cicpatli, *Lo profundo de la simplicidad. El antihéroe en la obra de Julio Torri*, México, Tesis (Licenciatura de lengua y literaturas hispánicas; asesor Lilián Camacho Morfín), Universidad Nacional Autónoma México, 2011.
- ANTONIO, José, *La composición en el dibujo y en la pintura*, Barcelona, CEAC, 1969.
- ARÁN, Pampa Olga, *Las cronotopías en la concepción bajtiana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea*, [en líneas], [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002009000100005&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002009000100005&script=sci_arttext&tlng=en), recuperado: 12 de mayo de 2011.
- ARISTÓTELES, *Poética*, 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [Col. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana].
- AMORÓS, Andrés, “Introducción”, en Julio Cortázar, *Rayuela*, 15ª. ed., Madrid, Cátedra, 2001 [Col. Letras Hispánicas, 200], pp. 15-88.
- BASSOLS, Margarida y Ana M. Torrent, *Modelos Textuales. Teoría y práctica*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997 [Col. Recursos, 22].
- BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*, 3ª. ed., Barcelona, Anagrama, 1997.
- BARTHES, Roland, A. J. Greimas, Umberto Eco *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse del Dossier, 8ª reimp., México, Ediciones Coyoacán, 2008.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.
- BOUWSMA, William J., *El otoño del Renacimiento 1550-1640*, Barcelona, Crítica, 2000.
- CABRERA MARTOS, José, “La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica didáctica del tiempo en las artes”, en *Caleidoscopio, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén*, núm. 1, 2008, pp. 64-72, [http://revista.cepjaen.es/numero\\_01/pdf/caleidoscopio\\_1.pdf#page=64](http://revista.cepjaen.es/numero_01/pdf/caleidoscopio_1.pdf#page=64), recuperado: 2 de mayo de 2011.
- CAMACHO MORFÍN, Lilián, *Manual de Curso-Taller 2. Estructura y redacción del pensamiento complejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- CAMÓN AZNAR, José, *El tiempo en el arte*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1958.
- CAMPBELL, Stephen J., "Europa", en: *Isabella Stewart Gardner Museum*, [en línea], <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3150>, recuperado: 21 de noviembre de 2011.
- CARRERE, Alberto y José Rafael Saborit Viquer, *La retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000 [Col. Signo e imagen, 59].
- CASSANY, Daniel, Marta Luna y Glòria Sanz, *Enseñar lengua*, 6ª. ed., Barcelona, Graó, 2000.
- CHEVALIER, Jean (edit.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- CORTÉS SORIANO, Rosa Nely, *La focalización como constructora del reino en "Olvidado rey Gudù" de Ana María Matute*, Tesis (Licenciatura de lengua y literaturas hispánicas; asesor Lilián Camacho Morfín), Universidad Nacional Autónoma México, 2012 [en proceso], [s.p.].
- CULLER, Jonathan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, 3ª. ed., Madrid, Cátedra, 1998 [Col. Crítica y Estudios Literarios].
- DANTZIC, Cynthia Maris, *Diseño visual. Introducción a las artes visuales*, 1ª. reimp., México, Trillas, 2005.
- DONDIS, Donis. A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- "Doric. Sean Scully", en: *Institut Valencià d'Arte Modern*, [en línea], <http://www.ivam.es/exposiciones/2921-doric-sean-scully:2012>, recuperado: 25 de noviembre de 2012.
- ECO, Umberto y Omar Calabrese, *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori, 1987.
- EISNER, Elliot, *La escuela que necesitamos: ensayos personales*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002 [Col. Agenda Educativa, 1].
- "Frank Stella. Del rigor al barroquismo", en: *Institut Valencià d'Arte Modern*, [en línea], <http://www.ivam.es/exposiciones/2902-frank-stella-del-rigor-al-barroquismo:2012>, recuperado: 25 de noviembre de 2012.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *El homo sampler. Tiempo y consumo en la era del afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008 [Argumentos, 385].
- FERRANDO COLOM, Bartolomé, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea, 18 de octubre de 2012, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, 1ª. reimp., Madrid, Atalaya, 1999 [Col. Grandes obras del pensamiento contemporáneo, 24].
- GONZÁLEZ GUINEA, Mara y Lilián Camacho Morfín, “La narración en la pintura”, en *Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México*, [en línea], <<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/3346/1/UT%20POIESIS%20PINTURA.pdf>>, fecha de publicación: 31 de enero de 2013, recuperado: 3 de febrero de 2013.
- JUNG, C. G., *El Hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 4ª. reimp., México, Ediciones Coyoacán, 2004 [Col. Diálogo abierto. Arte, 36].
- LOTMAN, Yuri M., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011 [Col. Akal Básica de Bolsillo, 243].
- LUNA TRAILL, Elizabeth, Alejandra Vigueras Ávila y Gloria Estela Baez Pinal, *Diccionario básico de lingüística*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- MADERUELO, Javier, “Paisaje: un término artístico”, en *Paisaje y arte*, dir. Javier Maderuelo, Madrid, Fundación Beulas y Abada, 2007 [Historia del arte y de la arquitectura], pp. 11-36.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 [Col. Espiral].
- , *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, España, TREA, 2004.
- MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, 3ª. ed, Madrid, Cátedra, 2010 [Signo e imagen, 100].
- MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010 [Serie Azul (edición mínima), 26].
- OLIVERAS, Elena, *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2004.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, 2ª. reimp., Vol. I-VII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Editorial Alianza, 1972 [Col. Alianza Universidad].
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, 4ª. ed., Madrid, Cátedra, 2009 [Col. Signo e Imagen, 28].

PÉREZ JIMÉNEZ, Juan Carlos, *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1995.

PÉREZ RODRIGO, David, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea, 17 de octubre de 2012, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

PLATÓN, “El arte como apariencia”, en *Textos de estética y teoría del arte*, 5ª. ed., selección Adolfo Sánchez Vázquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 [Lecturas Universitarias, 14].

POZA YAGÜE, Marta, *Milagro de Santo Domingo*, en: *Centro Cervantes Virtual*, [en línea], [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_07/04122007\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_07/04122007_02.htm), recuperado: 24 de Abril de 2013.

PRIGOGINE, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, 3ª. ed., Barcelona, Tusquets, 1998 [Col. Matemáticas, 23].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*. 10 vols., vigésima segunda ed., España, Real Academia Española, 2001.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, Vol. III, 2ª. ed., México, Siglo XIX, 1996.

ROAS, David, “Introducción. Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”, en *Poéticas del microrrelato*, comp. David Roas, Madrid, Arco Libros, 2010 [Col. Bibliotheca Philologica. *Serie Lecturas*].

SABORIT VIGUER, José Rafael, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea, 15 de octubre de 2012, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

SÁNCHEZ DE VERA, Ángela, *Cuentos chinos*, [en línea], <http://cuentoschinosfiladelfia.blogspot.mx/>, recuperado: 6 de mayo de 2012.

-----, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González, 2 de noviembre de 2012, Aranjuez, España.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, 1ª. reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.
- SERAFINI, Maria Teresa, *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*, 1ª. reimp., México, Paidós Mexicana, 2007 [Col. Instrumentos Paidós, 4].
- STANDISH, Peter, *Línea y color: Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana y Vervuert, 1999.
- TALENS, Jenaro, “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 18-60.
- WESTHEIM, Paul, *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 [Col. Breviarios, 95].
- ZAVALA, Lauro, “Una taxonomía transdisciplinaria del tiempo. Mapa cognitivo de las estrategias de construcción del tiempo”, en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998, pp. 51-66.
- , “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, en *Ciencia Ergo Sum*. Vol. 16, Núm. 1, marzo-junio, 2009, pp. 47-54, Universidad Autónoma del Estado de México, [en línea], [ergosum.uaemex.mx/Arti...%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf](http://ergosum.uaemex.mx/Arti...%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf), recuperado: 20 de agosto de 2011.

# Fuentes de Información Consultadas

- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, AKAL, 2001 [Arte y estética, 48], pp. 256.
- CHALMERS, F. Graeme, *Arte, educación y diversidad cultural*, México, Secretaría de Educación Pública y Paidós Mexicana, 2003, pp. 164.
- DIBI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2ª. ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 391.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus y Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 463.
- PAPPENHEIM, Fritz, *La enajenación del hombre moderno*, 2ª. Edición, México, ERA, 1967 [Col. El hombre y su tiempo], pp. 151.
- PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista, El tiempo en las artes plásticas, entrevista por Mara González Guinea, 15 de noviembre de 2012, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- SABORIT VIGUER, José Rafael, *Guía para ver y analizar. El sol del membrillo*, Barcelona, Nau Llibres y Ediciones Octaedro, 2003, pp.141.
- THIEBAUT, Carlos, “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, 3ª. ed., edic. Valeriano Bozal, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002 [Col. La bolsa de Medusa, 81], pp. 377-393.
- YOURCENAR, Marguerite, “El tiempo, gran escultor”, en *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 249.
- ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, 3ª ed y 6ª. reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 [Col. Biblioteca del editor], pp. 397.

**A**nexo



# Sin brújula

# y

# sin timón

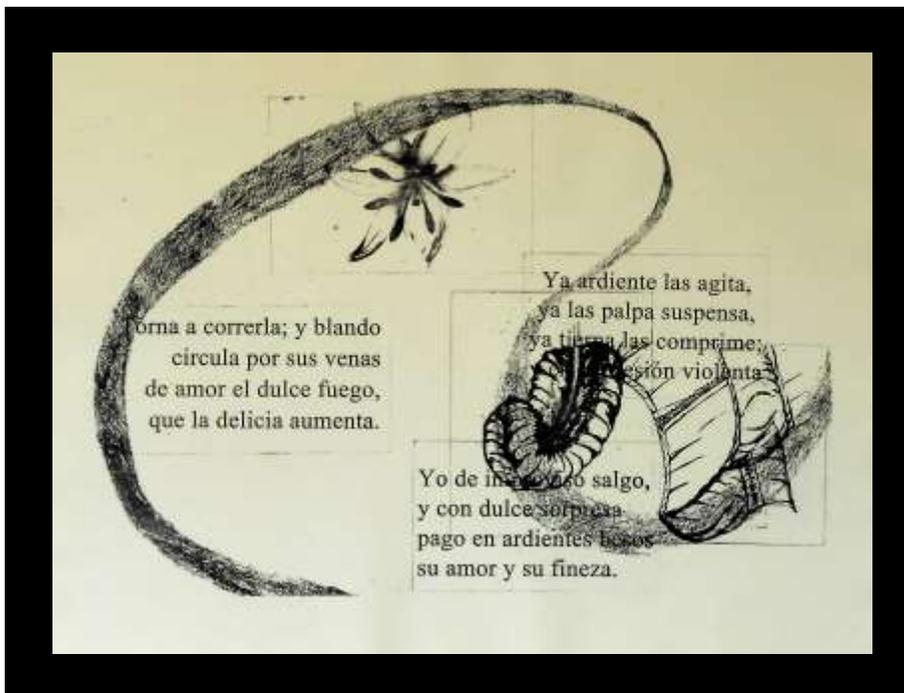
*Sin brújula y sin timón* está constituida por *Érase una vez I...* (tres impresiones), *Érase una vez II...* (ocho impresiones), *...De pronto I...* (tres impresiones), *...De pronto II...* (ocho impresiones) y *Finalmente...* (nueve impresiones). Además, en *Sin brújula y sin timón* se optó por *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés, para revisar la estructura narrativa (EN), así como la selección de elementos y de los fragmentos procedentes de dicho texto véase el texto 1 y 2, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2. A continuación se muestran las impresiones de la serie *Sin brújula y sin timón*.



# Érase una vez I...

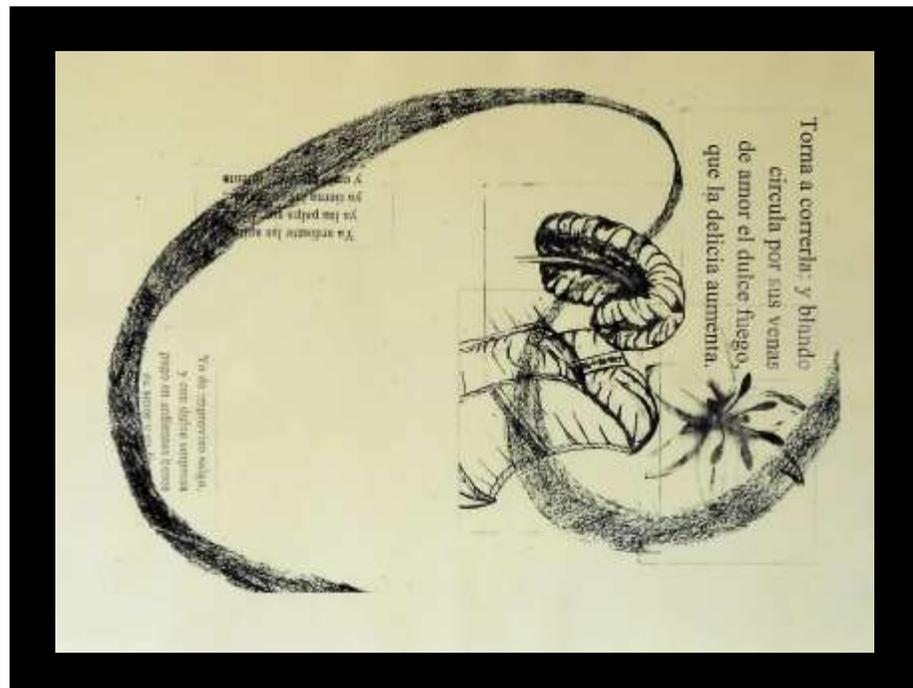
En *Érase una vez I...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se utilizó, uno, la EN como *estrategia plástica* para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* propias del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)*, y dos, se usó, de modo adverso, la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo pictórico.

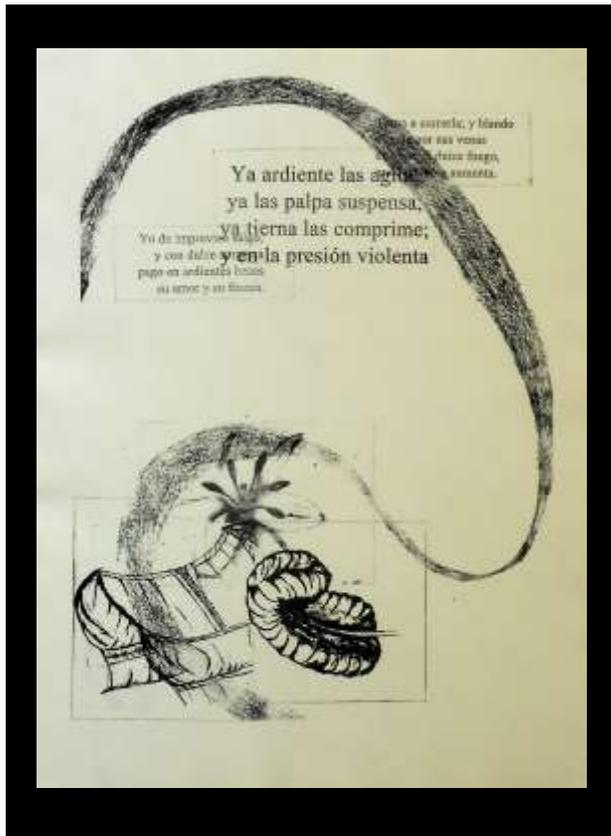




**Imagen 1:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Siligrafía sobre papel 80% algodón  
 45.5 X 65 cm.

**Imagen 2:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Siligrafía sobre papel 80% algodón  
 45.5 X 65 cm.



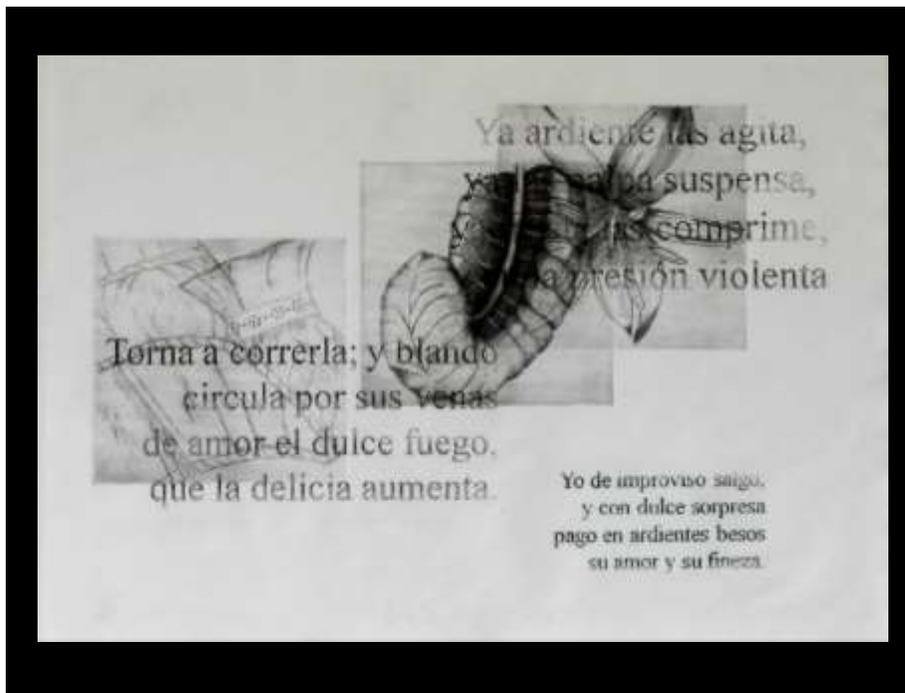


**Imagen 3:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Siligrafía sobre papel 80% algodón  
65 X 45.5 cm.

# Érase una vez II...

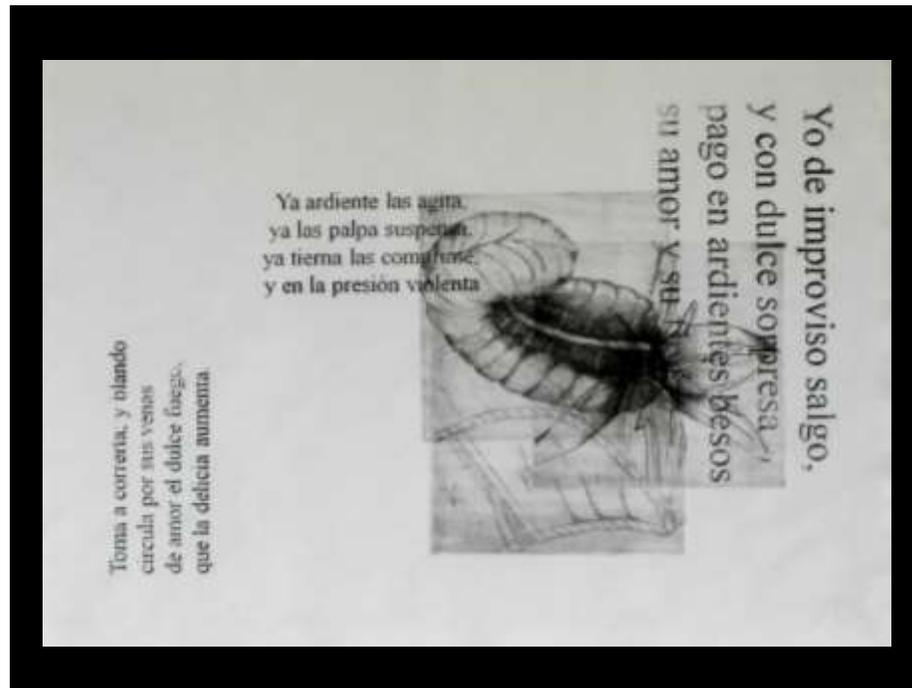
En *Érase una vez II...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se empleó, uno, la EN como una *estrategia plástica* para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* propias del tipo de tiempo pictórico *CCAeyT*, y dos, se usó, de modo adverso, la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo pictórico.





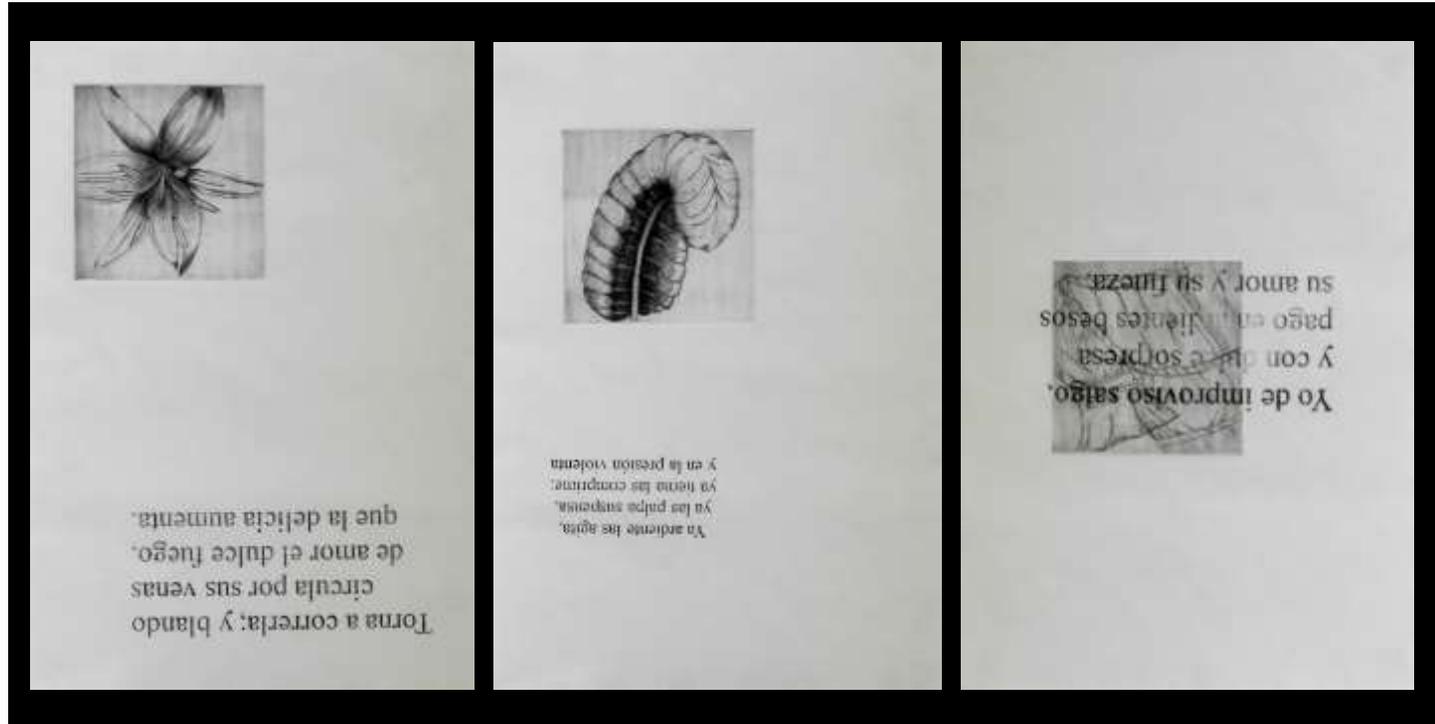
**Imagen 4:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**Imagen 5:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

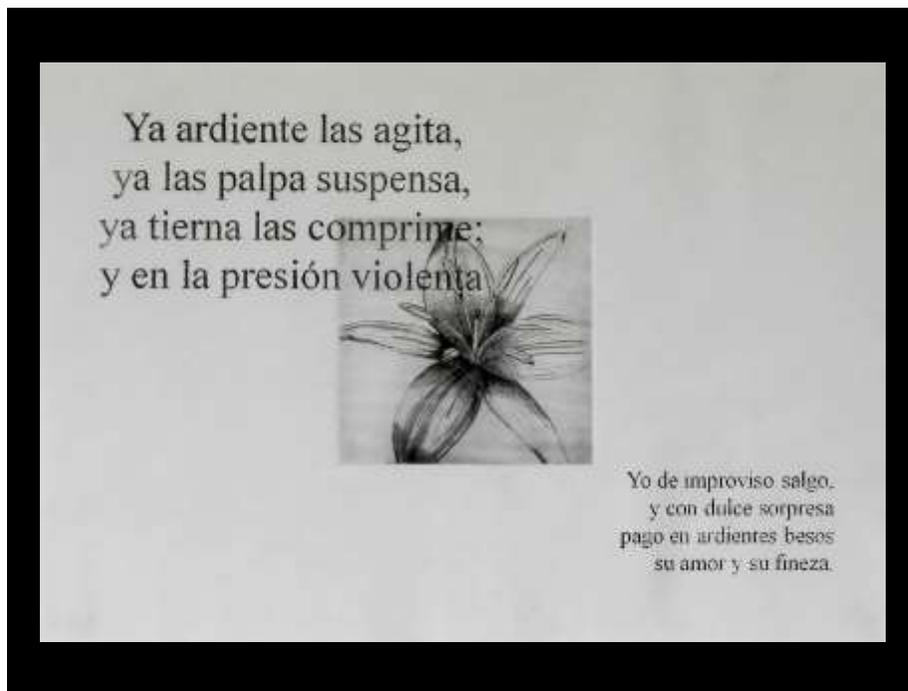




**Imagen 6**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Siligrafía sobre papel 80% algodón  
64 X 47.5 cm.

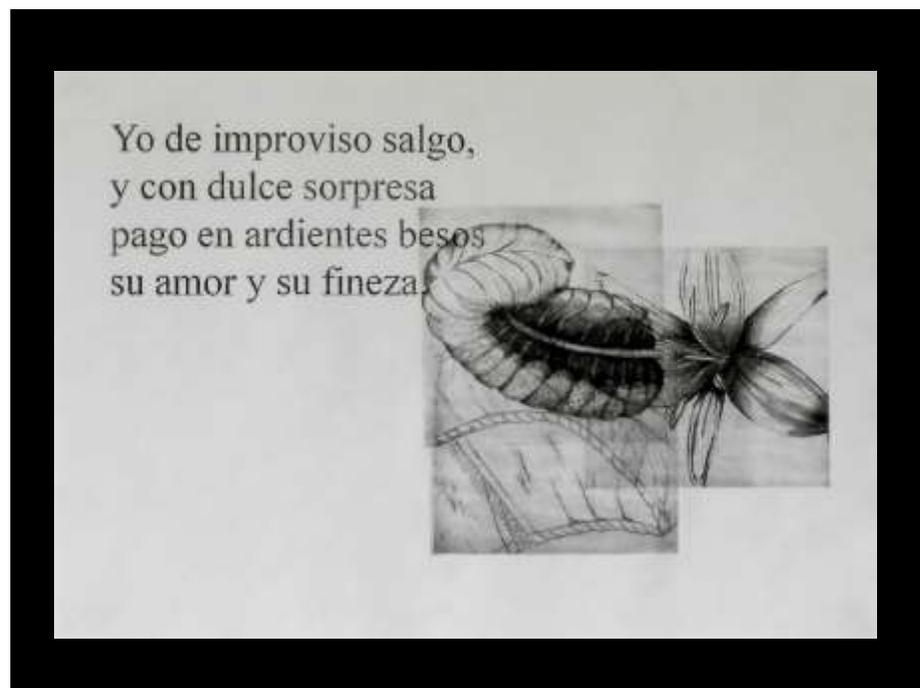


**Imagen 7:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
32 X 27.7 cm. c/u



**Imagen 8:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**Imagen 9:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.



## ...De pronto I...

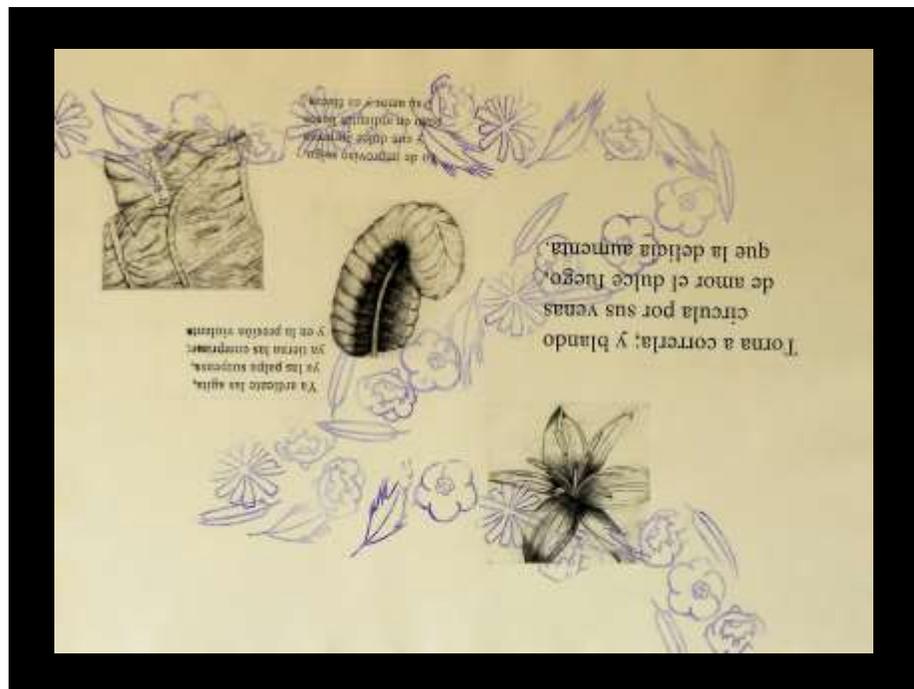
En *...De pronto I...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se usó, uno, la EN como un *recurso plástico* para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* propias del tipo de tiempo pictórico *CCAET*, tres, se empleó, de modo adverso, la *estrategia* de la *contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo, y cuatro, el vector se construyó mediante la impresión de sellos.





**Imagen 10:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Siligrafiya, aguafuerte y sellos sobre papel 80% algodón  
45.5 X 65 cm.

**Imagen 11:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Siligrafiya, aguafuerte y sellos sobre papel 80% algodón  
45.5 X 65 cm.





**Imagen 12:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Siligrafía, aguafuerte y sellos sobre papel 80% algodón  
45.5 X 65 cm.

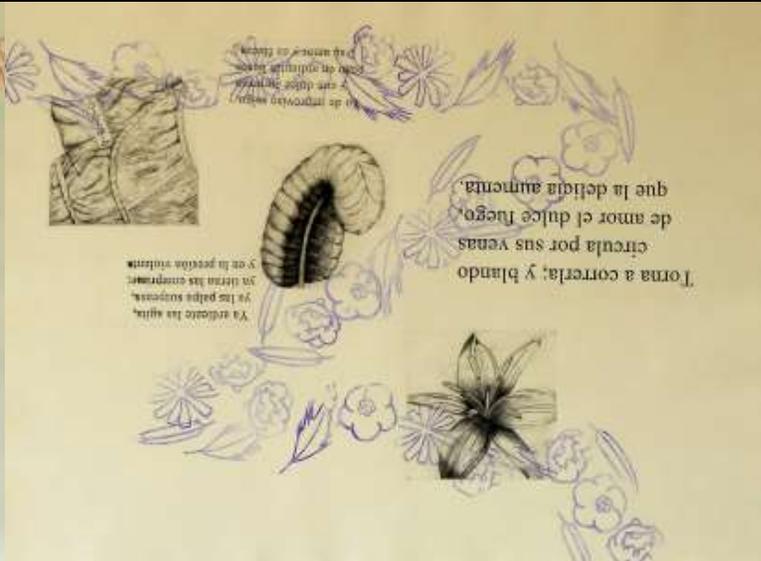


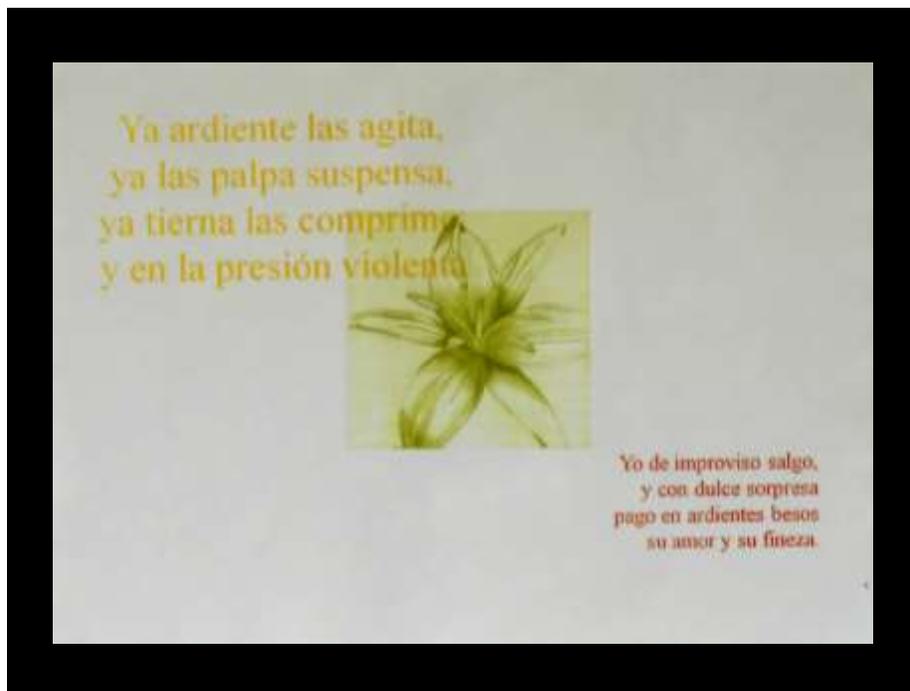
Imagen 13



## ...De pronto II...

En *...De pronto... II* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se empleó, uno, la EN como una *estrategia plástica* para auxiliar a las *estrategias de hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* propias del tipo de tiempo pictórico CCAEyT, dos, la *estrategia de la contraposición lejos/cerca igual a antes/después* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo, de modo adverso, y tres, se usó el color para afectar el *lejos* y el *cerca*.





**Imagen 14:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Poliéster y aguafuerte sobre papel 50% algodón

26.7 X 33.3 cm.

**Imagen 15:**

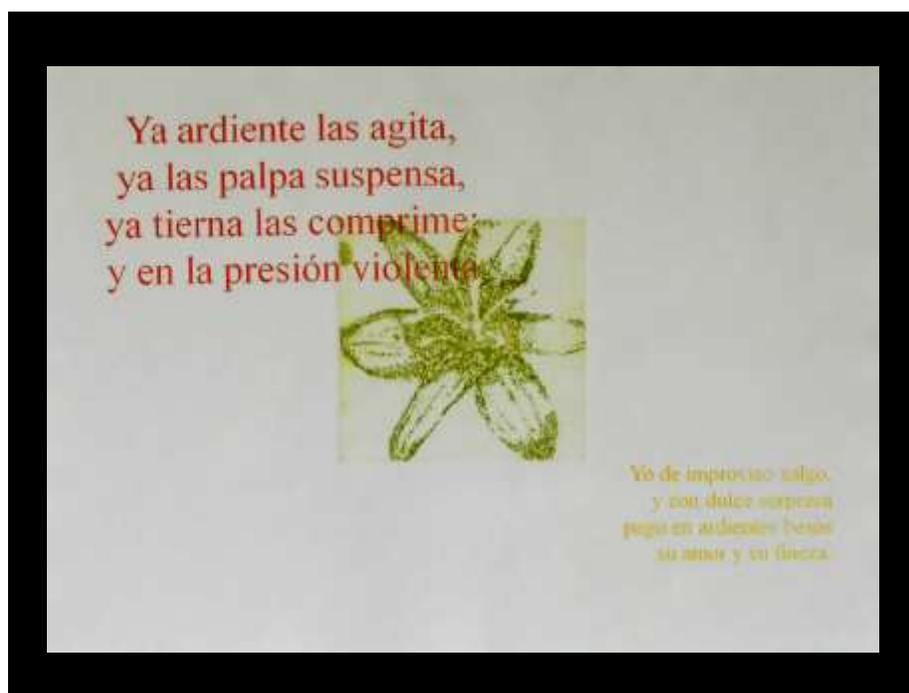
Mara González Guinea

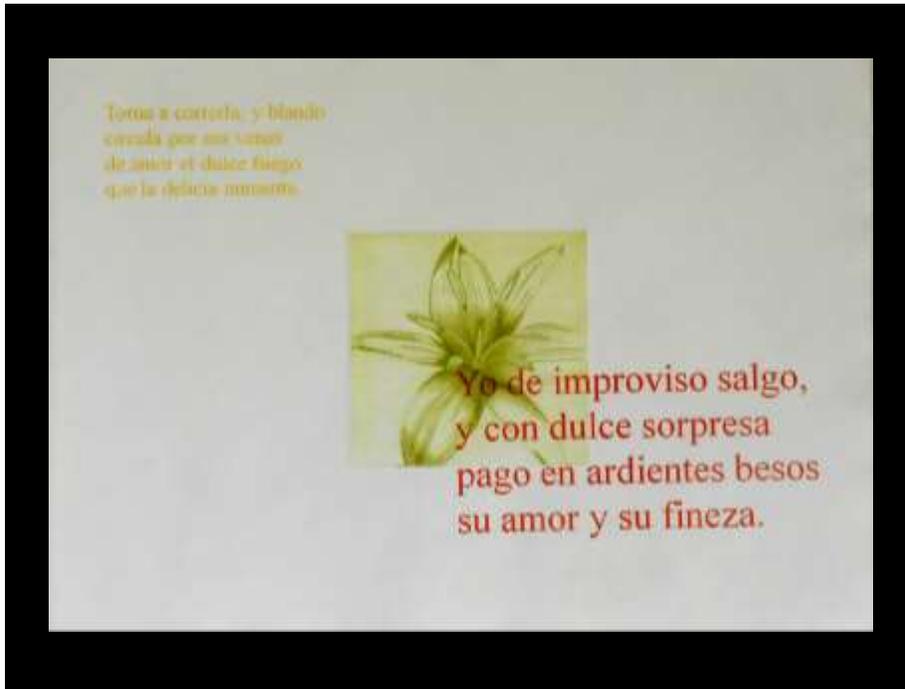
*Sin Título*

2012

Poliéster y azúcar sobre papel 50% algodón

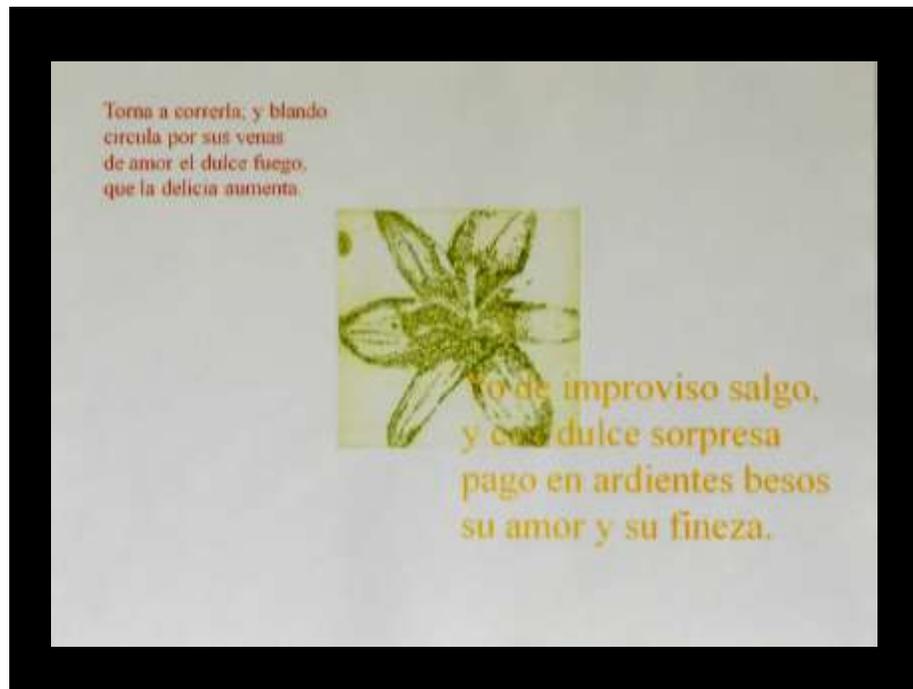
26.7 X 33.3 cm.

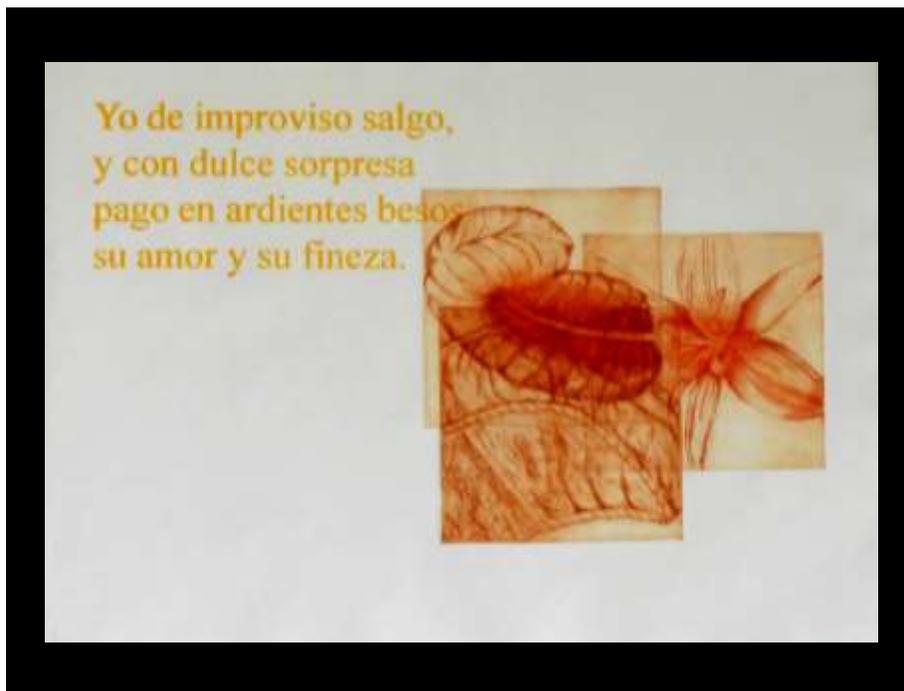




**Imagen 16:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2012  
 Poliéster y aguafuerte sobre papel 50% algodón  
 26.7 X 33.3 cm.

**Imagen 17:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2012  
 Poliéster y azúcar sobre papel 50% algodón  
 26.7 X 33.3 cm.





**Imagen 18:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Poliéster y aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.



**Imagen 19:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar y aguafuerte sobre papel 40% algodón  
26.7 X 33.3 cm. c/u

## ...Finalmente

En *Finalmente...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se partió de la proposición de que la imagen debe dar sentido a la palabra sin repetirla ni describirla: los fragmentos seleccionados construyen las imágenes; además, se usó, la posición de las letras funciona en relación con la imagen, en consecuencia no corresponde con el tipo de lectura de occidente; asimismo, operan las *estrategias de hipercodificación* y la *de los objetos que funcionan como una narración implícita* auxiliadas de la EN.





**Imagen 20:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón  
55.5 X 71.5 cm.

**Imagen 21:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón  
55.5 X 71.5 cm.





**Imagen 22:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón  
55.5 X 71.5 cm.

**Imagen 23:**  
*Sin Título*  
2012  
Gofrado y transfer sobre papel 40% algodón  
55.5 X 71.5 cm.



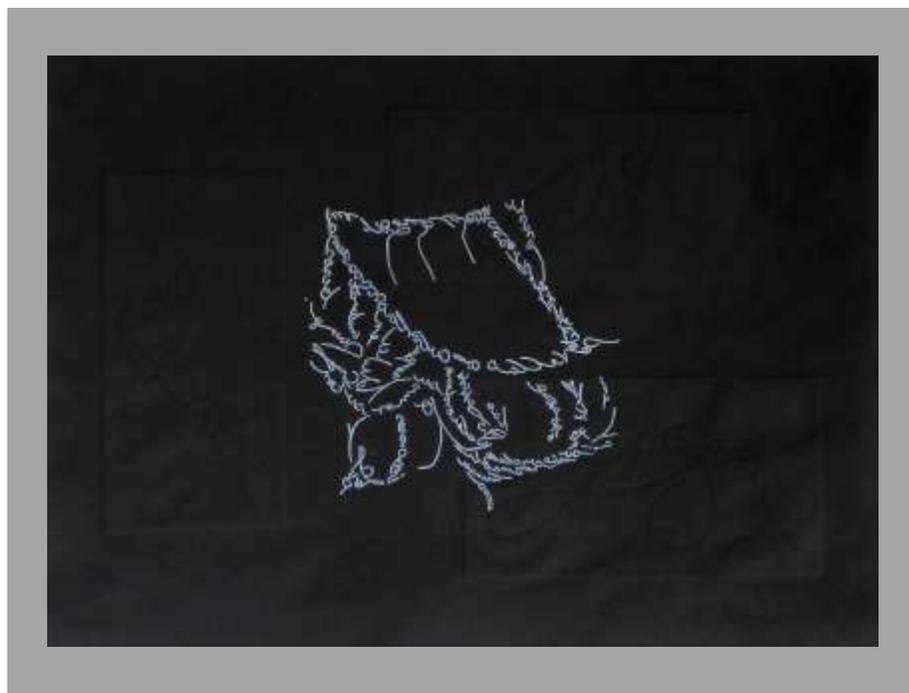




**Imagen 27:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón  
50 X 69.8 cm.

**Imagen 26:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón  
50 X 69.8 cm.



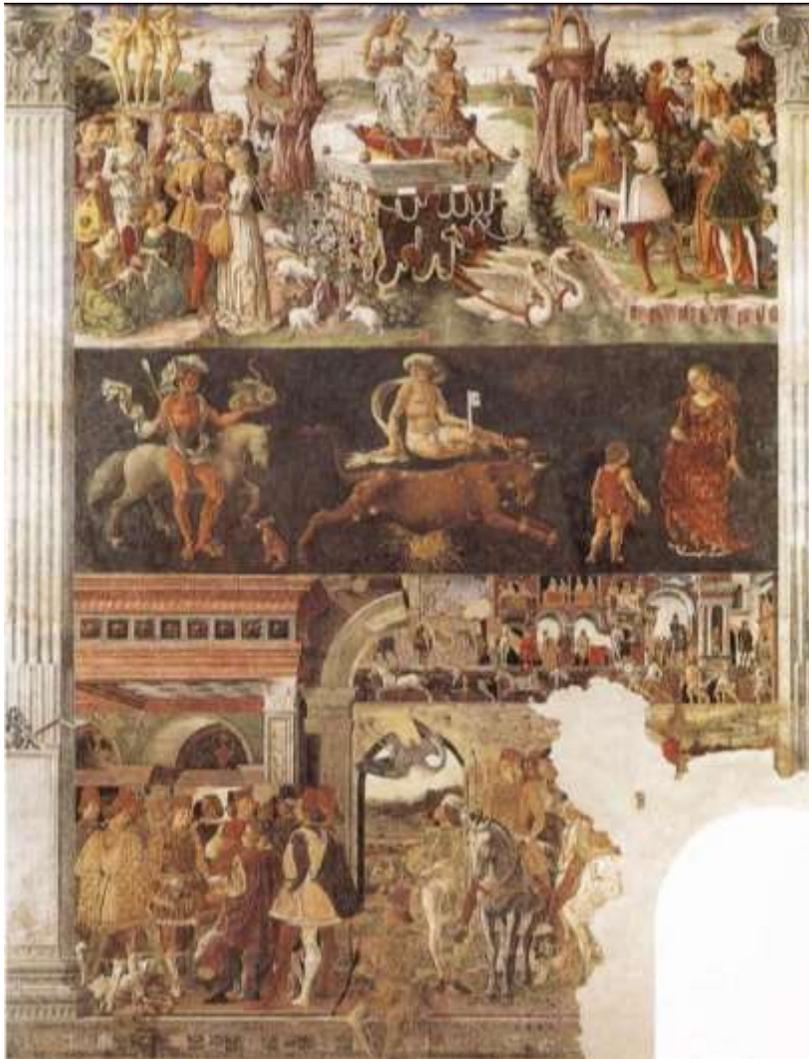


**Imagen 28:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón  
50 X 69.8 cm.



**A***nexo***1**





Francesco del Cossa  
*Mes de abril*  
1468-1470  
Fresco  
Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia



Masaccio  
*El tributo*  
 1452  
 Fresco  
 Iglesia del Carmine,  
 Capilla Brancacci,  
 Florencia, Italia



Fra Angelico  
*Retablo de Annalena, Los santos Cosme y Damián arrojados al mar y salvados por ángel*  
 1437-1440  
 Temple sobre tabla  
 38 x 45 cm  
 Museo de San Marcos,  
 Florencia, Italia

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



Roger van der Weyden  
*Decapitación de San Juan*  
 1448-1453  
 Óleo sobre tabla  
 77 x 48 cm  
 Stäatliche Museum, Berlín, Alemania



Hans Memling  
*La Pasión*  
 posterior a 1470  
 Óleo sobre tabla  
 55 x 90 cm  
 Galería Sabauda, Turín, Italia

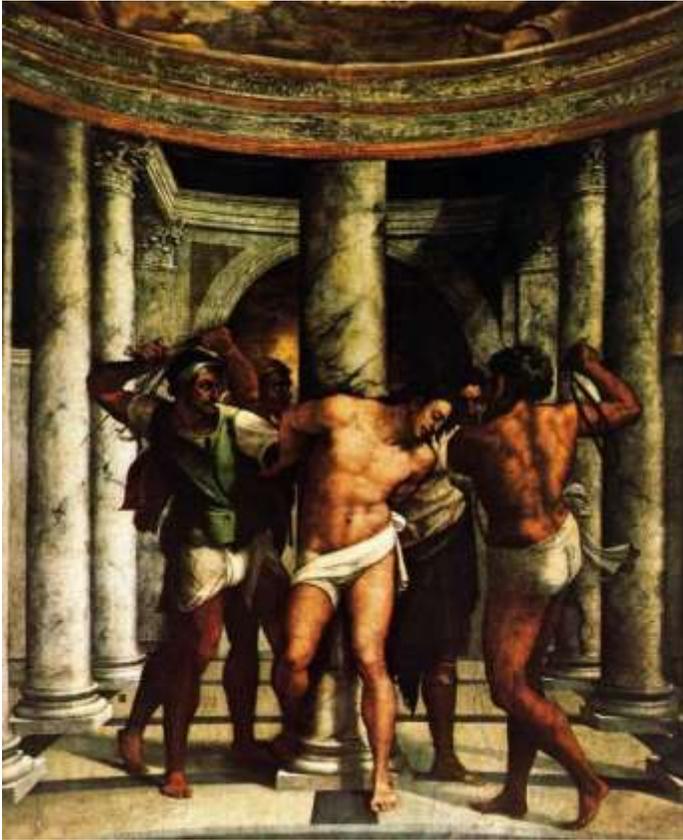


Pedro Berruguete  
*Santo Domingo resucita a un joven*  
 1493-1499  
 Óleo sobre tabla  
 122 x 83 cm.  
 Propiedad del Museo Nacional del Prado, España



Vittore Carpaccio  
*San Jorge luchando con el dragón*  
 1502-1507  
 Óleo sobre lienzo  
 141 x 360 cm.  
 Escuela de San Giorgio degli Schiavoni

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



Sebastiano del Piombo  
*La Flagelación de Cristo*  
 1521-1524  
 Óleo sobre yeso  
 San Pietro in Montorio, Capilla  
 Borgherini, Roma, Italia



Jacopo Bassano  
*Decapitación de San Juan Bautista*  
 1548  
 Óleo sobre lienzo  
 132 x 127 cm.  
 Royal Museum, Copenhague

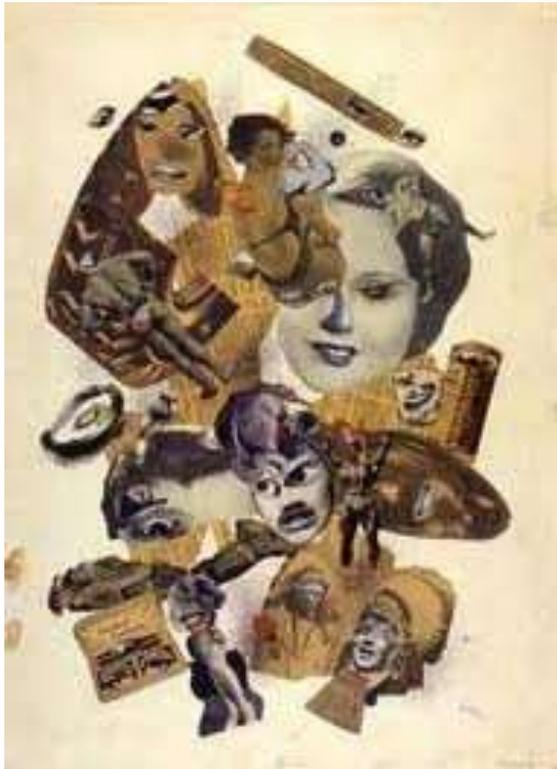


Caravaggio  
*Judit decapitando a Holofernes*  
 1595-1596  
 Óleo sobre lienzo  
 70 x 56.75 cm.  
 Herederos de Vicent Korda, Londres, Inglaterra



José de Ribera  
*Sileno ebrio*  
 1626  
 Óleo sobre tabla  
 229 x 185 cm.  
 Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles, Italia

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



George Grosz  
*Keep smiling*  
 1932  
 Collage de materiales  
 impresos y tinta china  
 sobre cartón  
 60 x 43.5 cm.  
 Institut Valencià d'Arte  
 Modern, Valencia,  
 España



Frank Stella  
*Damascus gate II*  
 Acrílico sobre lienzo  
 125 x 770 cm.  
 1969  
 Colección Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Niza, Francia



Darryl Pottorf  
*Sacred Catch*  
2007

Transferencia con recubrimiento UV y acrílico sobre polilaminado con  
collage de dos piezas de terracota  
154.5 x 123.2 x 5.1 cm.

Institut Valencià d'Arte Modern, Valencia, España

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA

Vista de la exposición *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)  
 Arriba: dibujos de la serie *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)  
 Abajo: acuarelas de la serie *Mutar* (2008-2012)  
 Juan Pérez Agirregoikoa

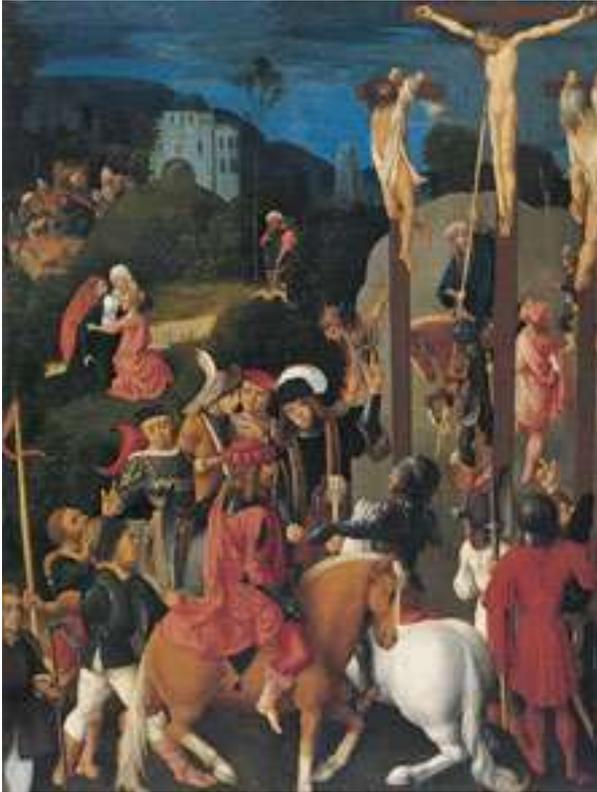


Vista de la exposición: *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)  
 Dibujos a carboncillo de la serie *¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!* (2012)  
 100 x 75 cm cada uno  
 Juan Pérez Agirregoikoa



Vista de la videoinstalación: *Prohibido cantar/No Singing* (obra didáctica sobre la fundación de una ciudad paradisíaca) (2012)  
Jordi Colomer

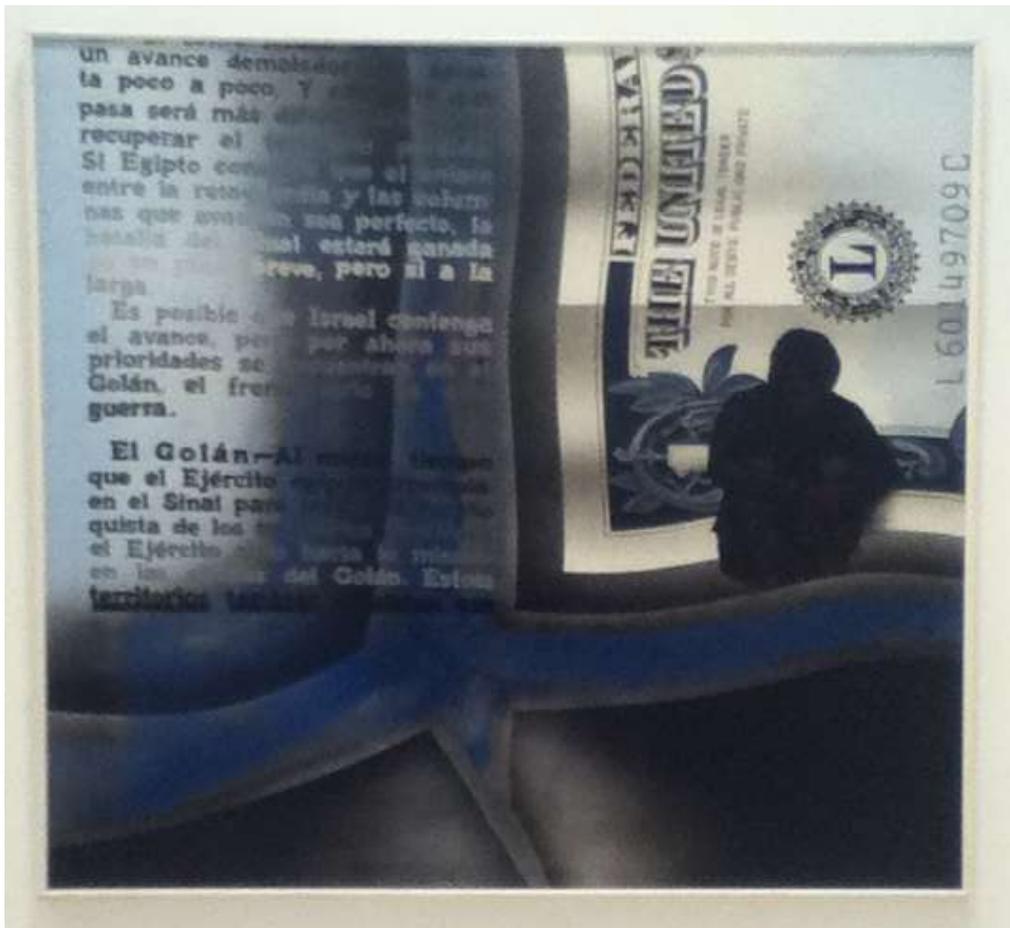
Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



Maestro de la Virgo inter Virgines  
*La Crucifixión*  
 1487  
 Óleo sobre tabla 78 x58. 5 cm  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



**Anónimo**  
*Crucifixión y ahorcamiento de judas*  
 siglo V  
 panel de una arqueta/ talla en madera  
 British Museum, Londres



Antoni Miro  
*Reportaje*  
1974  
Acrílico sobre tela  
150 x 150 cm.

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



Maurice Lamaître

*Canallas I*

A partir de recortes de Ur: *cahiers por un dictal culturel*

París: [s. n.], 1950, n° 1

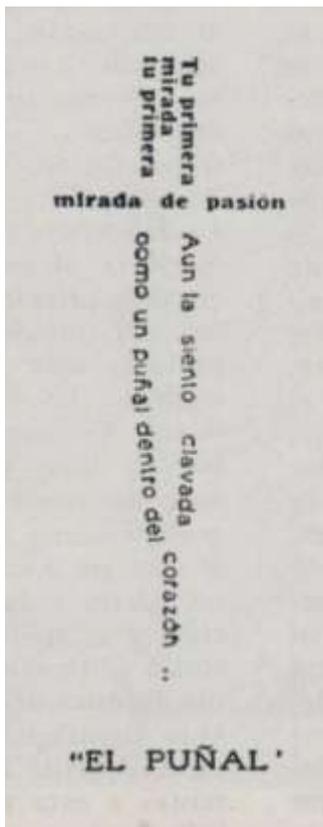
3/10 hojas

Colección particular

Vista de *San Gueto de los préstamos, grimorio* (1950)  
Gabriel Pomerand  
Colección particular



Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



“Puñal”

Juan Tablada

Artes Visuales, núm. 6, México, Museo de Artes Moderno, 1975



Dos páginas de *El diablo de los ojos verdes* de Emilio Carrère  
 Libro único copiado a mano e ilustrado por André Lambert en 1935



Frank Stella  
*Polar Co-Ordinates I-VIII*  
1980  
Litografía, offset y serigrafía sobre papel arches  
97.8 x 96.5 cm 1/100

Anexo 1 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



Antoni Miro  
*Polvo Blanco*  
2012  
Acrílico sobre tela  
Políptico de 12 piezas de 65 x 65 cm

**CUADRO 1:** ESTRATEGIAS PLÁSTICAS DEL TIPO DE TIEMPO PICTÓRICO *CORRESPONDENCIA ENTRE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS DE ESPACIO Y DE TIEMPO*<sup>1</sup>

<b>ESTRATEGIAS PLÁSTICA DEL TIPO DE TIEMPO PICTÓRICO <i>CORRESPONDENCIA ENTRE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS DE ESPACIO Y DE TIEMPO</i></b>	
<b>Estrategia plástica</b>	<b>Función de la estrategia plástica</b>
<b>1.</b> Contraposición lejos/cerca igual a antes/después	Generalmente, asignada a los vectores que apuntan hacia el punto de vista, hacia el punto de fuga alrededor del cual gira el espacio del cuadro. Además, es posible descifrar qué fragmento narrativo tiene lugar en el tiempo precedente y cuál en un tiempo posterior.
<b>2.</b> Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	Se unen entre sí por un vector, por ejemplo un dedo que señala, o la mirada de un personaje, dirige la atención según parámetros del tipo: <<de izquierda a derecha>> y <<de derecha a izquierda>>, dicho vector es el encargado de dirigir la mirada del observador.
<b>3.</b> Espacio evolutivo	El presente contiene diversas duraciones, incluyendo también la huella de toda la historia, es decir, el pasado y el presente se unen, por ejemplo, un sendero vincula al fondo con el proscenio.
<b>4.</b> Agrupamiento de figuras: Hiper-codificación	Ausencia de los personajes y presencia de elementos emblemáticos.
<b>5.</b> Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	El observador debe conocer, tanto el tiempo que relatan, como el tiempo de todo el relato.

<sup>1</sup> Los datos del cuadro 1 proceden de Calabrese, *Op. Cit.*, pp. 22- 27 y Eco y Calabrese, *Op. Cit.*, pp. 61; la información del cuadro 4 se elaboró con base en el material didáctico “Cuadro 1: Estrategias del tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*”, inserto en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

**Cuadro 2:** EXPRESIONES PLÁSTICAS Y LA UNIDAD ARISTOTÉLICA DE TIEMPO

<b>EXPRESIONES PLÁSTICAS Y LA UNIDAD ARISTOTÉLICA DE TIEMPO</b>	
<b>Tipo de tiempo pictórico</b>	<b>Expresiones plásticas</b>
<i>Subdivisión del espacio</i> <sup>2</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Historias franciscanas</i> (1297-1299) de Giotto.</li> <li>- <i>Historias de Cristo</i> (primer decenio del siglo XIV) de Giovanni de Rimini.</li> <li>- <i>Mes de abril</i> (1468-1470) de Francesco del Cossa.</li> <li>- <i>Virgen del Rosario</i> (1539) de Lorenzo Lotto.</li> <li>- <i>¿Queréis un amo? ¡Lo tendréis!</i> (2012) de Juan Pérez Agirregoikoa.</li> </ul>
<i>Correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo</i> <sup>3</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El tributo</i> (1452) de Masaccio.</li> <li>- <i>Retablo de Annalena, Los santos Cosme y Damián arrojados al mar y salvados por ángel</i> (1437-1440) de Fra Angélico.</li> <li>- <i>Decapitación de San Juan</i> (1448-1453) de Roger van der Weyden.</li> <li>- <i>La Pasión</i> (posterior a 1470) de Hans Memling.</li> <li>- <i>Santo Domingo resucita a un joven</i> (1493-1499) de Pedro Berruguete.</li> <li>- <i>El rapto de Europa</i> (1560-1562) de Tiziano Vecellio.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Baft</i> (1965) de Frank Stella.</li> <li>- <i>Damascus gate II</i> (1969) de Frank Stella.</li> <li>- El blog de la exposición <i>Cuentos chinos</i> (2012) de Ángela Sánchez de Vera.</li> </ul>

<sup>2</sup> En cuanto a las estrategias plásticas para representar el tiempo del relato de estas expresiones plásticas véase a Eco y Calabrese, *Op. Cit.*, pp. 45-59.

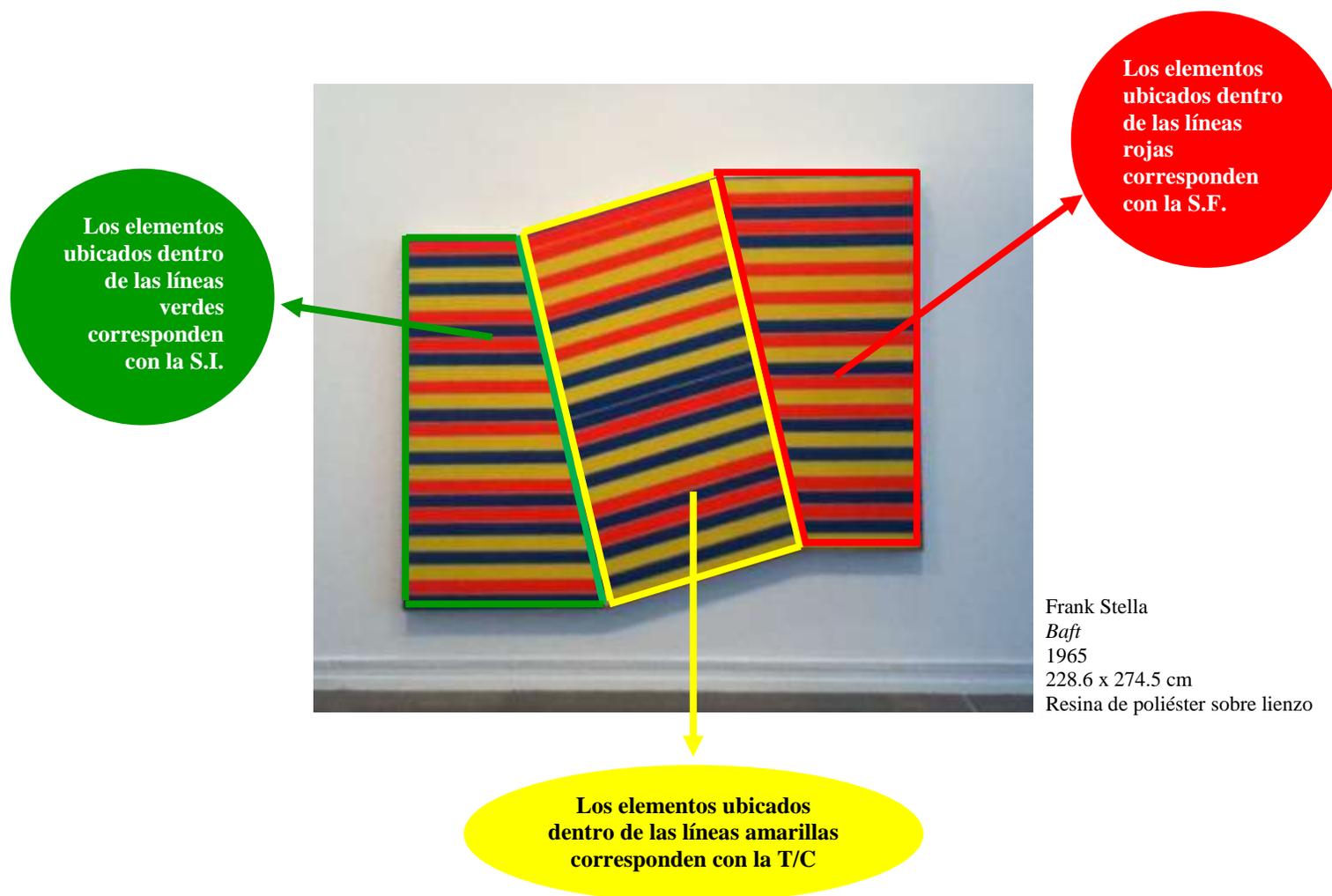
<sup>3</sup> Respecto a las estrategias plásticas para representar el tiempo de la narración de estas expresiones plásticas véase *Ibíd.*, pp. 61-77.

**CUADRO 3:** IDENTIFICACIÓN DE LA/S ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE *BAFT* DE FRANK STELLA<sup>4</sup>

<b>ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE LA <i>BAFT</i> DE FRANK STELLA</b>	
<b>Constituyentes de la/s Estructura/s Narrativa/s</b>	<b>Ubicación en la imagen 1</b>
<p style="text-align: center;"><b>S.I.:</b></p> <p>Un rectángulo irregular (con la parte inferior angosta), ubicado de manera vertical (lado largo en posición vertical y el lado angosto en posición horizontal), en su interior contiene líneas de colores: naranja, morado y verde, dichas líneas se ordenan de manera peculiar.</p>	<p>Los elementos que están dentro de las líneas de color verde.</p>
<p style="text-align: center;"><b>T/C:</b></p> <p>El rectángulo regular ligeramente inclinado, ubicado de manera vertical (lado largo en posición vertical y el lado angosto en posición horizontal), en su interior contiene líneas de colores: naranja morado y verde, la ordenación de dichas líneas no corresponde con las de la S.I.</p>	<p>Los elementos que están dentro de las líneas de color amarillo.</p>
<p style="text-align: center;"><b>S.F.:</b></p> <p>el rectángulo irregular (con la parte superior angosta), ubicado de manera vertical (lado largo en posición vertical y el lado angosto en posición horizontal), en su interior contiene líneas de colores: naranja, morado y verde, la ordenación de dichas líneas no corresponde con las de la S.I. ni con las de T/C.</p>	<p>Los elementos que están dentro de las líneas de color rojo.</p>

<sup>4</sup> La información del cuadro 3 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 3 tiene la siguiente organización: en la primera columna se presentan los constituyentes de la/s estructura/s narrativa/s (EN) de *Baft* de Stella y en la segunda columna la ubicación de las EN en la imagen 1.

**IMAGEN 1: INCLUSIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA *Baft* DE FRANK STELLA<sup>5</sup>**



<sup>5</sup> La información de la imagen 1 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 2: Inclusión de la Secuencia Narrativa en la *Baft* de Frank Stella”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

**CUADRO 4:** DESGLOSE DE LAS ACCIONES Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS DEL MITO DE JÚPITER Y EUROPA PROCEDENTE DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO<sup>6</sup>

Lista de acciones de la narración	Agrupación de las acciones de la narración	Estructura Narrativa
1. [Júpiter] Lo llama aparte el padre, y, de la causa de su amor no confeso:	A. Júpiter oculta el amor que siente por Europa	<p><b>Subordina:</b> Situación Inicial:</p> <p>[Europa y un grupo de doncellas juegan en las costas -de Sidón-]</p>
2. [Júpiter a Mercurio] “Hijo, de los mandatos míos fiel ministro –pronuncia-; la demora aparta, celerere, con tu usual curso resbala, y la tierra que a tu madre [Maia] desde la parte siniestra mira (los indígenas Sidón por nombre le dicen), ésta busca, y	B. Júpiter le dice a Mercurio que envía los novillos reales a las costas de Sidón	<p><b>Subordina:</b> Transformación/Complicación:</p> <p>A. Júpiter ve a Europa y se enamora de ella</p>
3. [Júpiter] el ganado real que ves desde lejos que con montana grama es pacido, hacia las costas dirige.”		
4. [Júpiter] Dijo, y		
5. [Mercurio] de inmediato los novillos del monte expulsados buscan las costas mandadas,	B. Mercurio expulsa a los novillo a las costas de Sidón	

<sup>6</sup> La información del cuadro 4 se elaboró con base en el material didáctico “Cuadro: Secuencia narrativa del mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio”, inserto en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 4 tiene la siguiente distribución: en la primera columna se desglosan las acciones del mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio, en la segunda se agrupan dichas acciones y, en la tercera columna, se fijan las EN de dicho mito.

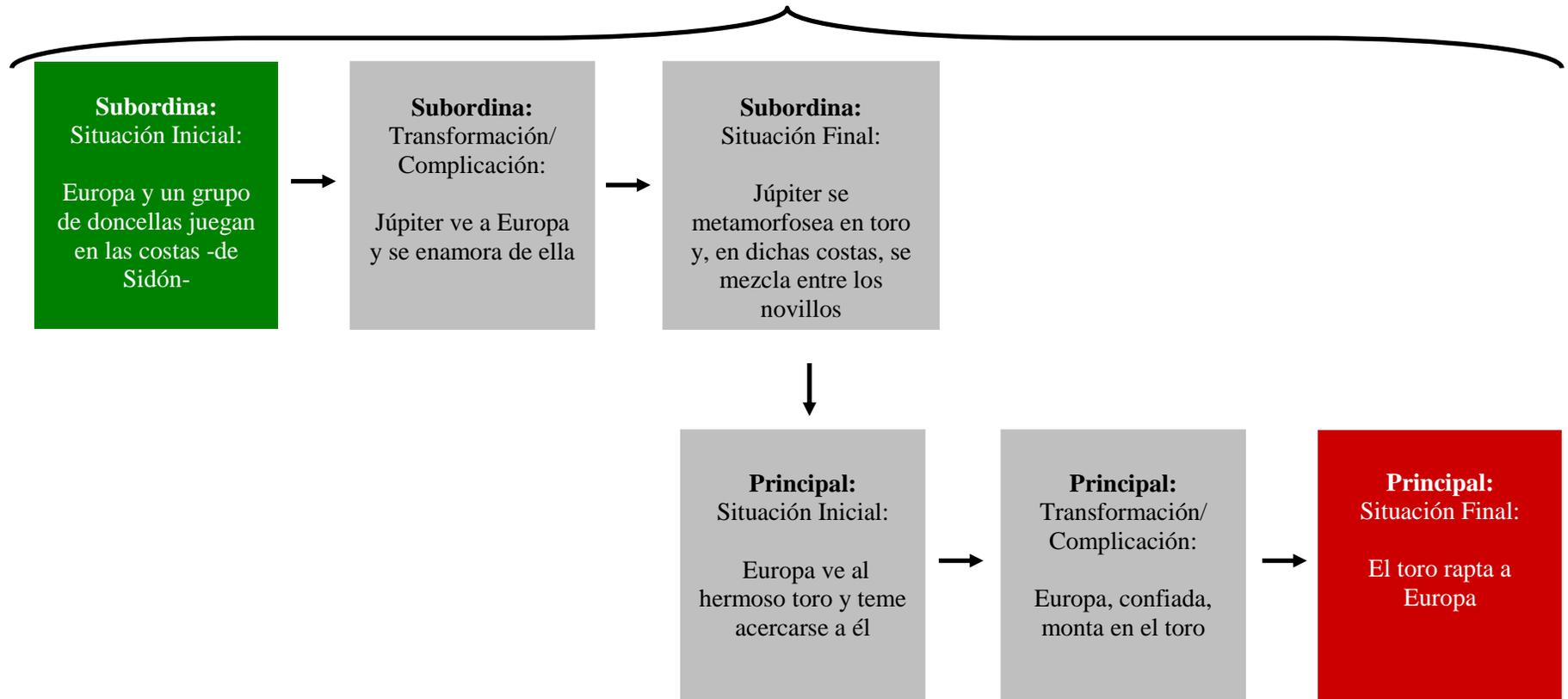
6. [Europa] donde del rey magno la hija jugar, acompañada de las vírgenes tirias, solía.	<b>B.</b> Europa y un grupo de doncellas juegan en las costas de Sidón	
7. [Novillos] No bien se reúnen ni moran en un solo sitio la majestad y el amor;	<b>B.</b> Los novillos están en las costas de Sidón	
8. [Júpiter] la gravedad del centro dejada aquel padre y rector de los dioses que con fuegos trisulcos tiene armada la diestra;	<b>B.</b> Júpiter adopta la forma de toro	<p><b>Subordina:</b> Situación Final:</p> <p><b>B.</b> Júpiter se metamorfosea en toro y, en dichas costas, se mezcla entre los novillos</p>
9. [Júpiter] que con el ceño el orbe sacude, la faz de un toro se viste y,		
10. [Júpiter] a los novillos mezclado, muge, y en las tiernas hierbas hermoso pasea.	<b>B.</b> Júpiter en forma de toro se mezcla entre los novillos	
Su color es de nieve a la cual ni los vestigios del duro pie pisaron, ni ha disuelto el Austro lluvioso. Músculo yerguen sus cuellos; la papada cuelga a sus hombros; cuernos, en verdad, parvos; más pudieras jurar que están hechos a mano, y más que una pura gema, son transparentes. Amenazas, en su frente, ninguna, ni la luz formidable; la paz, su rostro tiene.	[Descripción del toro]	
11. [Europa] La de Agenor nacida se admira de que tan hermoso, de que combates ninguno amague	<b>C.</b> Europa se admira del toro	<p><b>Principal:</b> Situación Inicial:</p> <p><b>C.</b> Europa ve al hermoso toro y teme acercarse a él</p>
12. [Europa] mas aunque suave, temió tocarlo primero.	<b>C.</b> Europa teme acercarse al toro	
13. [Júpiter] Pronto se acercó, y	<b>D.</b> Europa se acerca al toro	<b>Principal:</b>

		<b>Transformación/Complicación:</b>  <b>D. Europa, confiada, monta en el toro</b>	
14. [Europa] alargó flores a las candidas bocas.			
15. [Júpiter] Goza el amante y, mientras viene el placer esperado,	<b>D. El toro se complace de la compañía de Europa</b>		
16. [Júpiter] besos da a las manos; apenas ya, apenas lo restante difiere.			
17. [Júpiter] y ahora juega y en la verde hierba da saltos,	<b>D. El toro y Europa juegan entre las hierbas</b>		
18. [Júpiter] ahora el flaco níveo en las rojizas arenas recuesta;			
19. [Europa] quitado el miedo paulatinamente,	<b>D. Europa deja de tener miedo al toro</b>		
20. [Júpiter] ora ofrece los pechos al pulsar de la mano virgínea;	<b>D. El toro se tumba a los pies de Europa</b>		
21. [Europa] ora a que con nuevas guirnaldas se los ciñan, los cuernos.	<b>D. Europa pone flores al toro en los cuernos</b>		
22. [Europa] Osó la virgen regia, asimismo, sin saber a quién oprimía, sentarse en la espalda del toro,	<b>D. Europa sube a la espalda del toro</b>		
23. [Júpiter] cuando, desde la tierra y la seca costa, el dios, lentamente, los falsos vestigios de sus pies pone primero en las ondas;	<b>E. El toro con Europa a sus espaldas se levanta y se dirige al mar</b>		<b>Principal:</b> <b>Situación Final:</b>

24. [Júpiter y Europa] de allí, más allá parte, y del medio ponto en los llanos		E. El toro rapta a Europa [ésta con su mano derecha en un cuerno y con su mano izquierda en el dorso y con sus prendas plegadas y agitadas por el viento].
25. [Júpiter] lleva su presa.	E. Europa [con la mano derecha en un cuerno y la izquierda en el dorso y con sus prendas plegadas y movidas por el viento] teme cuando deja la costa.	
26. [Europa] Llevada, ésta teme,		
27. [Europa] y la costa dejada		
28. [Europa] se vuelve a ver,		
9. [Europa] y un cuerno tiene en su diestra, y la otra en el dorso está puesta;		
30. [Europa] y con el soplo se pliegan sus trémulas vestes.		

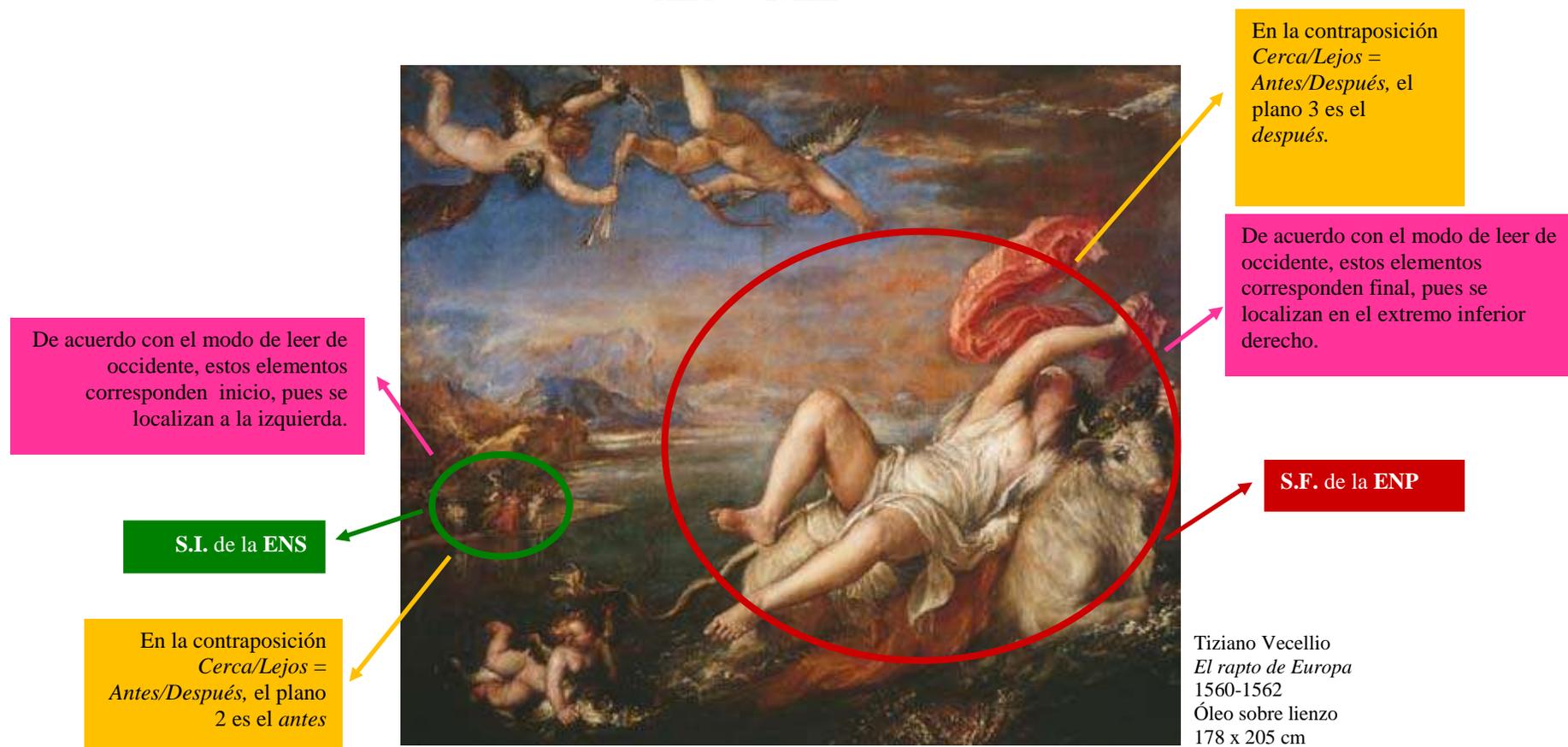
**ESQUEMA 1:** ESTRUCTURA NARRATIVAS DEL MITO DE EUROPA Y JÚPITER PROCEDENTE DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO<sup>7</sup>

Los componentes de las estructuras narrativas de color verde y rojo están presentes en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio, mientras los componentes de color gris están ausentes dicha pintura



<sup>7</sup> La información del esquema 1 se elaboró con base en el material didáctico “Esquema 1: Secuencias Narrativas del mito de Europa y Júpiter procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio”, inserto en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. En el esquema 1 se muestran el par de EN que conforman el mito de Júpiter y Europa procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio, así como los constituyentes de dichas EN presentes en la pintura de Tiziano, éstas están de color verde y rojo, y los componentes ausentes, están de color gris.

**IMAGEN 2: RECURSOS PLÁSTICOS UTILIZADOS PARA REPRESENTAR EL MITO DE EUROPA Y JÚPITER EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO<sup>8</sup>**



<sup>8</sup> La información de la imagen 2 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 1: Recursos plásticos utilizados para expresar el mito de Europa y Júpiter en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. En la imagen 2 se localizan los constituyentes que conforman dicho mito en *El rapto de Europa* de Tiziano: el círculo y la flecha de color verde la S.I. de la ENS, y el círculo y la flecha de color rojo la S.F. de la ENP; además, se muestra la correspondencia entre de los planos y el *antes* y el *después* mediante las flechas y los cuadros de color amarillo; asimismo, en las flechas y en los cuadros de color rosa se muestra la correspondencia entre de los elementos expresados en la pintura y estrategia de las categorías *alto/bajo e izquierda/derecha*.

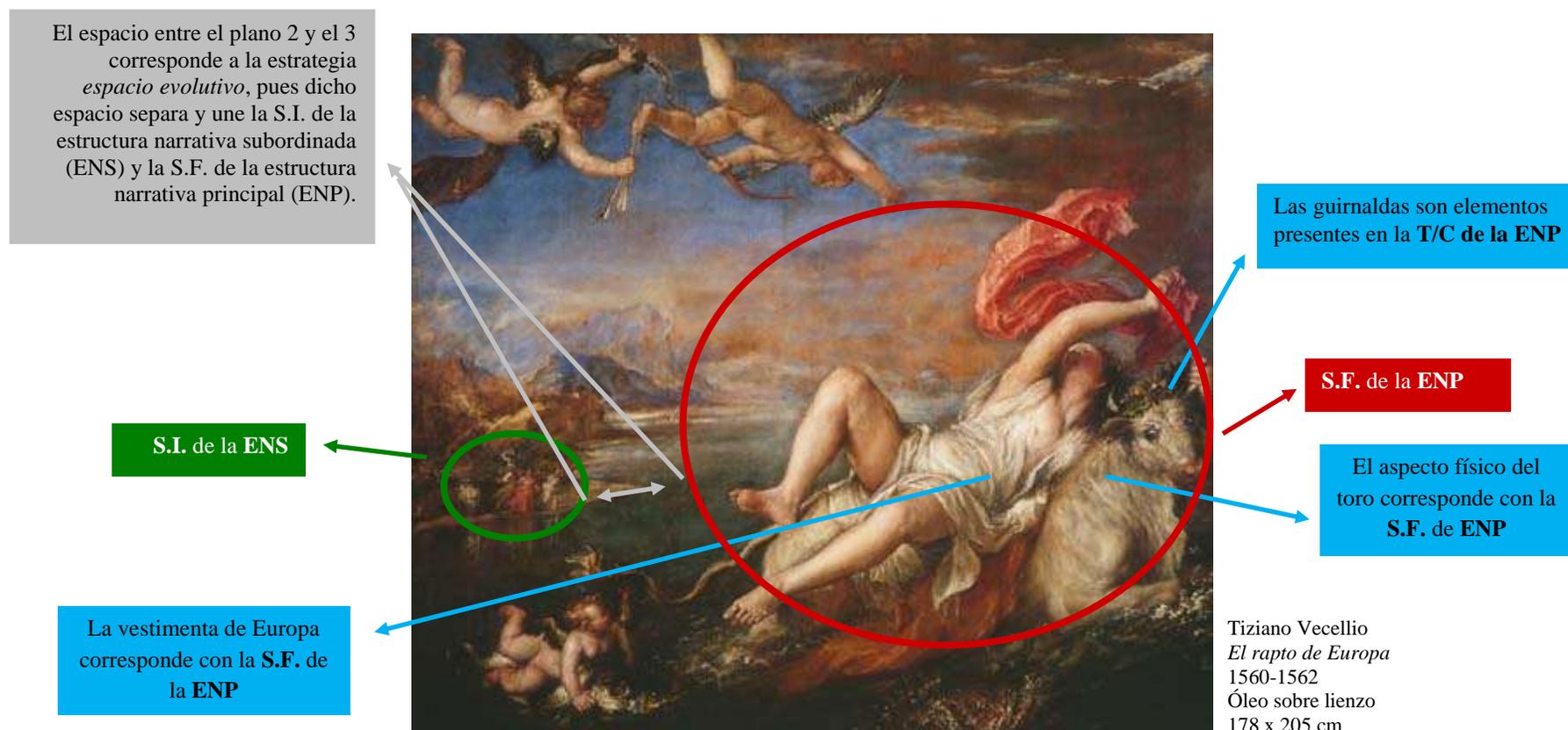
**Cuadro 5:** EXPRESIONES PLÁSTICAS BIDIMENSIONALES Y LA MINIFICCIÓN

<b>EXPRESIONES PLÁSTICAS BIDIMENSIONALES Y LA MINIFICCIÓN</b>	
<b>Tipo de tiempo pictórico</b>	<b>Expresiones plásticas bidimensionales</b>
<i>Correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo</i> <sup>9</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>El tributo</i> (1452) de Masaccio.</li> <li>- <i>Retablo de Annalena, Los santos Cosme y Damián arrojados al mar y salvados por ángel</i> (1437-1440) de Fra Angélico.</li> <li>- <i>Decapitación de San Juan</i> (1448-1453) de Roger van der Weyden.</li> <li>- <i>La Pasión</i> (posterior a 1470) de Hans Memling.</li> <li>- <i>Santo Domingo resucita a un joven</i> (1493-1499) de Pedro Berruguete.</li> <li>- <i>El rapto de Europa</i> de Tiziano Vecellio, 1560-1562.</li> </ul>
<i>El infinitamente pequeño y El infinitamente perdurable</i> <sup>10</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>La Flagelación de Cristo</i> (1521-1524) de Sebastiano del Piombo.</li> <li>- <i>Decapitación de San Juan Bautista</i> (hacia 1548) de Jacopo Bassano.</li> <li>- <i>San Jorge luchando con el dragón</i> (1502-1507) de Vittore Carpaccio.</li> <li>- <i>Judit decapitando a Holofernes</i> (1595-1596) de Caravaggio.</li> <li>- <i>Sileno ebrio</i> (1626) de José de Ribera.</li> </ul>

<sup>9</sup> Respecto a las estrategias plásticas para representar el tiempo de la narración de estas expresiones plásticas véase Eco y Calabrese, *Op. Cit.*, pp. 61-77.

<sup>10</sup> En cuanto estrategias plásticas para representar el tiempo de la narración de estas expresiones plásticas véase *Ibid.*, pp. 78-125.

**IMAGEN 3:** ESTRATEGIAS PLÁSTICAS UTILIZADAS PARA REPRESENTAR EL MITO DE EUROPA Y JÚPITER EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO<sup>11</sup>



<sup>11</sup> La información de la imagen 2 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 3: Estrategias plásticas utilizadas para representar el mito de Europa y Júpiter en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. En imagen 3, las flechas y los cuadros de color gris muestran que el espacio, entre los elementos del plano 2 y plano 3, separa y une la S.I. ENS y la S.F. de la ENP; además, las flechas y los cuadros de color azul corresponden con los elementos distintivos; asimismo, se presentan los constituyentes del mito mostrados en la pintura de Tiziano, de color verde la S.I. de la ENS y de color rojo la S.F. de la ENP.

**Cuadro 6:** EXPRESIONES PLÁSTICAS BIDIMENSIONALES Y LA DENEGACIÓN DE LA TEMPORALIDAD SECUENCIAL

<b>EXPRESIONES PLÁSTICAS BIDIMENSIONALES Y LA DENEGACIÓN DE LA TEMPORALIDAD SECUENCIAL</b>	
<b>Tipo de tiempo narrativo</b>	<b>Expresiones plásticas bidimensionales</b>
Denegación del tiempo secuencial	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Sin título</i> (1966) de Frank Stella.</li> <li>- <i>Keep smiling</i> (1932) de George Grosz.</li> <li>- <i>Sacred Catch</i> (2007) de Darryl Pottorf.</li> <li>- Fotomontaje para ilustración interior del libro <i>Pro Eto. Ei i mne</i> (1923) de Mayakovsky realizada por Alexander Rodchenko.</li> </ul>

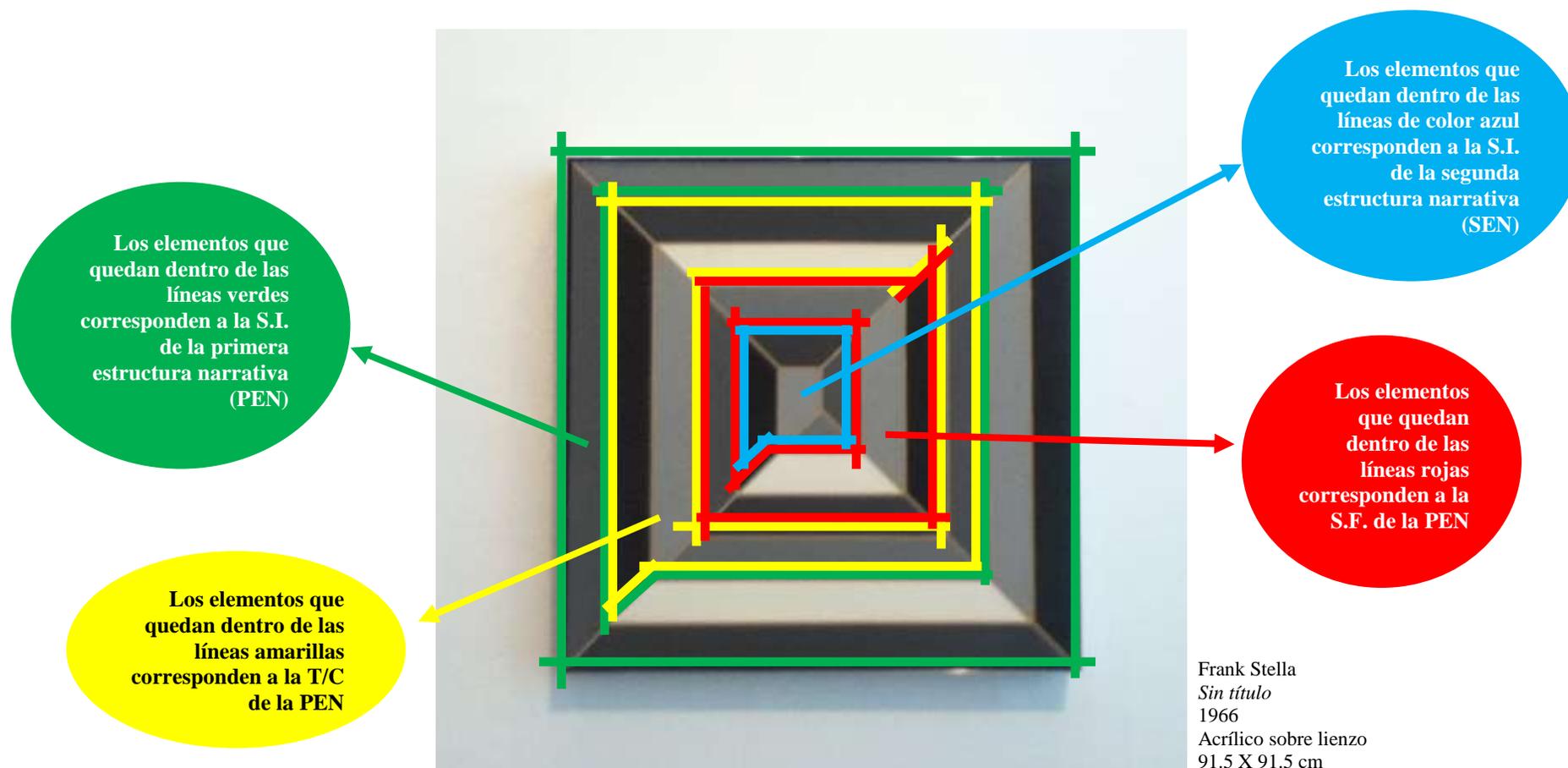
**CUADRO 7: IDENTIFICACIÓN DE LA/S ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE LA *SIN TÍTULO* (1966) DE FRANK STELLA<sup>12</sup>**

<b>ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE LA <i>SIN TÍTULO</i> (1966) DE FRANK STELLA</b>		
<b>Estructura/s Narrativa/s</b>	<b>Constituyentes de la Estructura/s Narrativa/s</b>	<b>Ubicación en la imagen 3</b>
Primera Estructura Narrativa (PEN)	<b>S.I.:</b> Una gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada.	Los elementos colocados dentro de las líneas de color verde.
	<b>T/C:</b> La gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada.	Los elementos situados dentro de las líneas de color amarillo.
	<b>S.F.:</b> La gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada.	Los elementos localizados dentro de las líneas de color rojo.
Segunda Estructura Narrativa (SEN)	<b>S.I.:</b> La gradación de tono (del negro al blanco,	Los elementos ubicados dentro de las líneas de color azul.

<sup>12</sup> La información del cuadro 7 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 6 tiene la siguiente distribución: en la primera columna se muestran las estructuras narrativas de *Sin título* (1966) de Frank Stella, en la segunda se presentan los constituyentes de dichas estructuras narrativas y en la última columna la ubicación de las estructuras narrativas en la imagen 4.

	este último no se muestra pero se infiere con base a la S.I. de la primera estructura narrativa) con forma de espiral cuadrada.	
	<b>T/C:</b> <b>∅</b>	Se infiere con base en la T/C de la PEN.
	<b>S.F.:</b> <b>∅</b>	Se infiere con base en la S.F. de la PEN

**IMAGEN 4:** INCLUSIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA OBRA *SIN TÍTULO* (1966) DE FRANK STELLA<sup>13</sup>



<sup>13</sup> La información de la imagen 4 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 4: Inclusión de la Secuencia Narrativa en la obra *Sin título* (1966) de Frank Stella”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

**Cuadro 8:** EXPRESIONES ARTÍSTICAS Y EL NARRADOR MÚLTIPLE

<b>EXPRESIONES ARTÍSTICAS Y EL NARRADOR MÚLTIPLE</b>	
<b>Tipo de focalización</b>	<b>Expresiones artísticas</b>
Interna del subtipo variable	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Keep smiling</i> (1932) de George Grosz.</li> <li>- <i>Sacred Catch</i> (2007) de Darryl Pottorf.</li> <li>- Fotomontaje para ilustración interior del libro <i>Pro Eto. Ei i mne</i> de Mayakovsky (1923) realizada por Alexander Rodchenko.</li> </ul>
Interna del subtipo múltiple	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Serie <i>Simi</i> (1984) de Sean Scully.</li> <li>- <i>Prohibido cantar /No Singing</i> (2012) de Jordi Colomer.</li> </ul>

**CUADRO 9: IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE *SIMI* DE SEAN SCULLY<sup>14</sup>**

ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE <i>SIMI</i> DE SEAN SCULLY	
Constituyentes de la Estructura Narrativa Principal	Ubicación en la imagen 5
<p><b>S.I.:</b> Un bloque subdivido y multicolor (amarillo, negro, azul y tierra).</p>	Los elementos ubicados dentro de las líneas de color verde.
<p><b>T/C:</b> El bloque subdivido y multicolor (rojo, naranja, negro y blanco).</p>	Los elementos colocados dentro de las líneas de color amarillo.
<p><b>S.F.:</b> Un bloque subdivido y multicolor (tierra, rojo, verde, azul y blanco).</p>	Los elementos localizados dentro de las líneas de color rojo.

<sup>14</sup> La información del cuadro 9 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 9 tiene la siguiente distribución: en la primera, columna se presentan los constituyentes de la estructura narrativa principal (ENP) de *Simi* de Sean Scully; y, en la segunda, columna la ubicación de la ENP en la imagen 5.

**CUADRO 10:** IDENTIFICACIÓN DE LA/S ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S SUBORDINADA/S DE *SIMI* DE FRANK STELLA<sup>15</sup>

ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S SUBORDINADA/S DE <i>SIMI</i> DE FRANK STELLA			
Constituyentes de la Estructura Narrativa Principal	Estructura/s Narrativa/s Subordinada/s (ENS)	Constituyentes de la Estructura/s Narrativa/s Subordinada/s	Ubicación en la imagen 6
<b>S.I.:</b> Un bloque subdivido y multicolor (amarillo, negro, azul y tierra).	ENS I 1	<b>S.I.:</b> Un bloque multicolor (verde, amarillo, color tierra y azul), localizado del extremo izquierdo a la mitad, aproximadamente, de la imagen y subdivido por cuatro bloques verticales y uno horizontal.	Los elementos localizados dentro de las líneas de color verde.
		<b>T/C:</b> El bloque bicolor (amarillo y color tierra) localizado de la mitad, aproximadamente, al extremo derecho de la imagen y subdivido por cuatro bloques verticales.	
		<b>S.F.:</b> El bloque bicolor (color tierra y azul) de menor tamaño	

<sup>15</sup> La información del cuadro 10 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 10 tiene la siguiente organización: en la primera, columna se presentan los constituyentes de las estructuras narrativas subordinadas (ENS) de *Simi* de Sean Scully; en la segunda columna las ENS de *Simi*; en la tercera, los constituyentes de las ENS; y, en la última, columna la ubicación de las ENS en la imagen 6.

		que el de la S.I. y el de la T/C localizado en el centro de T/C y subdivido.	
ENS I 2	<b>S.I.:</b>	Un bloque bicolor (azul oscuro y blanco), localizado del extremo izquierdo y subdivido por dos bloques verticales.	Los elementos ubicados dentro de las líneas de color azul claro.
	<b>T/C:</b>	El bloque multicolor (azul claro, naranja, amarilla, color tierra oscuro y azul oscuro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por nueve bloques horizontales y dos verticales.	
	<b>S.F.:</b>	El bloque monocromático (amarillo) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.	
ENS I 3	<b>S.I.:</b>	Un bloque monocromático (color tierra oscuro) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.	Los elementos situados dentro de las líneas de color azul oscuro.
	<b>T/C:</b>	El bloque multicolor (naranja, color tierra oscuro,	

		<p>amarillo, azul y negro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por nueve bloques horizontales y dos verticales.</p>	
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (azul) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.</p>	
<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque subdivido y multicolor (rojo, naranja, negro y blanco).</p>			
<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque subdivido y multicolor (tierra, rojo, verde, azul y blanco).</p>	ENS III	<p><b>S.I.:</b></p> <p>Un bloque monocromático (color verde) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.</p>	Los elementos colocados dentro de las líneas de color azul claro.
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque multicolor (naranja, gris, blanco y color tierra oscuro) ocupa dos tercios, aproximadamente, de la imagen y subdivido por seis bloques horizontales y cinco verticales.</p>	
		<p><b>S.F.:</b></p>	

		El bloque bicolor (verde y color tierra oscuro) localizado del extremo derecho, tiene posición vertical y subdivido por cuatro bloques horizontales.	
ENS II 2	<b>S.I.:</b>	El bloque bicolor (negro y gris) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.	Los elementos puestos dentro de las líneas de color naranja oscuro.
	<b>T/C:</b>	El bloque tricolor (verde, blanco y negro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales y seis verticales.	
	<b>S.F.:</b>	El bloque monocromático (azul) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.	
ENS II 3	<b>S.I.:</b>	Un bloque monocromático (verde) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.	Los elementos situados dentro de las líneas de color naranja claro.
	<b>T/C:</b>	El bloque monocromático (blanco) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales.	

		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (gris) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales.</p>	

**CUADRO 11:** IDENTIFICACIÓN DEL TIPO DE FOCALIZACIÓN EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE *SIMI* DE SEAN SCULLY<sup>16</sup>

<b>TIPO DE FOCALIZACIÓN EN ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE <i>SIMI</i> DE SEAN SCULLY</b>		
Constituyentes de la Estructura Narrativa Principal	Tipo de Focalización	Ubicación en la imagen 5
<b>S.I.:</b> Un bloque subdivido y multicolor (amarillo, negro, azul y tierra).	Interna del subtipo variable	Los elementos ubicados dentro de las líneas de color verde.
<b>T/C:</b> El bloque subdivido y multicolor (rojo, naranja, negro y blanco).	Interna del subtipo variable	Los elementos colocados dentro de las líneas de color amarillo.
<b>S.F.:</b> Un bloque subdivido y multicolor (tierra, rojo, verde, azul y blanco).	Interna del subtipo variable	Los elementos localizados dentro de las líneas de color rojo.

<sup>16</sup> La información del cuadro 11 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 11 tiene la siguiente distribución: en la primera, columna se presentan los constituyentes de la estructura narrativa principal (ENP) de *Simi* de Sean Scully; en la segunda, el tipo de Focalización; y, en la tercera, columna la ubicación de la ENP en la imagen 5.

**CUADRO 12: IDENTIFICACIÓN DEL TIPO DE FOCALIZACIÓN EN LA/S ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S SUBORDINADA/S DE *SIMI* DE FRANK STELLA<sup>17</sup>**

<b>TIPO DE FOCALIZACIÓN EN LAS ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S SUBORDINADA/S DE <i>SIMI</i> DE FRANK STELLA</b>				
Constituyentes de la Estructura Narrativa Principal	Estructura/s Narrativa/s Subordinada/s (ENS)	Constituyentes de la Estructura/s Narrativa/s Subordinada/s	Tipo de Focalización	Ubicación en la imagen 6
<b>S.I.:</b>  Un bloque subdivido y multicolor (amarillo, negro, azul y tierra).	ENS I 1	<b>S.I.:</b>  Un bloque multicolor (verde, amarillo, color tierra y azul), localizado del extremo izquierdo a la mitad, aproximadamente, de la imagen y subdivido por cuatro bloques verticales y uno horizontal.	Interna del subtipo múltiple	Los elementos localizados dentro de las líneas de color verde.
		<b>T/C:</b>  El bloque bicolor (amarillo y color tierra) localizado de la mitad, aproximadamente, al extremo derecho de la imagen y		

<sup>17</sup> La información del cuadro 12 se elaboró con base en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea. El cuadro 12 tiene la siguiente organización: en la primera, columna se presentan los constituyentes de las estructuras narrativas subordinadas (ENS) de *Simi* de Sean Scully; en la segunda, las ENS de *Simi*; en la tercera, columna los constituyentes de las ENS; en la cuarta, el tipo de focalización; y, en la última columna, la ubicación de las ENS en la imagen 6.

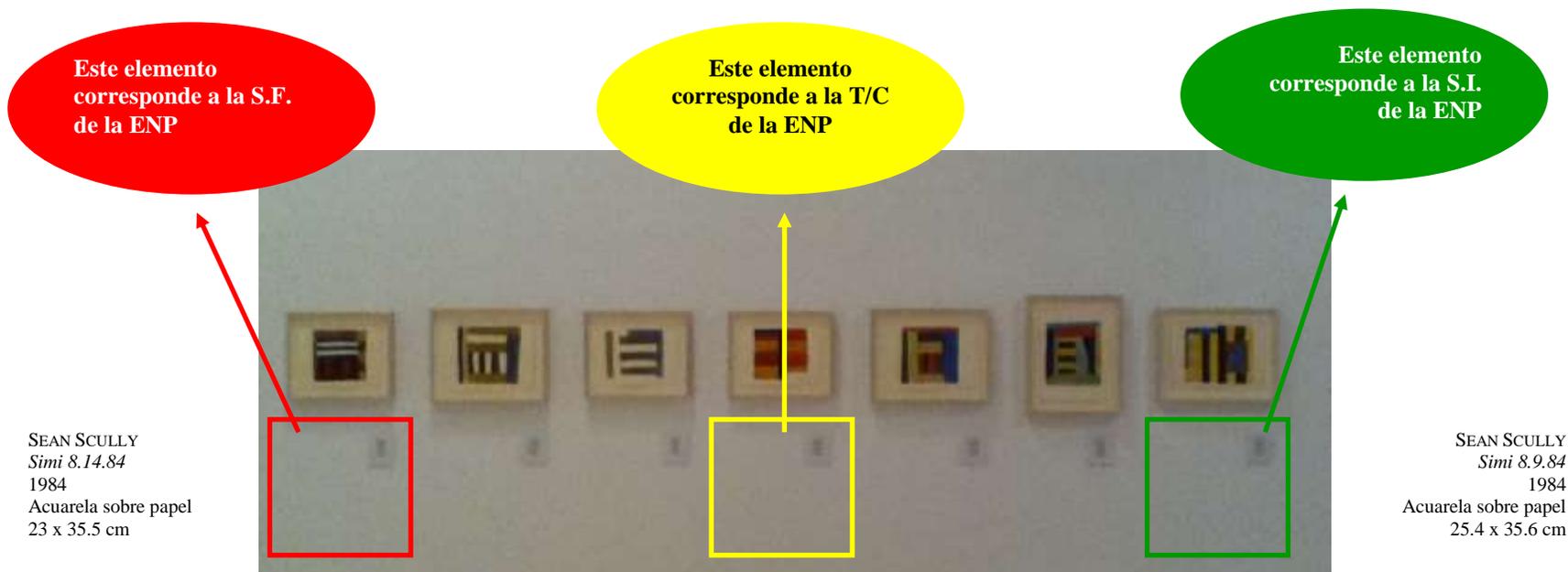
		subdivido por cuatro bloques verticales.		
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque bicolor (color tierra y azul) de menor tamaño que el de la S.I. y el de la T/C localizado en el centro de T/C y subdivido.</p>		
ENS I 2		<p><b>S.I.:</b></p> <p>Un bloque bicolor (azul oscuro y blanco), localizado del extremo izquierdo y subdivido por dos bloques verticales.</p>	Interna del subtipo múltiple	Los elementos ubicados dentro de las líneas de color azul claro.
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque multicolor (azul claro, naranja, amarilla, color tierra oscuro y azul oscuro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por nueve bloques horizontales y dos verticales.</p>		
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (amarillo) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.</p>		

	ENS I 3	<p><b>S.I.:</b></p> <p>Un bloque monocromático (color tierra oscuro) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.</p>	Interna del subtipo múltiple	Los elementos situados dentro de las líneas de color azul oscuro.
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque multicolor (naranja, color tierra oscuro, amarillo, azul y negro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por nueve bloques horizontales y dos verticales.</p>		
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (azul) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.</p>		
<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque subdivido y multicolor (rojo, naranja, negro y blanco).</p>				
<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque subdivido</p>	ENS III	<p><b>S.I.:</b></p> <p>Un bloque monocromático (color verde)</p>	Interna del subtipo múltiple	Los elementos colocados dentro de las líneas de color azul claro.

y multicolor (tierra, rojo, verde, azul y blanco).		localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.		
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque multicolor (naranja, gris, blanco y color tierra oscuro) ocupa dos tercios, aproximadamente, de la imagen y subdivido por seis bloques horizontales y cinco verticales.</p>		
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque bicolor (verde y color tierra oscuro) localizado del extremo derecho, tiene posición vertical y subdivido por cuatro bloques horizontales.</p>		
ENS II 2		<p><b>S.I.:</b></p> <p>El bloque bicolor (negro y gris) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.</p>	Interna del subtipo múltiple	Los elementos puestos dentro de las líneas de color naranja oscuro.
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque tricolor (verde, blanco y negro) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales y seis verticales.</p>		

		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (azul) localizado del extremo derecho y tiene posición vertical.</p>		
	ENS II 3	<p><b>S.I.:</b></p> <p>Un bloque monocromático (verde) localizado del extremo izquierdo y tiene posición vertical.</p>	Interna del subtipo múltiple	Los elementos situados dentro de las líneas de color naranja claro.
		<p><b>T/C:</b></p> <p>El bloque monocromático (blanco) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales.</p>		
		<p><b>S.F.:</b></p> <p>El bloque monocromático (gris) ocupa más de la mitad de la imagen y subdivido por cuatro bloques horizontales.</p>		

**IMAGEN 5:** INCLUSIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA SERIE *SIMI* DE SEAN SCULLY<sup>18</sup>



SEAN SCULLY  
*Simi 8.14.84*  
 1984  
 Acuarela sobre papel  
 23 x 35.5 cm

SEAN SCULLY  
*Simi 8.9.84*  
 1984  
 Acuarela sobre papel  
 25.4 x 35.6 cm

SEAN SCULLY  
*Simi por la mañana*  
 1984  
 Acuarela sobre papel  
 25.4 x 35.6 cm

SEAN SCULLY  
*Simi 8.84*  
 1984

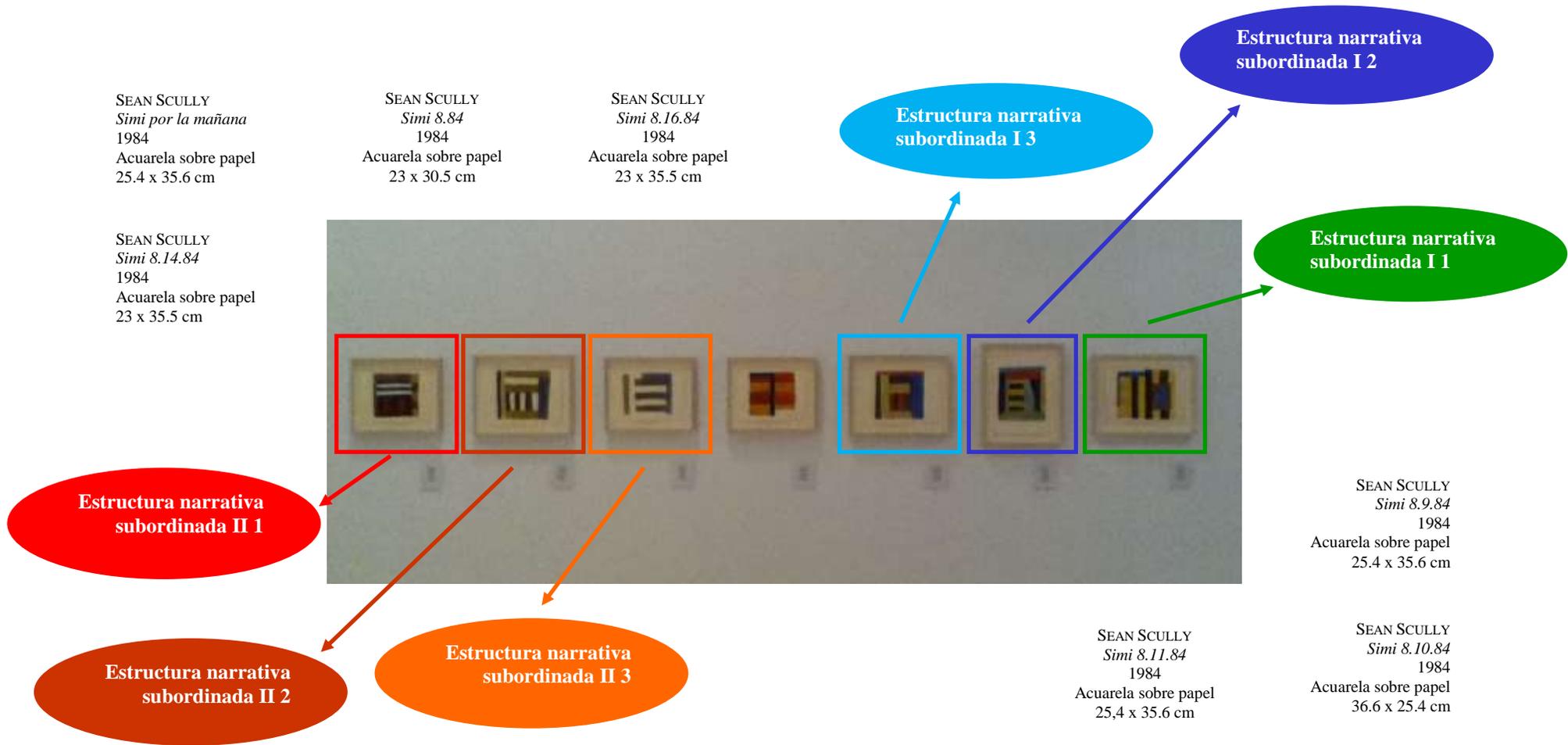
SEAN SCULLY  
*Simi 8.16.84*  
 1984

SEAN SCULLY  
*Simi 8.11.84*  
 1984

SEAN SCULLY  
*Simi 8.10.84*  
 1984  
 Acuarela sobre papel  
 36.6 x 25.4 cm

<sup>18</sup> La información de la imagen 5 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 5: Inclusión de la Estructura Narrativa en *Simi* de Sean Scully”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

**IMAGEN 6: INCLUSIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN LA SERIE *SIMI* DE SEAN SCULLY<sup>19</sup>**



<sup>19</sup> La información de la imagen 5 se elaboró con base en el material didáctico “Imagen 6: Inclusión de la Secuencia Narrativa en *Simi* de Sean Scully”, inserta en *La narración en la pintura*, este material se elaboró para apoyar el guión de *Ut pictura poiesis*, dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.



**A***nexo***2**



**TEXTO 1: ODA LXXX (ANTERIOR A 1794) DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS**

Sentada ante el espejo  
 ornaba Galatea  
 de sus blondos cabellos  
 las delicadas hebras.

Separada en dos partes,  
 su dorada madeja  
 cubre en undosos rizos  
 el cuello de azucena.

Con mano artificiosa  
 de sus sortijas cerca  
 la frente, porque brille,  
 la nieve contrapuesta.

Sobre el ara del gusto  
 en agradable ofrenda  
 el lujo para ungirlos  
 le ofrece sus esencias,

y cien vistosas flores  
 parece que se acercan  
 a sus dedos, ufanas  
 si adornan su cabeza

Ella en todas escoge  
 las colores más tiernas,  
 y entre el alto plumaje  
 delicada las mezcla.

Luego al cristal se mira;  
 y al hallarse tan bella,  
 tierna suspira, y sigue  
 su felice tarea.

De transparente gasa  
 sobre el tocado asienta  
 un lazo, que hasta el talle  
 baja y al viento ondea.

Con otro solícita  
 celar a la modestia  
 de sus turgentes pechos  
 las dos nevadas pellas.

Por ellas, al cubrirlas,  
 acaso, aunque ligera,  
 la mano pasa; y siente  
 que el tacto la recrea.

Torna a correrla; y blando  
 circula por sus venas  
 de amor el dulce fuego,  
 que la delicia aumenta.

Rendida hacia el espejo  
 se vuelve; y en su esfera  
 las pomas mismas halla,  
 que loca la enajenan.

Y al punto más perdida  
 con amable licencia  
 para en ellas gozarse  
 las gasas desordena.

Ya ardiente las agita,  
 ya las palpa suspensa,  
 ya tierna las comprime;  
 y en la presión violenta  
 su palpitar se dobla;  
 desfallecida anhela;  
 me nombra, y del deleite  
 la nube la rodea.

Yo de improviso salgo,  
 y con dulce sorpresa  
 pago en ardientes besos  
 su amor y su fineza.

Turbóse un tanto al verme;  
mas bien presto, halagüeña  
me ofreció entre sus brazos  
el perdón de mi ofensa.

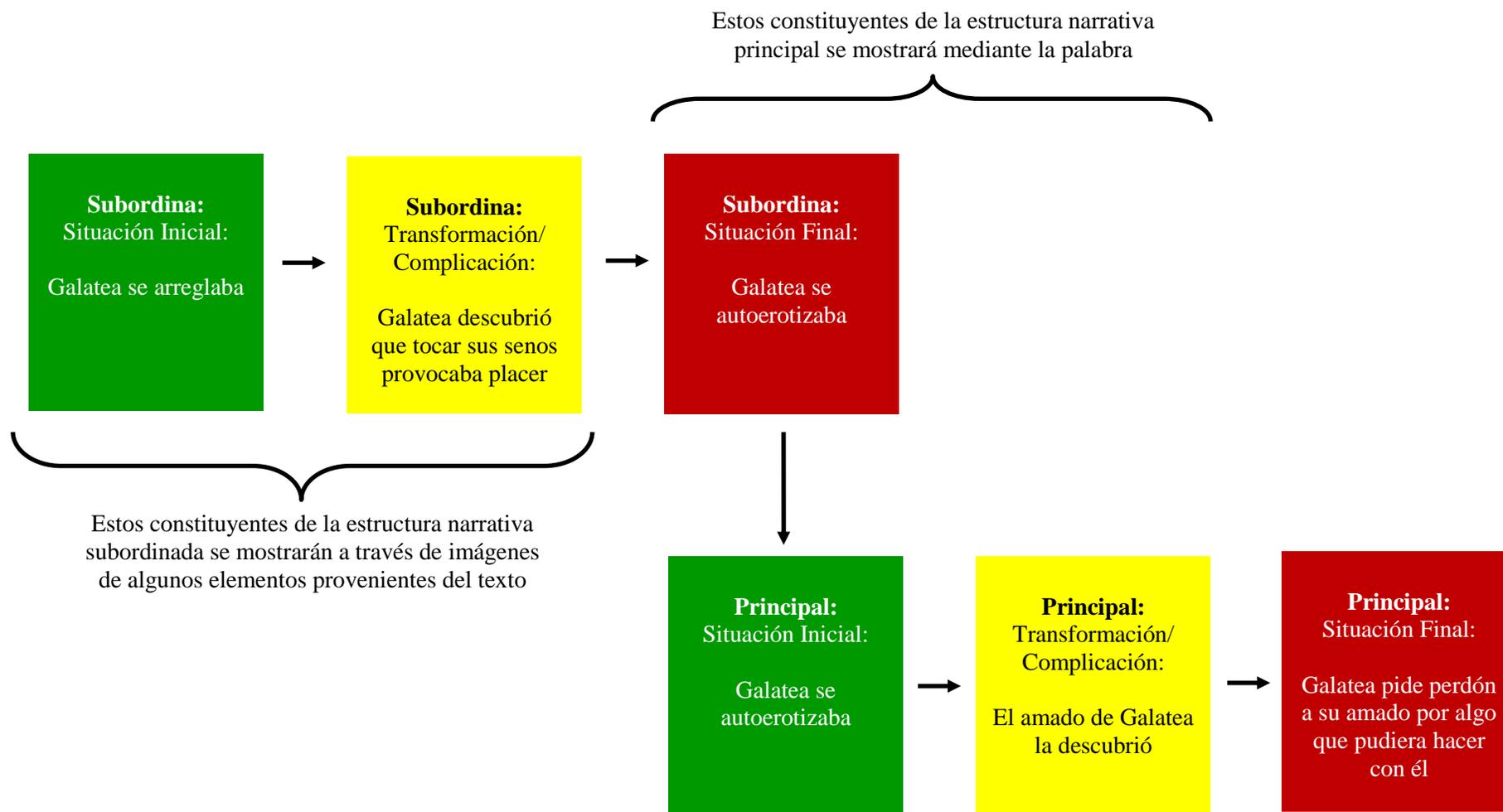
**CUADRO 1:** PROCESO DE IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA *ODA LXXX* DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS<sup>1</sup>

<b>PROCESO IDENTIFICACIÓN DE LAS ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE LA <i>ODA LXXX</i> DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS</b>	
<b>Desglose de acciones</b>	<b>Estructura Narrativa</b>
1. Galatea se peina	<b>Subordina:</b> Situación Inicial:  Galatea se arregla
2. Galatea separa su cabello	
3. Galatea despeja su frente (pone joyas en el cabello)	
4. Galatea toma flores	
5. Galatea pone flores en su cabello	
6. Galatea mira al espejo	

<sup>1</sup> La información del cuadro 1 se elaboró con base en el material didáctico “Proceso identificación de la/s secuencia/s narrativa/s de la *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés”. Este material didáctico se elaboró dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

7. Galatea suspira	
8. Galatea se pone otra gasa	
9. Galatea se toca por accidente	<p style="text-align: center;"><b>Subordina:</b> Transformación/Complicación:  Galatea descubre que tocar sus senos provocaba placer</p>
10. Galatea se recrea	<p style="text-align: center;"><b>Subordina:</b> Situación Final/ <b>Principal:</b> Situación Inicial:  Galatea se autoerotiza</p>
11. Galatea torna a verse en el espejo	
12. Galatea siente placer al ver sus pechos	
13. Galatea desordenada las gasas	
14. Galatea palpa sus pechos	
15. Galatea siente sus pechos	
16. Galatea comprime sus pechos	

17. Galatea desfallece	
18. Galatea nombra al amado	
19. Galatea recibe besos	<p><b>Principal:</b>          Transformación/Complicación:          El amado de Galatea la descubre</p>
20. Galatea ve a su amado	
21. Galatea se turba	
21. Galatea abraza a su amado	
22. Galatea pide perdón al amado	<p><b>Principal:</b> Situación Inicial:          Galatea pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él</p>

**ESQUEMA 1: SELECCIÓN DE LOS CONSTITUYENTES DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA ODA LXXX DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS<sup>2</sup>**

<sup>2</sup> La información del esquema 1 se elaboró con base en el material didáctico “Constituyentes de la/s secuencia/s narrativa/s de la *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés”. Este material didáctico se elaboró dentro del Proyecto PAPIME PE401810 coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín y su realización quedó a cargo de Mara González Guinea.

**TEXTO 2: SELECCIÓN DE LOS ELEMENTOS Y DE LOS VERSOS ODA LXXX DE JUAN MELÉNDEZ VALDÉS**

Sentada ante el espejo  
 ornaba Galatea  
 de sus blondos cabellos  
 las delicadas hebras.

Separada en dos partes,  
 su dorada madeja  
 cubre en undosos rizos  
 el cuello de **azucena.**

Con mano artificiosa  
 de sus sortijas cerca  
 la frente, porque brille,  
 la nieve contrapuesta.

Sobre el ara del gusto  
 en agradable ofrenda  
 el lujo para ungirlos  
 le ofrece sus esencias,

y cien vistosas flores  
 parece que se acercan  
 a sus dedos, ufanas  
 si adornan su cabeza

Ella en todas escoge  
 las colores más tiernas,  
 y entre el **alto plumaje**  
 delicada las mezcla.

Luego al cristal se mira;  
 y al hallarse tan bella,  
 tierna suspira, y sigue  
 su felice tarea.

De transparente **gasa**  
 sobre el tocado asienta  
**un lazo,** que hasta el talle  
 baja y al viento ondea.

S.F.  
 /  
 S.I.

S.F.  
 /  
 S.I.

Compl.  
 /  
 Transf.

Con otro solicita  
 celar a la modestia  
 de sus turgentes pechos  
 las dos nevadas pellas.

Por ellas, al cubrir las,  
 acaso, aunque ligera,  
 la mano pasa; y siente  
 que el tacto la recrea.

Torna a correrla; y blando  
 circula por sus venas  
 de amor el dulce fuego,  
 que la delicia aumenta.

Rendida hacia el espejo  
 se vuelve; y en su esfera  
 las pomas mismas halla,  
 que loca la enajenan.

Y al punto más perdida  
 con amable licencia  
 para en ellas gozarse  
 las gasas desordena.

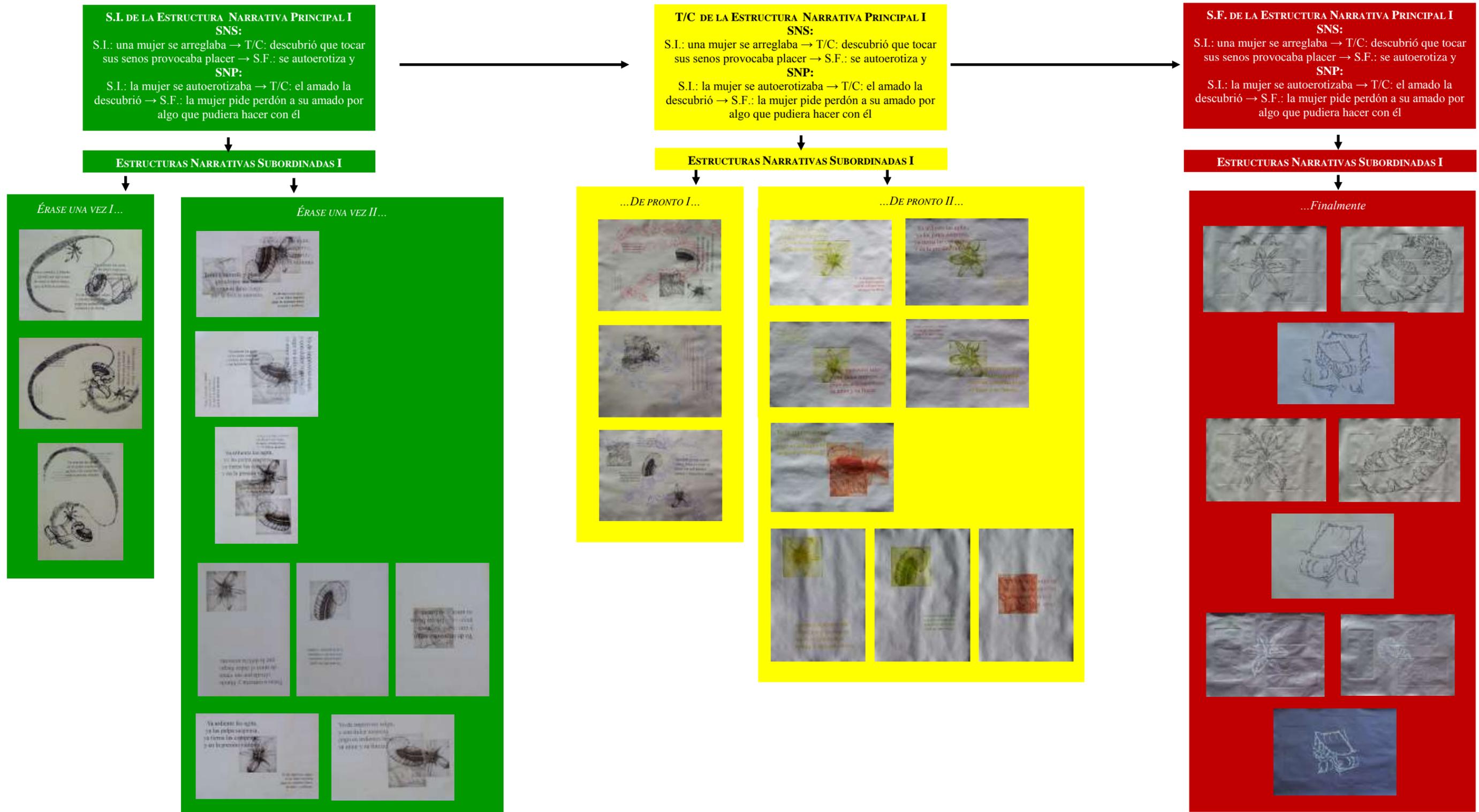
Ya ardiente las agita,  
 ya las palpa suspensa,  
 ya tierna las comprime;  
 y en la presión violenta

su palpitar se dobla;  
 desfallecida anhela;  
 me nombra, y del deleite  
 la nube la rodea.

Yo de improviso salgo,  
 y con dulce sorpresa  
 pago en ardientes besos  
 su amor y su fineza.

Turbóse un tanto al verme;  
mas bien presto, halagüeña  
me ofreció entre sus brazos  
el perdón de mi ofensa.

**ESQUEMA 2: ESTABLECIMIENTO DE LAS ESTRUCTURA/S NARRATIVA/S DE SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN**



**CUADRO 2:** IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL EN *SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN*<sup>3</sup>

<b>IDENTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL EN <i>SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN</i></b>	
<b>Estructura Narrativa Principal I (ENP I)</b>	<b>Ubicación en el Anexo 2</b>
<p style="text-align: center;"><b>Situación Inicial</b></p> <p style="text-align: center;">SNS: (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP: (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p>Imágenes 1 a la 3 corresponden con <i>Érase una vez I...</i> y las imágenes 4 a la 9 corresponden con <i>Érase una vez II...</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Transformación/Complicación</b></p> <p style="text-align: center;">SNS: (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP: (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p>Imágenes 10 a la 12 corresponden con <i>...De pronto I...</i> y las Imágenes 14 a la 19 corresponden con <i>...De pronto II...</i></p>

<sup>3</sup> El cuadro 2 tiene la siguiente distribución: en la primera columna se muestra la ENP I de la propuesta plástica surgida de esta investigación y en la segunda columna la ubicación de la ENP I en las series y en el Anexo 2.

<p style="text-align: center;"><b>Situación Final</b></p> <p style="text-align: center;">SNS:        (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP:        (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p>Imágenes 20 a la 28 corresponden con ...<i>Finalmente</i></p>
--	--

**CUADRO 3:** IDENTIFICACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS SUBORDINADAS EN *SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN*<sup>4</sup>

IDENTIFICACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS SUBORDINADAS EN <i>SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN</i>			
Estructuras Narrativas Principal I (ENP I)	Estructuras Narrativas Subordinadas I (ENS I)	Constituyentes de la ENS I	Ubicación en el Anexo 2
<b>Situación Inicial</b>	ENS I 1	<p><b>SNS 2:</b></p> <p>(S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p><b>SNP 2:</b></p> <p>(S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	Imagen 1
	ENS I 2		Imagen 2
	ENS I 3		Imagen 3
	ENS I 4		Imagen 4
	ENS I 5		Imagen 5
	ENS I 6		Imagen 6
	ENS I 7		Imagen 7
	ENS I 8		Imagen 8

<sup>4</sup> El cuadro 3 tiene la siguiente organización: en la primera, columna se muestra los constituyentes de la ENP I; en la segunda, las ENS I; en la tercera columna, los constituyentes de las ENS I, éstos son los mismo en cada ENS I por ello sólo se anotó uno; y en la última, la ubicación de las ENS I en el Anexo 2

	(los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		
	ENS I 9 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 9
<b>Transformación /Complicación</b>	ENS I 10	<p><b>SNS 2:</b></p> <p>(S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p><b>SNP 2:</b></p> <p>(S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	Imagen 10
	ENS I 11		Imagen 11
	ENS I 12		Imagen 12
	ENS I 13 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 14
	ENS I 14 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 15
	ENS I 15 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 16

	ENS I 16 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 17
	ENS I 17 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Imagen 18
	ENS I 18		Imagen 19
<b>Situación Final</b>	ENS I 19	<b>SNS 2:</b>  (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y  <b>SNP 2:</b>  (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)	Imagen 20
	ENS I 20		Imagen 21
	ENS I 21		Imagen 22
	ENS I 22		Imagen 23
	ENS I 23		Imagen 24
	ENS I 24		Imagen 25

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

	ENS I 25		Imagen 26
	ENS I 26		Imagen 27
	ENS I 27		Imagen 28

**CUADRO 4:** IDENTIFICACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE *SIN BRÚJULA* Y *SIN TIMÓN*<sup>5</sup>

<b>IDENTIFICACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA PRINCIPAL DE <i>SIN BRÚJULA</i> Y <i>SIN TIMÓN</i></b>		
<b>Constituyentes de la Estructura Narrativa Principal I (ENP I)</b>	<b>Tipo de Focalización en la ENP I</b>	<b>Ubicación en el Anexo 2</b>
<p style="text-align: center;"><b>Situación Inicial</b></p> <p style="text-align: center;">SNS: (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP: (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p style="text-align: center;">Interna del subtipo múltiple (expresa el evento narrado desde un punto de vista)</p>	<p style="text-align: center;">Imágenes 1 a la 3 corresponden con <i>Érase una vez I...</i> y las Imágenes 4 a la 9 corresponden con <i>Érase una vez II...</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>Trasformación/Complicación</b></p> <p style="text-align: center;">SNS: (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP: (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p style="text-align: center;">Interna del subtipo múltiple (expresa el evento narrado desde un punto de vista)</p>	<p style="text-align: center;">Imágenes 10 a la 12 corresponden con <i>...De pronto I...</i> y las Imágenes 14 a la 19 corresponden con <i>...De pronto II...</i></p>

<sup>5</sup> El cuadro 4 tiene la siguiente organización: en la primera columna se ubicaron los constituyentes de la ENP I, en la segunda columna el tipo de focalización en cada componente de la ENP I y en la tercera columna la ubicación de la ENP I en las series y en el Anexo 2.

<p style="text-align: center;"><b>Situación Final</b></p> <p style="text-align: center;">SNS:        (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p style="text-align: center;">SNP:        (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p style="text-align: center;">Interna del subtipo múltiple        (expresa el evento narrado desde un punto de vista)</p>	<p style="text-align: center;">Imágenes 20 a la 28 corresponden con  <i>...Finalmente</i></p>
--	--	---

**CUADRO 5:** IDENTIFICACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN EN LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS SUBORDINADAS DE  
*SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN*<sup>6</sup>

IDENTIFICACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN EN LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS SUBORDINADAS DE <i>SIN BRÚJULA Y SIN TIMÓN</i>				
Constituyentes de la Estructuras Narrativas principal I (ENP I)	Estructuras Narrativas Subordinadas I (ENS I)	Constituyentes de las ENS I	Tipo de Focalización en las ENS I	Ubicación en el Anexo 2
<b>Situación Inicial</b>	ENS I 1	<b>SNS 2:</b> (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y	La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 1
	ENS I 2	<b>SNP 2:</b> (S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)	La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 2
	ENS I 3		La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 3
	ENS I 4		Interna del subtipo variable: SNS	Imagen 4

<sup>6</sup> El cuadro 5 tiene la siguiente distribución: en la primera, columna se muestra los constituyentes de la ENP I; en la segunda, las ENS I; en la tercera columna, los constituyentes de las ENS I, éstos son los mismo en cada ENS I por ello sólo se anotó uno; en la cuarta, el tipo de focalización en cada ENS I y a través de qué elementos se muestra el tipo de focalización; y en el última columna la ubicación de las ENS I en el Anexo 2

			2 → imágenes y SNP 2 → palabra	
	ENS I 5		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 5
	ENS I 6		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 6
	ENS I 7		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 7
	ENS I 8 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 8
	ENS I 9 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 9
<b>Transformación/ Complicación</b>	ENS I 10	<b>SNS 2:</b>  (S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se	La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 10

	ENS I 11	<p>autoerotiza) y</p> <p><b>SNP 2:</b></p> <p>(S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 11
	ENS I 12		La no focalización: vector Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 12
	ENS I 13 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 14
	ENS I 14 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 15
	ENS I 15 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 16
	ENS I 16 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 17

	ENS I 17 (los elementos ausentes se infieren con base en las ENS I)		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 18
	ENS I 18		Interna del subtipo variable: SNS 2 → imágenes y SNP 2 → palabra	Imagen 19
<b>Situación Final</b>	ENS I 19	<p><b>SNS 2:</b></p> <p>(S.I.: una mujer se arreglaba → T/C: descubrió que tocar sus senos provocaba placer → S.F.: se autoerotiza) y</p> <p><b>SNP 2:</b></p> <p>(S.I.: la mujer se autoerotizaba → T/C: el amado la descubrió → S.F.: la mujer pide perdón a su amado por algo que pudiera hacer con él)</p>	<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía, de transferencia y de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía y de transferencia.</p>	Imagen 20
	ENS I 20		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía, de transferencia y de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía y de transferencia.</p>	Imagen 21
	ENS I 21		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía, de</p>	Imagen 22

			<p>transferencia y de gofrado. Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado. Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía y de transferencia.</p>	
	ENS I 22		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de transferencia y de gofrado. Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado. Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de transferencia.</p>	Imagen 23
	ENS I 23		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de transferencia y de gofrado. Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado. Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de transferencia.</p>	Imagen 24
	ENS I 24		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de transferencia y de gofrado. Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado. Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de transferencia.</p>	Imagen 25

	ENS I 25		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía y de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía.</p>	Imagen 26
	ENS I 26		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía y de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía.</p>	Imagen 27
	ENS I 27		<p>Interna del subtipo múltiple: planchas de siligrafía y de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralipsis</i>: planchas de la técnica de gofrado.</p> <p>Externa del subtipo <i>paralepsis</i>: en planchas de siligrafía.</p>	Imagen 28

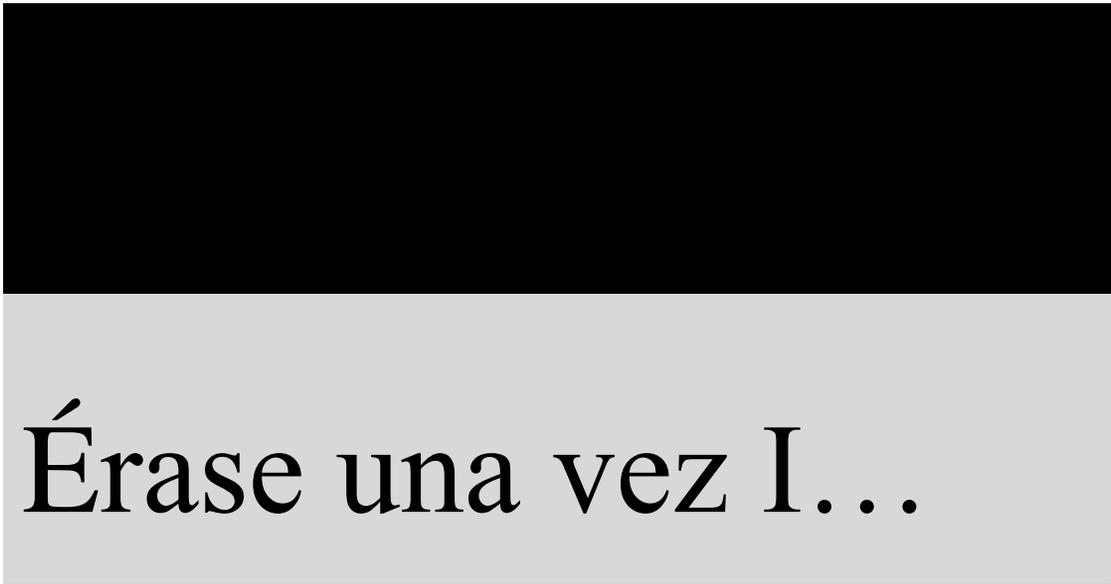
DESCRIPCIÓN  
DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS UTILIZADAS

en  
*Sin brújula y sin timón*

En los cuadros que a continuación se muestran, se presenta un desglose de las estrategias utilizadas en *Sin brújula y sin timón*, esta propuesta plástica está constituida por *Érase una vez I...* (tres impresiones), *Érase una vez II...* (ocho impresiones), *...De pronto I...* (tres impresiones), *...De pronto II...* (ocho impresiones) y *Finalmente...* (nueve impresiones).

Los cuadros tienen la siguiente distribución, en la primera columna se ubicó la procedencia de las estrategias utilizadas, es decir, los tipos de tiempo pictórico identificados por Umberto Eco y Omar Calabrese, en segunda columna se anotaron las estrategias empleadas para narrar en dichos tipos de tiempo y en la tercera columna las cualidades de dichas estrategias en el constituyente de la serie. Además, cada cuadro se acompaña del constituyente de cada serie que describe.

Asimismo, en *Sin brújula y sin timón* se optó por *Oda LXXX* de Juan Meléndez Valdés, para revisar la estructura narrativa (EN), así como la selección de elementos y de los fragmentos procedentes de dicho texto véase el texto 1 y 2, cuadro 1 y esquema 1 del Anexo 2.



# Érase una vez I...

En *Érase una vez I...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se utilizó, uno, la EN como estrategia plástica para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* correspondientes con el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo (CCAET)*, y dos, se usó, de modo adverso, la estrategia de *cerca/lejos* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo pictórico.

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 1:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Siligrafía sobre papel 80% algodón  
 45.5 X 65 cm.

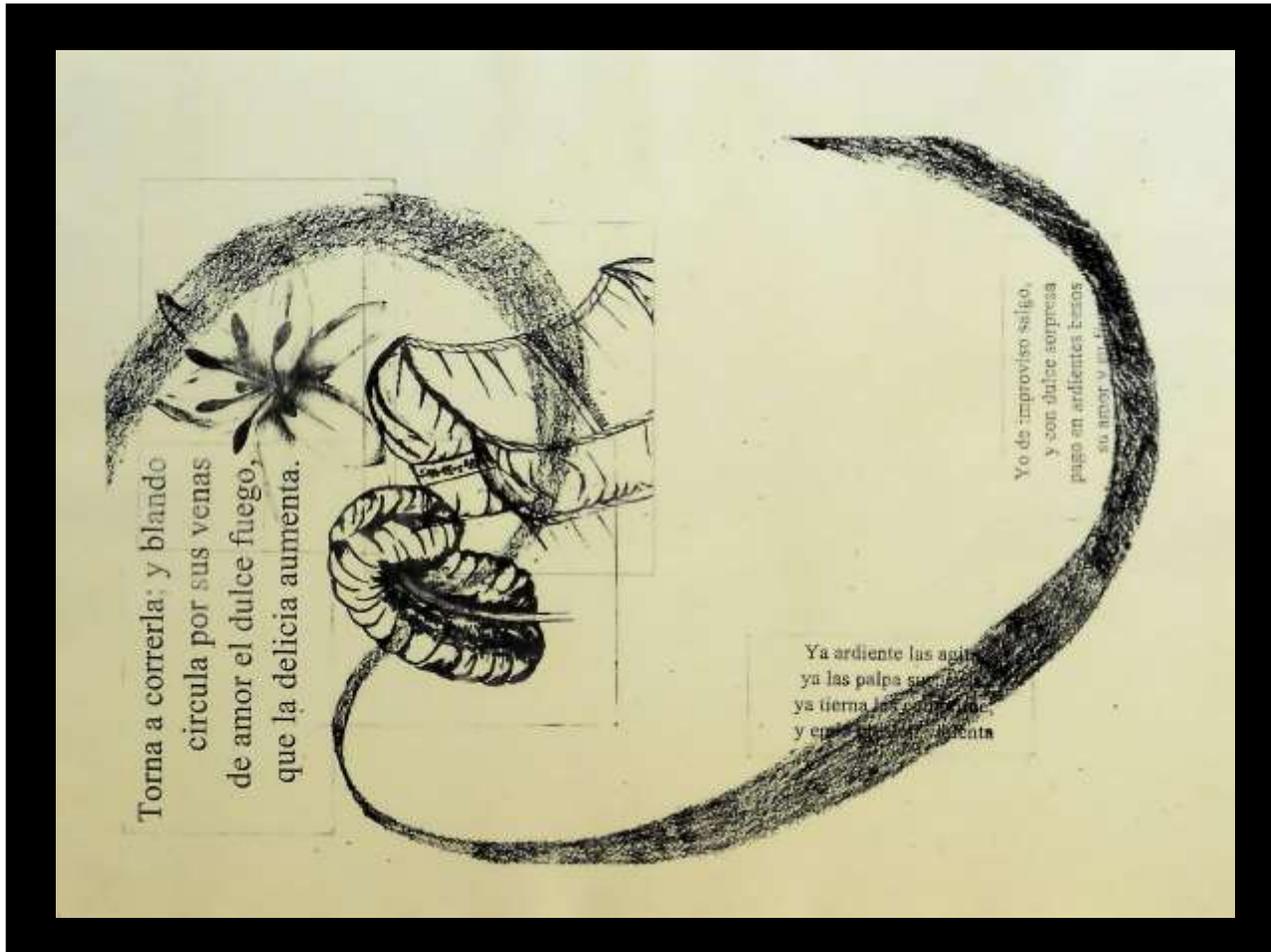
**CUADRO 6: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 1**

<b>ENS I 1</b>		
<b>Procedencias de las estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez I...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAET</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector, la posición de éste es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que está invertido.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño de la fuente grande para todos los módulos de la ENP, ya que el orden lógico, por ejemplo, usa, el tamaño pequeño para la situación inicial (S.I.) y el grande para la situación final (S.F), esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide identificar tiempo precedente y el posterior, pues se utilizó la alineación de los párrafos de manera adversa al orden lógico, ya que en el orden lógico usaría, por ejemplo, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (transformación o complicación: T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.). Mientras, en la imagen 2, la alineación izquierda se utilizó en el primer fragmento de la S.I., la central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación derecha para el fragmento de la T/C.</li> <li>• Se sobrepusieron algunos los módulos de la estructura narrativa subordinada (ENS) y de la ENP, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las estructuras narrativas, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde a lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 2, la mayoría de los módulos de la ENS se localizan en el extremo inferior derecho y corresponde con el tiempo posterior, así como el módulo del primer fragmento de la S.I.se colocó en la parte media de lado izquierdo y corresponde</li> </ul>

		con el tiempo precedente, al lado del primer módulo de la ENS.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;de izquierda a derecha&gt;&gt;, &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;, &lt;&lt;de derecha a izquierda&gt;&gt; y &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt;. Además, la posición del vector es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que está invertido.</li> <li>• Se conservó el orden en que aparecen los constituyentes de la ENS y se alteró la posición de dichos elementos, pues el orden lógico, por ejemplo, ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen; pero, en la imagen 2, lo alto de la azucena se ubicó hacia lo bajo del grabado y lo bajo hacia lo alto del grabado, lo alto de la pluma se colocó hacia lo bajo del imagen y lo bajo hacia lo alto de la misma y, lo alto del vestido se puso hacia el lado izquierdo y lo bajo hacia el lado derecho de la misma.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras corresponde con el modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen 2, el primer módulo ENS y el primero de la ENP se encuentra en el lado izquierdo y el resto de los módulos de dichas estructuras se concentran en el lado derecho.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del primer fragmento de la S.I. de la ENP y el módulo del primer elemento seleccionado de la ENS del resto de los módulos para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	El lazo y la gasa (vestido) se refieren a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.

Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 2:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Siligrafía sobre papel 80% algodón  
 45.5 X 65 cm.

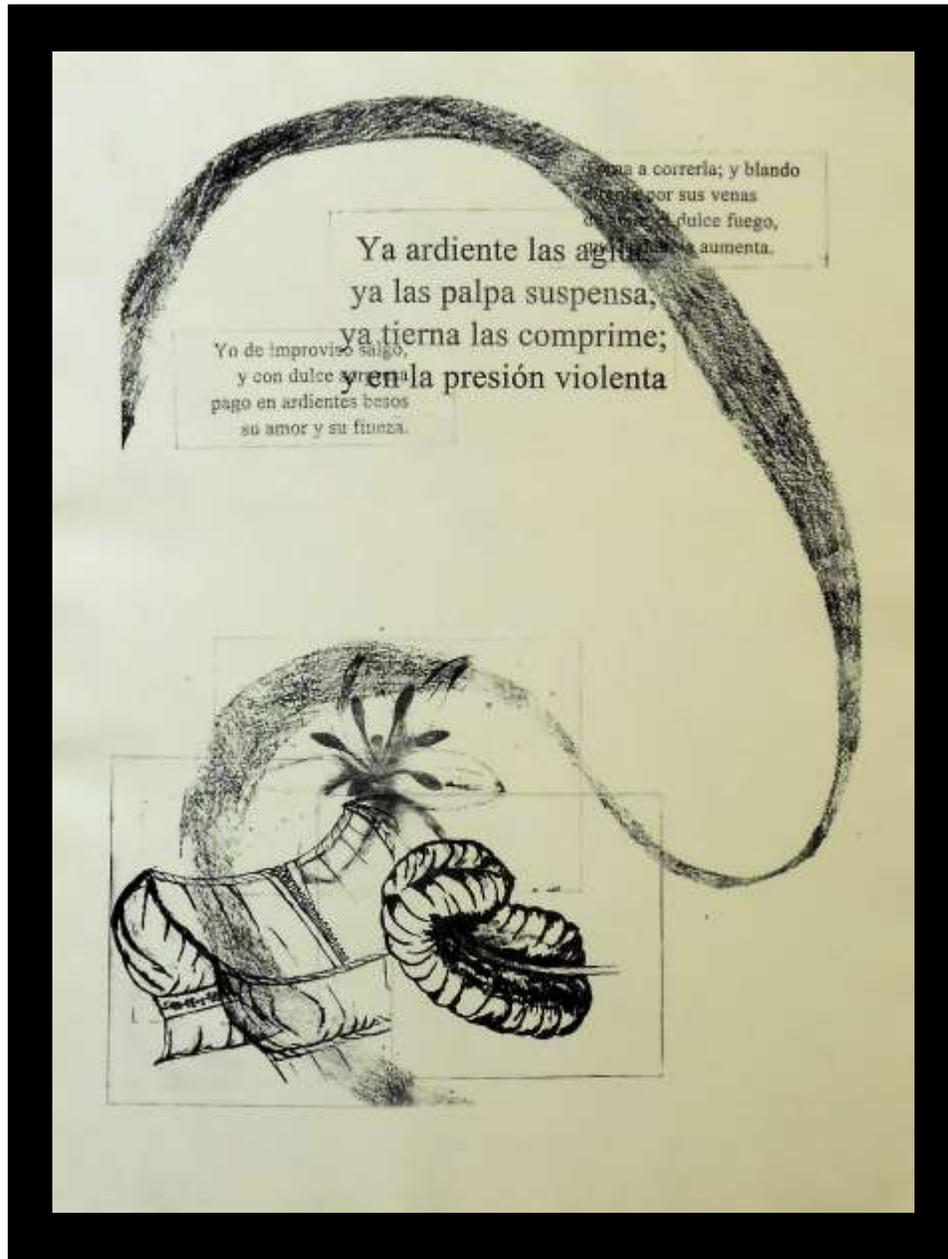
**CUADRO 7: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 2**

<b>ENS I 2</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plástica</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez I...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector, la posición de éste es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que está invertido.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño pequeño para el segundo fragmento de la S.I. y para la T/C y el tipo grande para el primer fragmento de la S.I., ya que el orden lógico, por ejemplo, usa, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide identificar el tiempo precedente y el posterior, pues se utilizó la alineación de los párrafos de manera adversa al orden lógico, ya que éste emplea, por ejemplo, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.); mientras ,en la imagen 4, la alineación derecha se utilizó en el primer fragmento de la S.I. y en el de la T/C, y la central para el segundo fragmento de la S.I.</li> <li>• Se sobrepusieron algunos los módulos de la ENS y de la ENP, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 4, el módulo del primer fragmento de la S.I. se localiza en el extremo inferior derecho y corresponden con el tiempo precedente, así como el módulo del segundo fragmento de la S.I. se colocó en el</li> </ul>

		lado izquierdo y el de la T/C en el extremo inferior izquierdo y corresponden con el tiempo posterior.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;de izquierda a derecha&gt;&gt;, &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;, &lt;&lt;de derecha a izquierda&gt;&gt; y &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt;. Además, la posición del vector es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que está invertido.</li> <li>• Se alteró el orden en que aparecen los elementos de la ENS y la posición de dichos elementos, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen 4, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego el vestido y por último la azucena, así como el orden lógico ubica su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen; pero, en la imagen 4, lo alto de la azucena se ubicó hacia el lado derecho del grabado y lo bajo hacia lado izquierdo de la imagen, lo alto de la pluma se colocó hacia lado derecho de la imagen y lo bajo hacia lado izquierdo de la misma, y lo alto del vestido se puso hacia lo bajo de la imagen y lo bajo hacia lo alto de la misma.</li> <li>• Se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras es opuesto al modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen 4, los módulos de ENS y el primero de la ENP se encuentran en el lado derecho y el resto de los módulos de la ENP se concentran en el lado izquierdo.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del segundo fragmento de la S.I. y el de la T/C de la ENP del resto de los módulos para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	El lazo y la gasa (vestido) se refieren a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 3**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2011

Siligrafía sobre papel 80% algodón

65 X 45.5 cm.

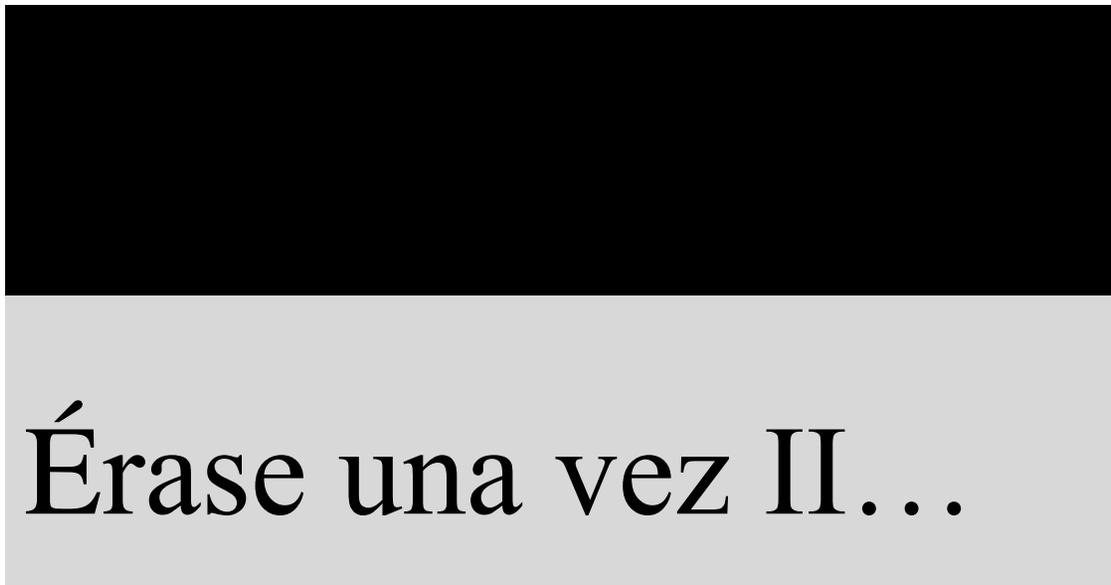
**CUADRO 8: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 3**

<b>ENS I 3</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plástica</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez I...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAET</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector, la posición de éste es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que está invertido.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño grande para el segundo fragmento de la S.I., así como se usó el tipo pequeño para el primer fragmento de la S.I. y para el de la T/C, debido a que el orden lógico, por ejemplo, emplea, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos sirve como indicio de cuál tiempo es el precedente y cuál el posterior, pues se utilizó la alineación de acuerdo al orden lógico, ya que, la lectura en occidente va de izquierda a derecha, de tal manera que la alineación izquierda corresponde con lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• No se sobrepusieron los módulos de la ENS y ENP, con la finalidad de propiciar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 6, los módulos de la ENS se colocaron en el extremo inferior izquierda y corresponde con el tiempo precedente y los módulos de la ENP en la parte superior derecha y</li> </ul>

		corresponden con el tiempo posterior.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;de izquierda a derecha &gt;&gt;, &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt; , &lt;&lt; de derecha a izquierda&gt;&gt;, y &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;. Además, la posición del vector es similar al de <i>El rapto de Europa</i>, con la salvedad de que se invirtió la posición.</li> <li>• Se alteró el orden en que aparecen los elementos de la ENS y la posición de dichos elementos, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen 6, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la azucena, luego el vestido y por último la pluma. Así como el orden lógico correspondería con ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen, lo alto de la pluma se colocó hacia la izquierda y lo bajo hacia la izquierda de la imagen, lo alto y lo bajo de los elementos restante coincide con la imagen.</li> <li>• Se conservó el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras corresponde con el modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen, los módulos ENP se encuentran la parte superior derecha y antecede a los módulos de los de la SNS, estos se encuentra en el extremo inferior izquierdo.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de la ENP y los módulos de la ENS para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	El lazo y la gasa (vestido) se refieren a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

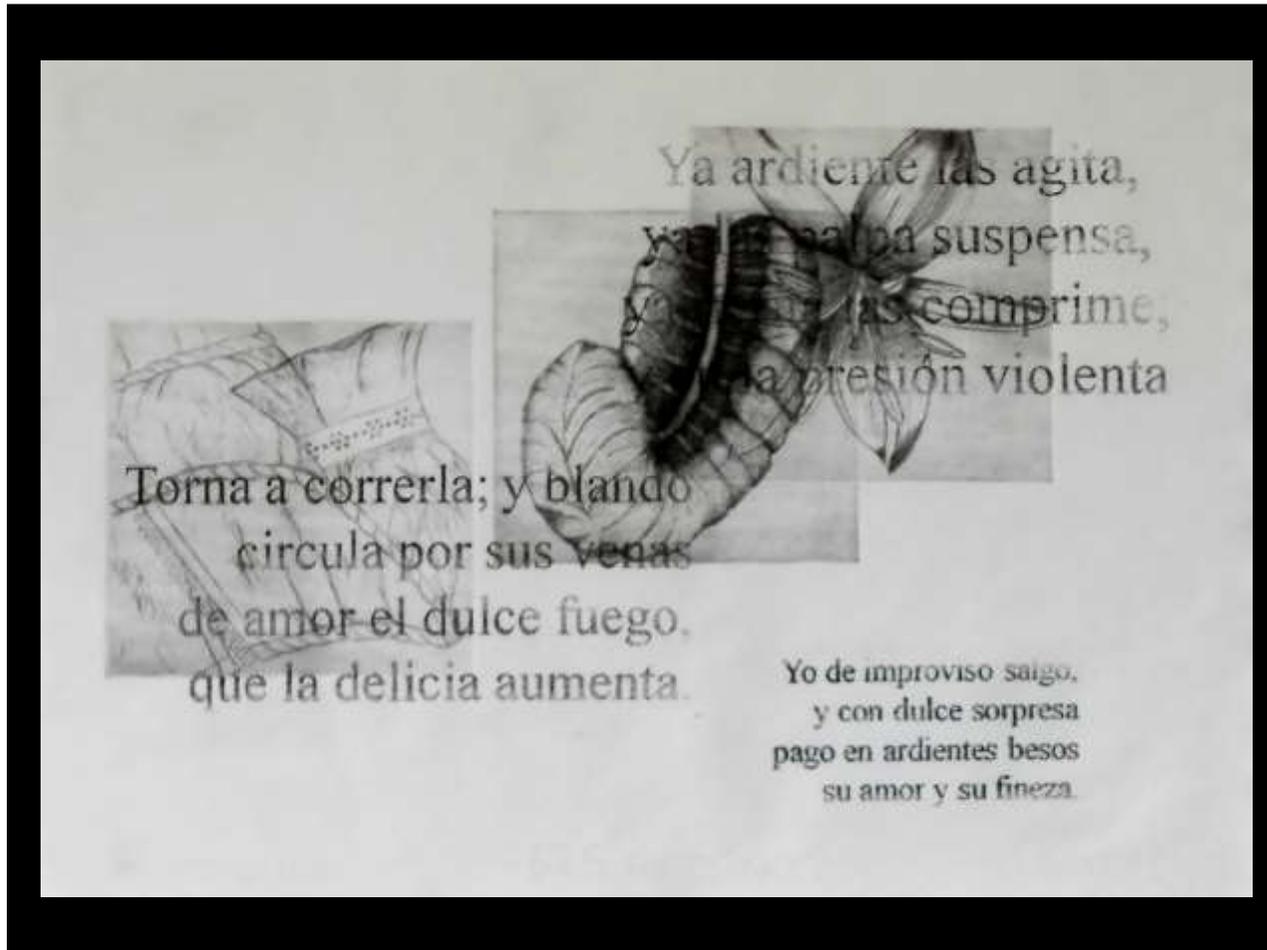
Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



Érase una vez II...

En *Érase una vez II...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se empleó, uno, la EN como una estrategia plástica para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* correspondientes con el tipo de tiempo pictórico *CCAET*, y dos, se usó, de modo adverso, la estrategia de *cerca/lejos* y la de las *categorías alto/bajo y derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo pictórico.

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 4**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
 26.7 X 33.3 cm.

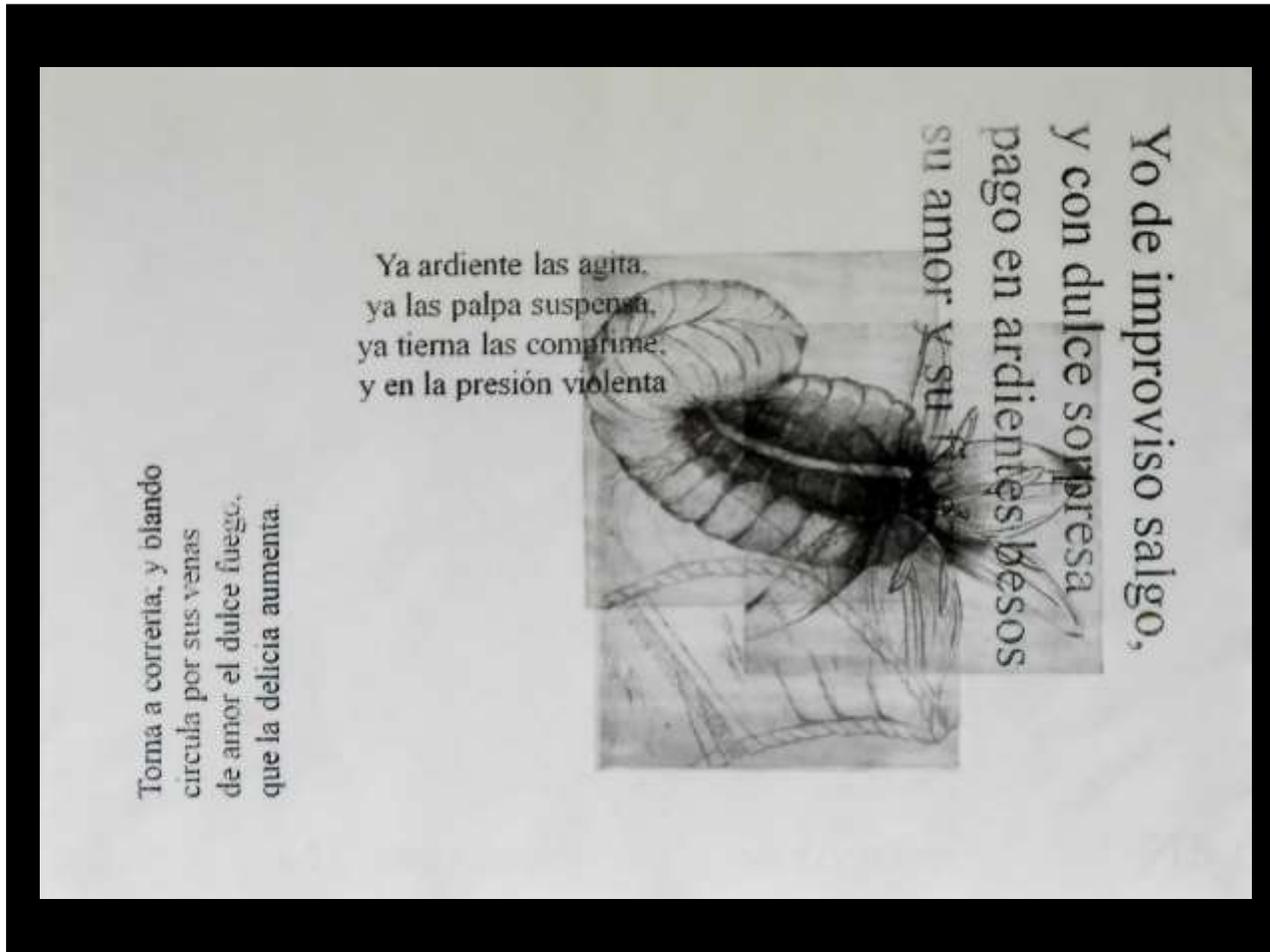
**CUADRO 9:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 4

<b>ENS I 4</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAET</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se trastocó la contraposición <i>lejos/cerca</i> en los módulos de la ENP, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para los fragmentos de la S.I y, el tipo pequeño para el de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo, usa, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos para alterar el orden lógico de los indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior: alineación derecha en primer fragmento de la S.I. y para el de la T/C, y la alineación central para el segundo fragmento de la S.I., pues el orden lógico utiliza, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se sobrepusieron la mayor parte de los módulos de las EN, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• Se empleó la nitidez en los módulos de la ENP para aludir a la cercanía o a la lejanía, dicho en otras palabras, a mayor nitidez se indica cercanía y a menor nitidez se sugiere lejanía.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, muestra la S.I. de la ENS en el lado izquierdo y a lo lejos y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo cerca. En el caso de la imagen 1, los módulos de la ENP y los de los fragmentos de la S.I se colocaron en el lado izquierdo, corresponden con el tiempo precedente, y la el de la T/C en el extremo inferior derecho, corresponde con el tiempo posterior. Sin embargo, en la imagen, el tiempo precedente tiene mayor tamaño y el tiempo posterior tiene menor tamaño.</li> </ul>

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se conservó, en los módulos de la ENP, el modo de leer en occidente, pues en el lado izquierdo se colocó el primer fragmento de la S.I., el segundo fragmento en el extremo superior derecho y la situación final el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se modificó el orden en que aparecen los elementos de la ENS, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparece primero la azucena, luego el vestido –gasa- y por último la pluma; además, se alteró la posición de los elementos, pues el orden lógico, por ejemplo, corresponde con ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen, el alto de la azucena, de la pluma y del vestido se orientaron hacia el debajo de la imagen.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta la S.I. de la ENS en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho. En el caso de la imagen, los módulos de la ENP correspondientes con la S.I. y los de la ENS se colocaron en lado izquierdo y el de la T/C de la ENP en el extremo inferior derecho.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del fragmento de la T/C de la ENP y el resto de los módulos para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.

Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	Ø
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	Ø

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 5**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
 26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 10:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 5

<b>ENS I 5</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	$\emptyset$
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• En el tamaño de la fuente, se conservó la contraposición <i>lejos/cerca</i>, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente pequeña para los fragmentos de la S.I y, el tipo grande para el de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo, usa el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en <i>El rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos para alterar el orden lógico de los indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior: alineación izquierda en el primer fragmento de la S.I. y en el de la T/C, para el segundo fragmento de la S.I. alineación central, pues el orden lógico, por ejemplo, utiliza, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se sobrepusieron la mayor parte de los módulos de las EN, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen, los módulos de la ENP se localizan el primer fragmento de la S.I. en lado inferior izquierdo, el segundo fragmento de la S.I en la parte media hacia arriba y el de la T/C en la parte superior derecha, y corresponden con el tiempo posterior, y los módulos de la ENS se</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		colocaron en el lado derecho y corresponden con el tiempo posterior. Además, en la imagen, el tiempo precedente tiene menor tamaño y el tiempo posterior mayor.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se modificó el orden en que aparecen los elementos de la ENS, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa; en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego la azucena y por último el vestido –gasa-; además, se alteró la posición de los elementos, pues el orden lógico correspondería con ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen, lo alto de la azucena se ubicó en el lado derecho y lo bajo en el izquierdo, lo alto de la pluma se colocó en el lado izquierdo y lo bajo en el derecho y, lo alto del vestido puso en la parte baja y lo bajo en lo alto de la imagen.</li> <li>• Se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras no corresponde con el modo de lectura de occidente</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho. En el caso de la imagen, los módulos de la ENP se propagan a lo largo y ancho y los de la ENS de concentran en el lado derecho.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del primer fragmento de la S.I. de la ENP y el resto de los módulos para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de de la ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.

Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	Ø
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	Ø

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 6**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título* 2011  
 2011  
 Siligrafía sobre papel 80% algodón  
 64 X 47.5 cm.

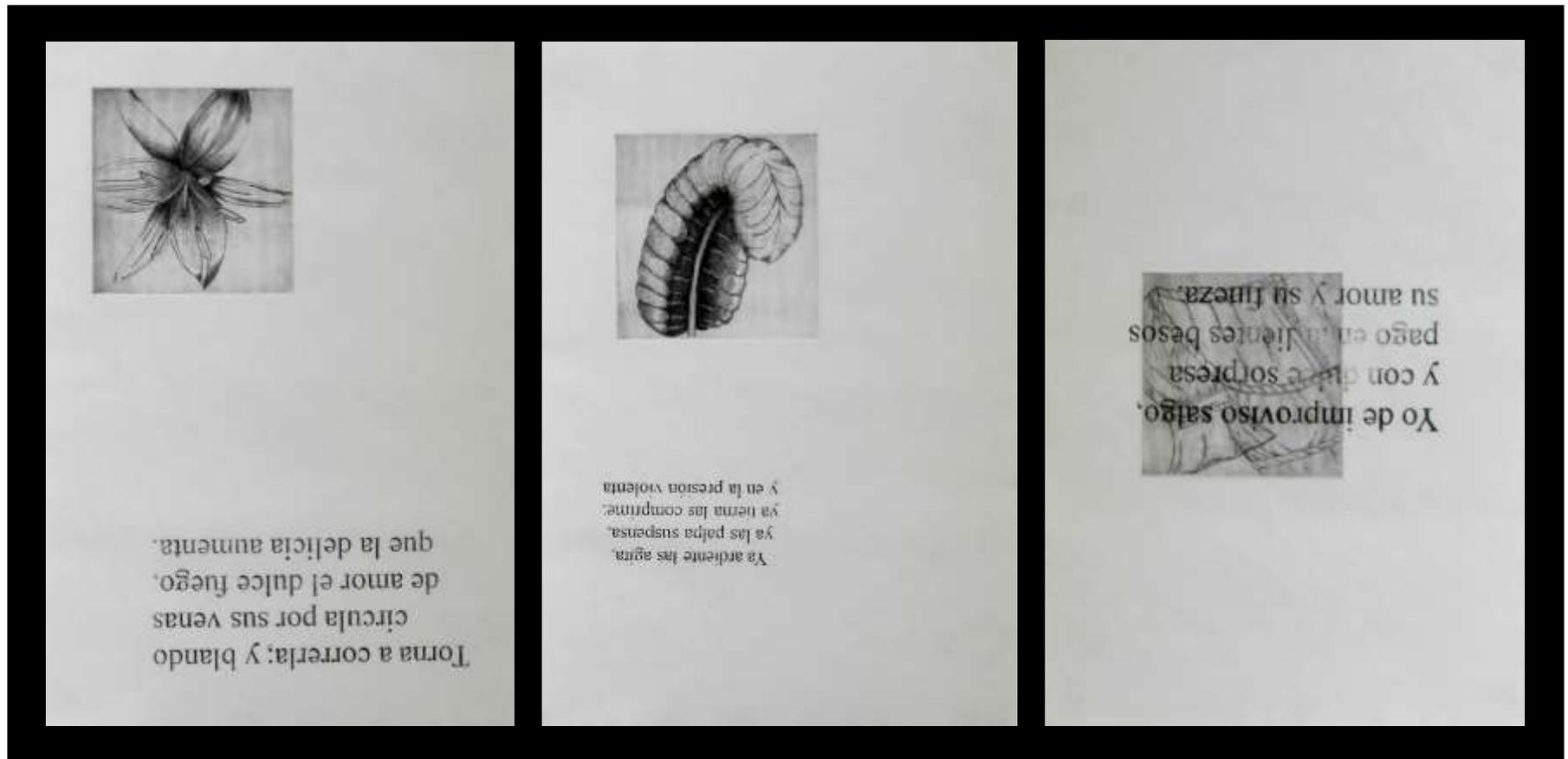
**CUADRO 11:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 6

<b>ENS I 6</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• La contraposición <i>lejos/cerca</i> se trastocó en los módulos de la ENP, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente pequeño para el primer fragmento de la S.I y para el de la T/C, y el tipo más grande para el segundo fragmento de la S.I., pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. el tipo y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior: la alineación izquierda para primer fragmento de la S.I., la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación derecha para el fragmento de la T/C, lo anterior equivale a: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (S.I o T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (T/C o S.F.).</li> <li>• Se superpusieron los módulos de las ENP y los de ENS, con la finalidad de evitar la separación del el tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• Se empleó la nitidez en los módulos de la EN para aludir a la cercanía o a la lejanía, dicho en otras palabras, a mayor nitidez se indica cercanía y a menor nitidez se sugiere lejanía.</li> </ul>

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se invirtió el orden de las EN, los módulos de la ENP se ubicaron en lo alto y en el lado derecho; mientras los módulos de la ENS se colocaron en lo bajo y en la parte derecha, pues el orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta la S.I. de la ENS en el lado izquierdo y a lo lejos y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo cerca.</li> <li>• Se modificó el orden en que aparecen los elementos de la ENS, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio, en imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la azucena, luego el vestido –gasa- y por último la pluma; además, se alteró la posición de los elementos, pues el orden lógico corresponde con ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen 5, lo alto de la azucena y del vestido se orientaron hacia el debajo de la imagen, y alto de la pluma se orientó hacia la izquierda y el abajo hacia la derecha.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, es decir, la posición de las letras corresponde con la lectura de occidente.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del primer fragmento de la S.I. de la ENP y el resto de los módulos para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la	Ø

	previsión o la espera de la realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	Ø
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	Ø

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 7:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*  
 2011  
 Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
 32 X 27.7 cm. c/u

**CUADRO 12:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 7

<b>ENS I 7</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la individualización de los constituyentes de las EN del poema, del siguiente modo: los módulos correspondientes con el primer elemento del poema –azucena- y el primer fragmento de la S.I. se imprimieron en un pliego; los módulos del segundo elemento del poema –pluma- y del segundo fragmento del a S.I. se imprimieron en otro pliego; y el tercer elemento de la ENS –vestido- se imprimió con el fragmento correspondiente con la T/C.</li> <li>• El tamaño de la fuente se utilizó como indicio de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, y se alteró, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para los módulos de la S.I. y el de la T/C, y el tipo pequeño para el segundo fragmento de la S.I., pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I., el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se alteró la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, de la siguiente manera: la alineación derecha para primer fragmento de la S.I., la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación izquierda para el fragmento de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (S.I o T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (T/C o S.F.).</li> </ul>

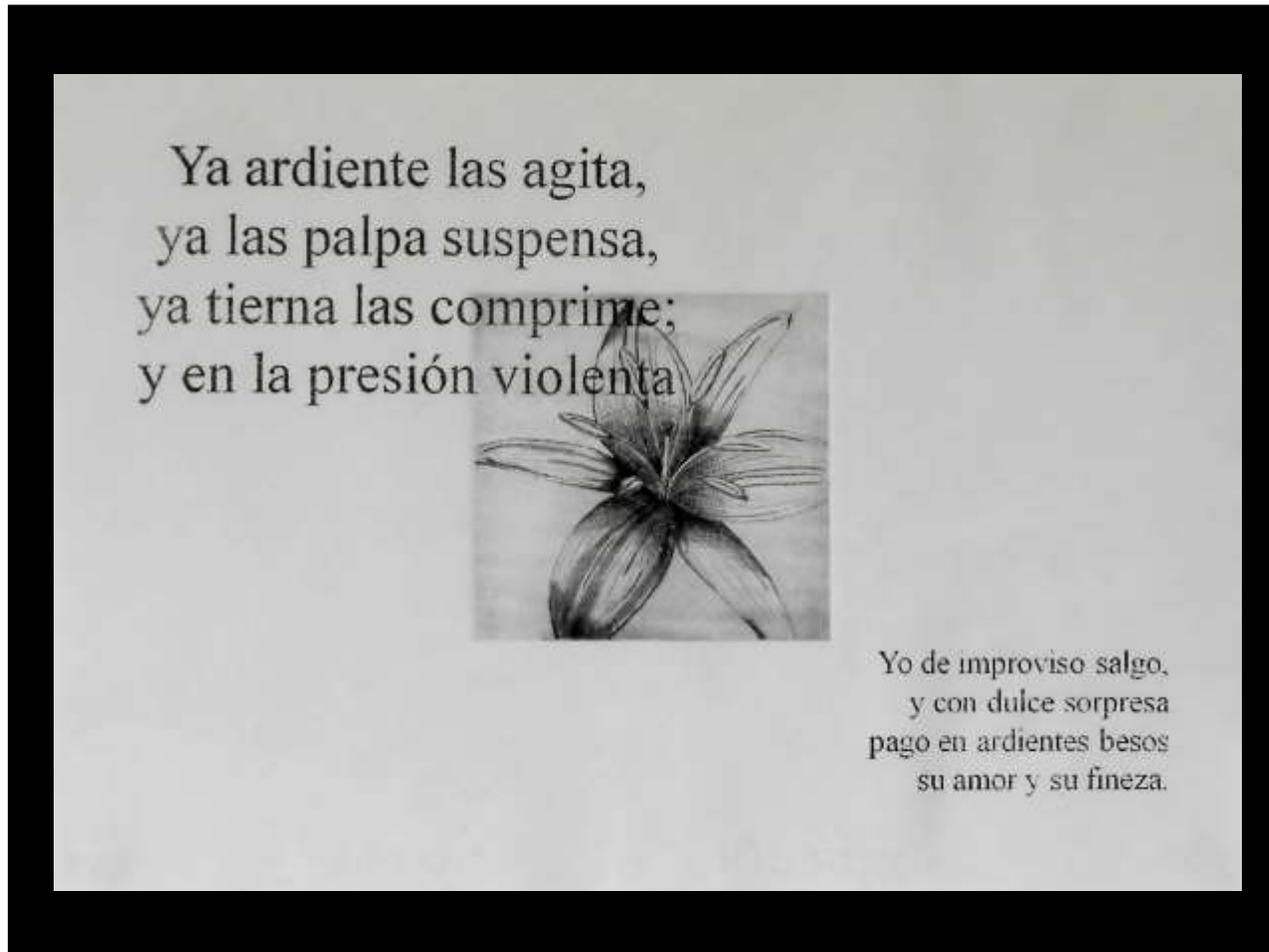
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se sobrepusieron un par de módulos de las EN, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• Se empleó la nitidez en los módulos de la ENP para aludir a la cercanía o a la lejanía, dicho en otras palabras, a mayor nitidez se indica <i>cercanía</i> y a menor nitidez se sugiere <i>lejanía</i>.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de las imágenes, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues la ENS no tiene menor tamaño con relación con la ENP, ni viceversa.</li> </ul>
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• En las imágenes, se mantuvo el orden de presentación de los elementos seleccionados de las EN del poema, es decir, en la primera imagen se ubicó el primer elemento de la ENS con el fragmento de la ENP, en la segunda imagen se colocó el segundo de la ENS con el segundo fragmento de la ENP y en la tercera imagen se puso el tercer elemento seleccionado de la ENS con la tercer fragmento de la ENP.</li> <li>• Se turbó, en la primera imagen, el orden lógico respecto a la posición, pues el orden lógico, por ejemplo, ubicaría el alto del primer módulo de la ENS y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero en dicha imagen el alto del módulo se ubica hacia lo bajo de la imagen y lo bajo del módulo hacia lo alto.</li> <li>• Se trastornó el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras no coincide con la lectura en occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de las imágenes, los módulos de la ENS se colocaron en el lado izquierdo y de arriba hacia lo <i>bajo</i>, mientras los módulos de la ENP se ubicaron de arriba hacia lo <i>alto</i>.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los constituyentes de las EN del poema, del siguiente modo: los módulos

		correspondientes con el primer elemento del poema –azucena- y el primer fragmento de la S.I. se imprimieron en un pliego, los módulos del segundo elemento del poema –pluma- y del segundo fragmento del a S.I. se imprimieron en otro pliego y el tercer elemento de la ENS –vestido- se imprimió con el fragmento correspondiente con la T/C., para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 8:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 13:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 8

<b>ENS I 8</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAĒyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante el tamaño de la fuente, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para el módulo del segundo fragmento de la S.I. y el de la T/C de tipo pequeño, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. y grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo el precedente y cuál posterior, y se alteró, de la siguiente manera: la alineación la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación derecha para el fragmento de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se empleó la nitidez de manera adversa a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues el orden lógico, por ejemplo, utiliza la falta de nitidez para el <i>inicio</i> y mayor nitidez para el <i>final</i>.</li> <li>• El tamaño de los módulos de la ENP se empleó de manera adversa, pues, el orden lógico, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En la imagen, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> ya que la S.I es de tamaño mayor y la T/C de tamaño pequeño.</li> </ul>

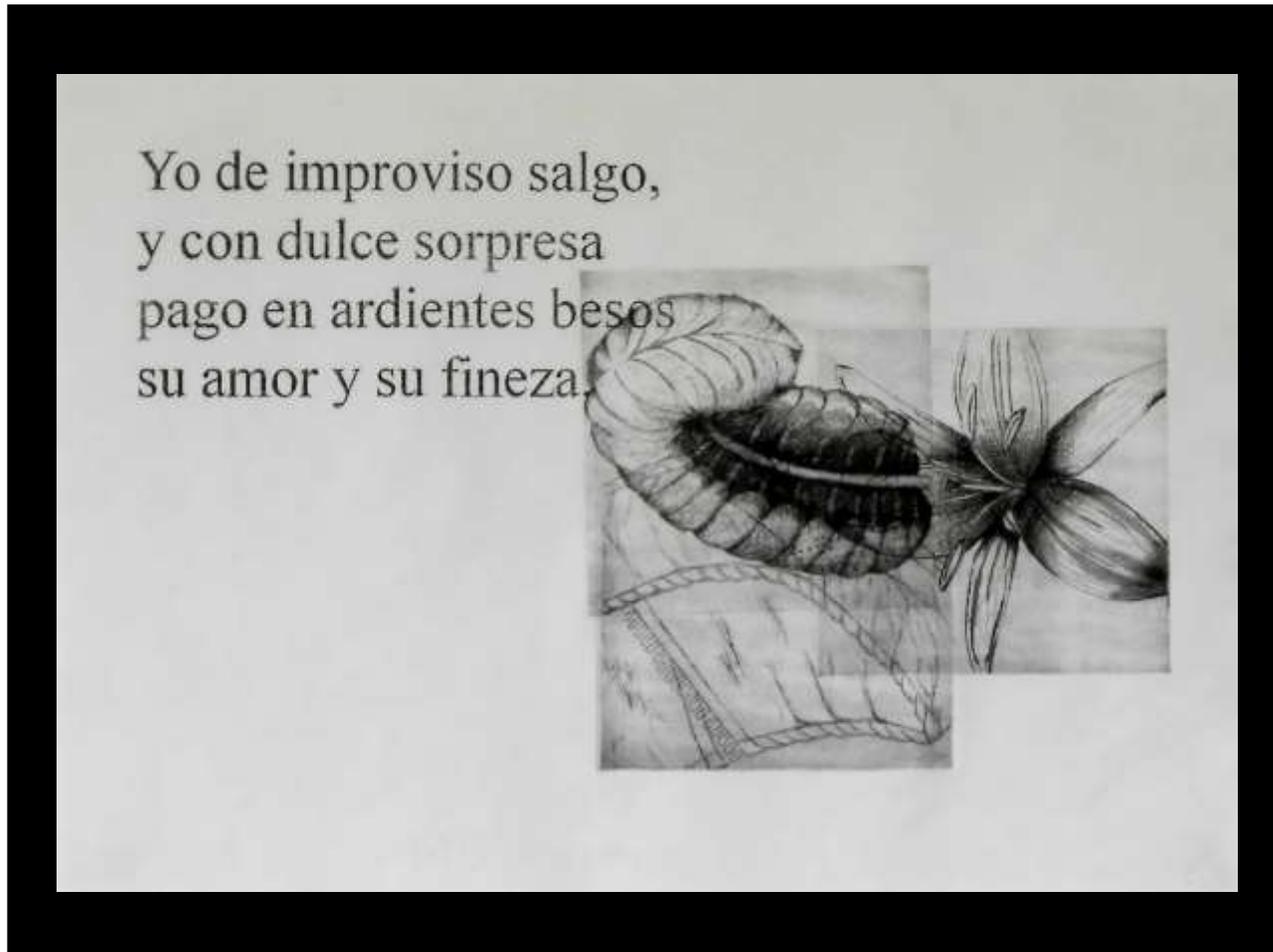
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El primer elemento de la ENS se puso en el centro de la imagen.</li> <li>• Se mantuvo el orden lógico con relación a la lectura de occidente, en la ENP, pues el segundo fragmento de la S.I. de la ENP se ubicó en el extremo superior izquierdo y el fragmento de la T/C se colocó en el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se mantuvo, en el módulo de la ENS, el orden lógico respecto a la posición, pues éste, por ejemplo, ubica su alto y su bajo de acuerdo con la posición de la imagen.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS aparece en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP se ubica en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen, y el módulo de la ENS se colocó en el centro, y los módulos de la ENP se colocaron el de la S.I. en el lado superior izquierdo y T/C en el extremo superior derecho,.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del segundo fragmento de la S.I. de la ENP y el del primer elemento seleccionado de la ENS respecto al módulo de la T/C de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la	∅

	realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 9:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2011  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 14:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 9

<b>ENS I 9</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de <i>Érase una vez II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	$\emptyset$
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El tamaño de la fuente corresponde con la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño de la fuente grande para el fragmento de la T/C, ya que el orden lógico, por ejemplo, usa el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó de modo adverso la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, pues la alineación izquierda se usó para la T/C, debido a que el orden lógico, por ejemplo, utiliza, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se sobrepusieron los módulos de la ENS, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y corresponde con lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen, los módulos de la ENS se localizan en el extremo inferior derecho y corresponde con el tiempo posterior, así como el módulo de la ENP se colocó en la parte superior izquierda y corresponde con el tiempo precedente.</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se modificó el orden de presentación de los elementos de la ENS, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa; en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego la azucena y por último el vestido –gasa-; además, se alteró la posición de los elementos, pues el orden lógico ubica su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen, lo alto de la pluma y de la azucena se ubicaron en el lado izquierdo y lo bajo en el derecho y lo alto del vestido puso en la parte baja y lo bajo en lo alto de la imagen.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras corresponde con el modo de lectura de occidente</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho. En el caso de la imagen, el módulo de la ENP se encuentra en el lado superior izquierdo y los de la ENS se concentran en el lado derecho.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del fragmento de la T/C de la ENP y los módulos de la ENS para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico	Los gestos de los	Ø

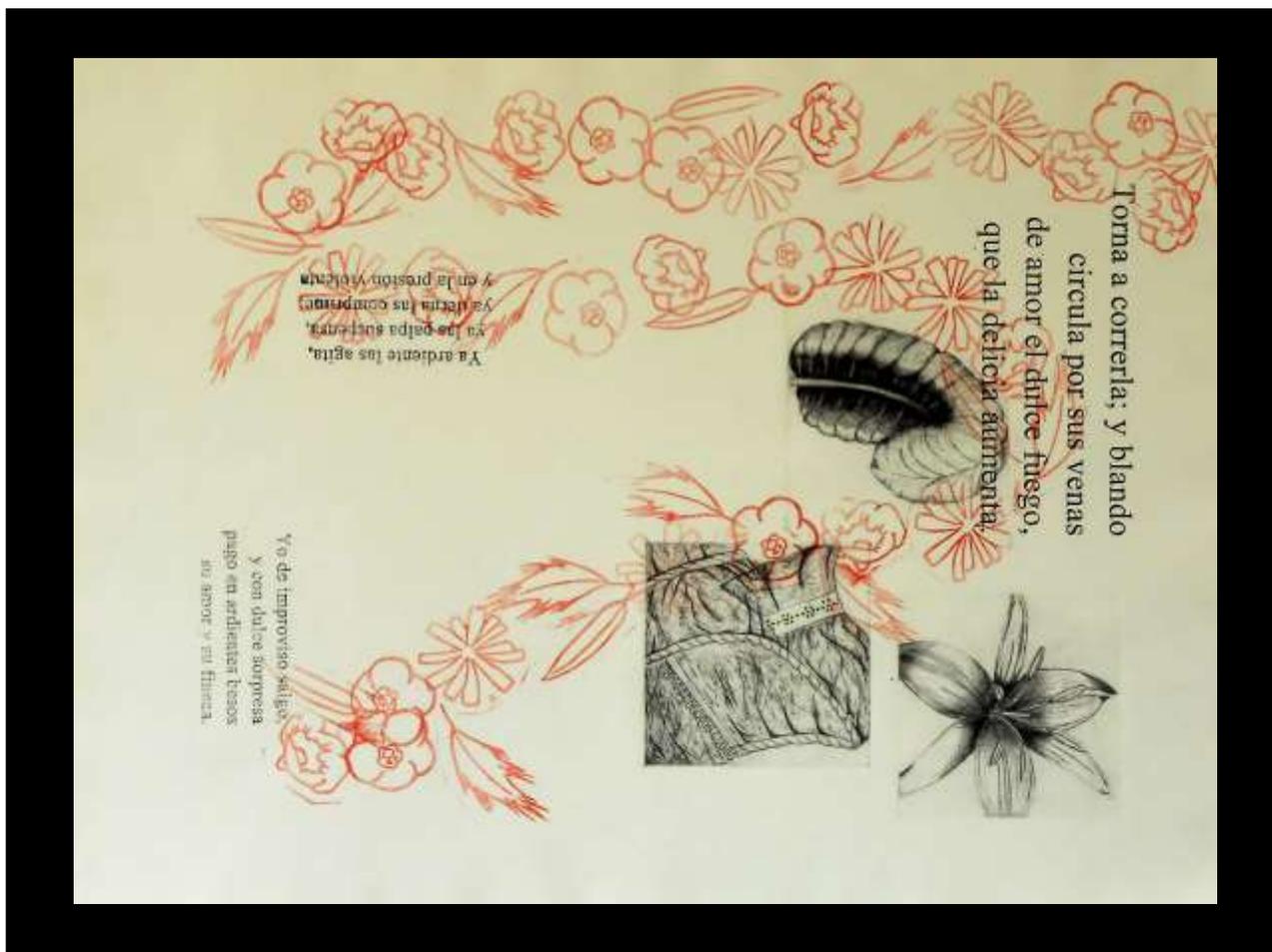
<i>infinitamente pequeño</i>	protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅



...De pronto I...

En *...De pronto I...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se usó, uno, la EN como una estrategia plástica para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* correspondientes con el tipo de tiempo pictórico *CCAET*, tres, se empleó, de modo

adverso, la estrategia de *cerca/lejos* y la de las *categorías alto/bajo* y *derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo, y cuatro, el vector se construyó mediante la impresión de sellos.



**Imagen 10:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*

2012  
Siligrafía, aguafuerte y sellos sobre papel 80% algodón  
45.5 X 65 cm

**CUADRO 15: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 10**

<b>ENS I 10</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plástica</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...<i>De pronto I...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para indicar cuál es el tiempo precedente y cuál el posterior.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño pequeño para el segundo fragmento de la S.I. y para la T/C y el tipo grande para el primer fragmento de la S.I., ya que el orden lógico, por ejemplo, usa, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide identificar el tiempo precedente y el posterior, pues se utilizó la alineación de los párrafos de manera adversa al orden lógico, ya que éste emplea, por ejemplo, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.); mientras ,en la imagen 10, la alineación derecha se utilizó en el primer fragmento de la S.I. y en el de la T/C, y la central para el segundo fragmento de la S.I.</li> <li>• Se superpusieron algunos los módulos de la ENS y de la ENP, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo</li> </ul>

		inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i> . En el caso de la imagen 10, los módulos de la ENP se dispersan a lo largo y ancho de la imagen y corresponden con el tiempo posterior y los módulos de la ENS se concentran en la parte inferior derecha y tiempo precedente.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;de izquierda a derecha&gt;&gt;, &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;, &lt;&lt;de derecha a izquierda&gt;&gt; , &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt; y &lt;&lt;Izquierda a derecha&gt;&gt;.</li> <li>• Se alteró el orden en que aparecen los elementos de la ENS y la posición de dichos elementos, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen 10, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego el vestido y por último la azucena; además, se alteró el orden lógico respecto a la posición, pues éste ubica su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen 10, lo alto de la azucena se ubicó hacia el lado derecho y lo bajo hacia lado izquierdo de la imagen, lo alto de la pluma se colocó hacia lado derecho de la imagen y lo bajo hacia lado izquierdo de la misma, y lo alto del vestido se puso hacia lo bajo de la imagen y lo bajo hacia lo alto de la misma.</li> <li>• Se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras es opuesto al modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen 10, los módulos de ENS y el primero de la ENP se encuentran en el lado derecho y el resto de los módulos de la ENP se concentran en el lado izquierdo.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de la ENP y los de la ENS para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma y las flores se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

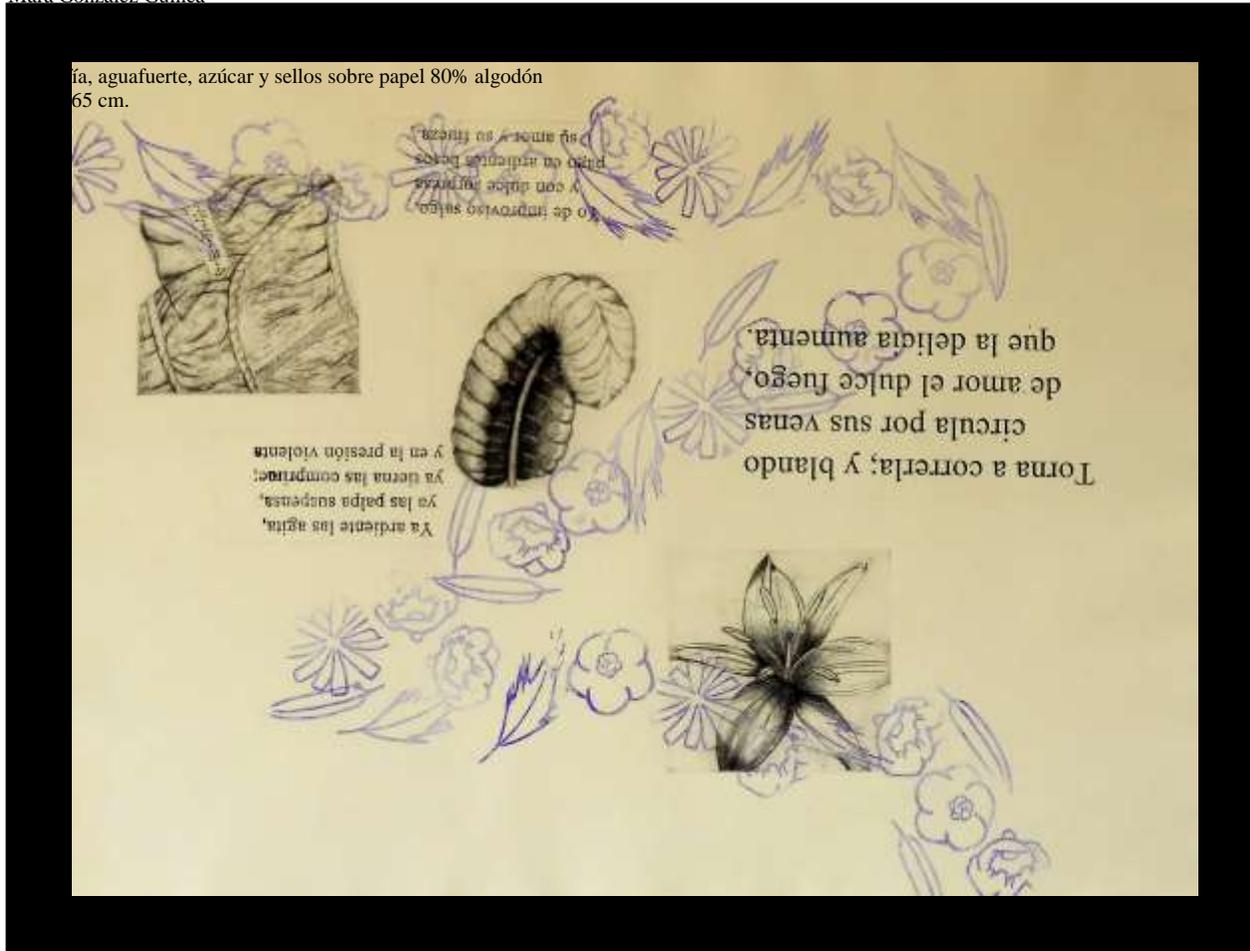
MARA GONZÁLEZ GUINEA

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	Ø
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	Ø



Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA

**Imagen 11:**  
Mara González Guinea



**CUADRO 16:** CARACTERÍSTICAS DE LAS  
ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN  
LA IMAGEN 11

ENS I 11

<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plástica</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...De pronto I...</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para indicar cuál es el tiempo precedente y cuál el posterior.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tipo grande para el primer fragmento de la S.I. y el tipo pequeño para el segundo fragmento de la S.I. y para la T/C, ya que el orden lógico, por ejemplo, usa, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide identificar el tiempo precedente y el posterior, pues se utilizó la alineación de los párrafos de manera adversa al orden lógico, ya que éste emplea, por ejemplo, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F); mientras ,en la imagen 12, la alineación derecha se utilizó en el primer fragmento de la S.I. y en el de la T/C, y la central para el segundo fragmento de la S.I.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 12, los módulos de la ENS que corresponden con el tiempo precedente y los módulos de la ENP que corresponden con el tiempo posterior se dispersan a lo largo y ancho de la imagen.</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;de izquierda a derecha&gt;&gt;, &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt;, &lt;&lt;izquierda a derecha&gt;&gt; y &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt;.</li> <li>• Se alteró el orden en que aparecen los elementos de la ENS y la posición de dichos elementos, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen 10, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego el vestido y por último la azucena; además, se alteró el orden lógico respecto a la posición en el caso del módulo del vestido, pues lo alto del vestido se puso hacia el lado derecho y lo bajo hacia el lado izquierdo de la imagen.</li> <li>• Se alteró el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición de las letras de los módulos de la ENP es opuesta al modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen 12, el módulo del vestido _es el último elemento en aparecer en el poema- y de la T/C de la ENP se ubicaron en el parte superior izquierda y el módulo de la azucena –primer elemento que aparece en el poema- y el primer fragmento de la S.I. de la ENP se colocaron en la parte inferior derecha.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de la ENP y los de la ENS para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma y las flores se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena	∅

	representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 12:**  
 Mara González Guinea  
*Sin Título*

2012  
 Siligrafía, aguafuerte y sellos sobre papel 80% algodón  
 45.5 X 65 cm.

**CUADRO 17: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 12**

<b>ENS I 12</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plástica</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...De pronto I...</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para indicar cuál es el tiempo precedente y cuál el posterior.</li> <li>• El tamaño de la fuente es opuesta a la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño grande para el segundo fragmento de la S.I., así como se usó el tipo pequeño para el primer fragmento de la S.I. y para el de la T/C, debido a que el orden lógico, por ejemplo, emplea, el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos sirve como indicio de cuál tiempo es el precedente y cuál el posterior, pues se utilizó la alineación de acuerdo al orden lógico, ya que, la lectura en occidente va de izquierda a derecha, de tal manera que la alineación izquierda corresponde con lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• No se sobrepusieron los módulos de la ENS y ENP, con ello se propició la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y a lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i>. En la imagen 11, se conservó dicho orden, pues los módulos de la ENS se colocaron en el lado izquierdo y corresponde con el tiempo precedente y los módulos de la ENP en el lado derecho y</li> </ul>

		corresponden con el tiempo posterior.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se empleó un vector para dirigir la atención del observador, de la siguiente manera, &lt;&lt;arriba abajo&gt;&gt;, &lt;&lt;de derecha a izquierda&gt;&gt;, &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;, &lt;&lt;izquierda a derecha&gt;&gt;, &lt;&lt;de arriba a abajo&gt;&gt;, &lt;&lt; de derecha a izquierda&gt;&gt; y &lt;&lt;de abajo a arriba&gt;&gt;.</li> <li>• Se alteró el orden en que aparecen los elementos de la ENS y la posición de dichos elementos, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa, en cambio en la imagen 11, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero el vestido, luego la azucena y por último la pluma. Así como el orden lógico corresponde con ubicar su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen 11, lo alto del vestido, de la azucena y de la pluma se colocaron hacia el lado derecho y lo bajo hacia el lado izquierdo de la imagen.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras, ya que los módulos de la ENP presentan la posición de las letras de acuerdo con el modo de lectura de occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los integrantes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho; en el caso de la imagen 11, los módulos de la ENS se colocaron en el lado izquierdo y corresponde con el tiempo precedente y los módulos de la ENP en el lado derecho y corresponden con el tiempo posterior.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de la ENS y los de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma y las flores se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.

Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

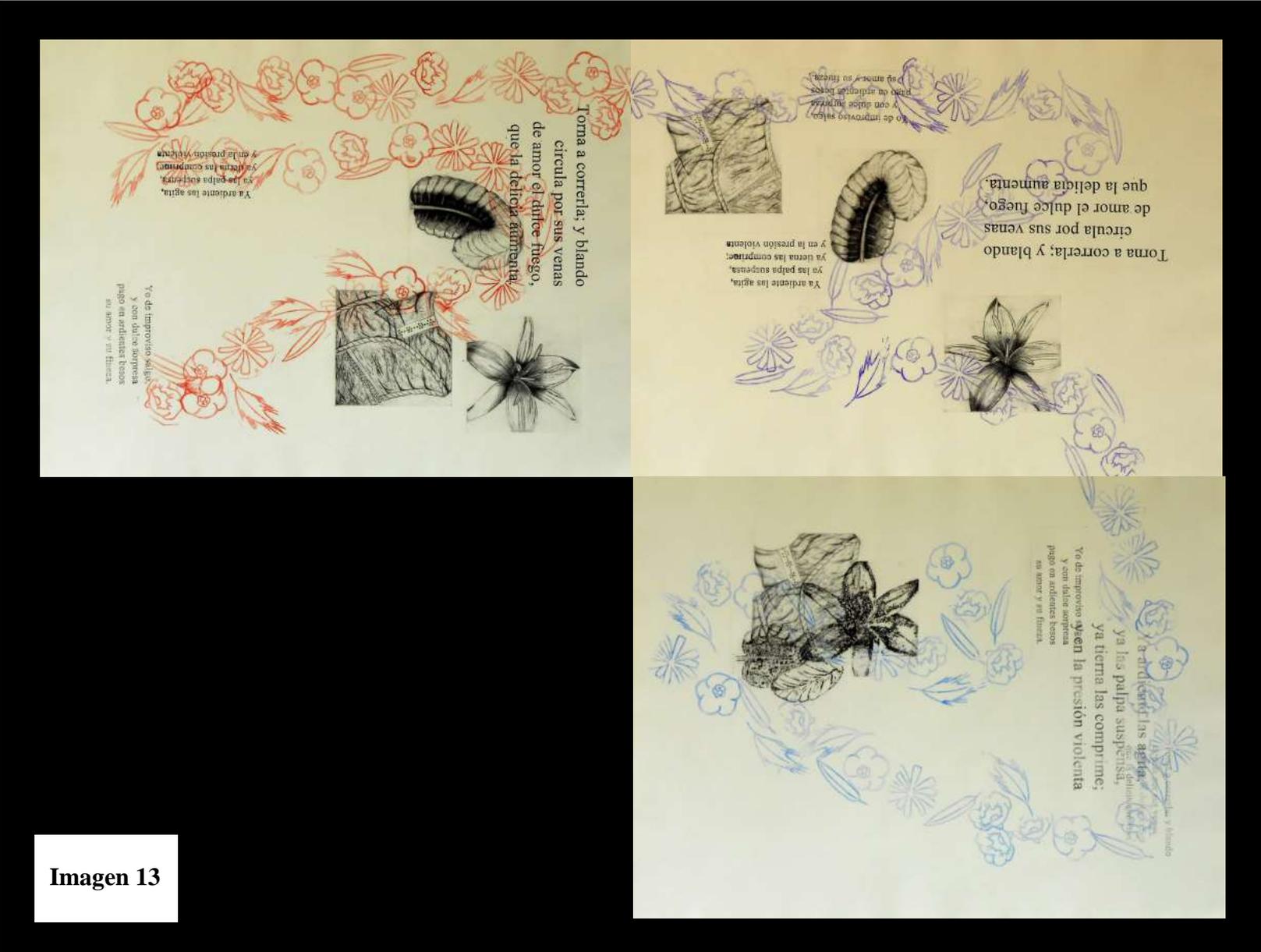


Imagen 13

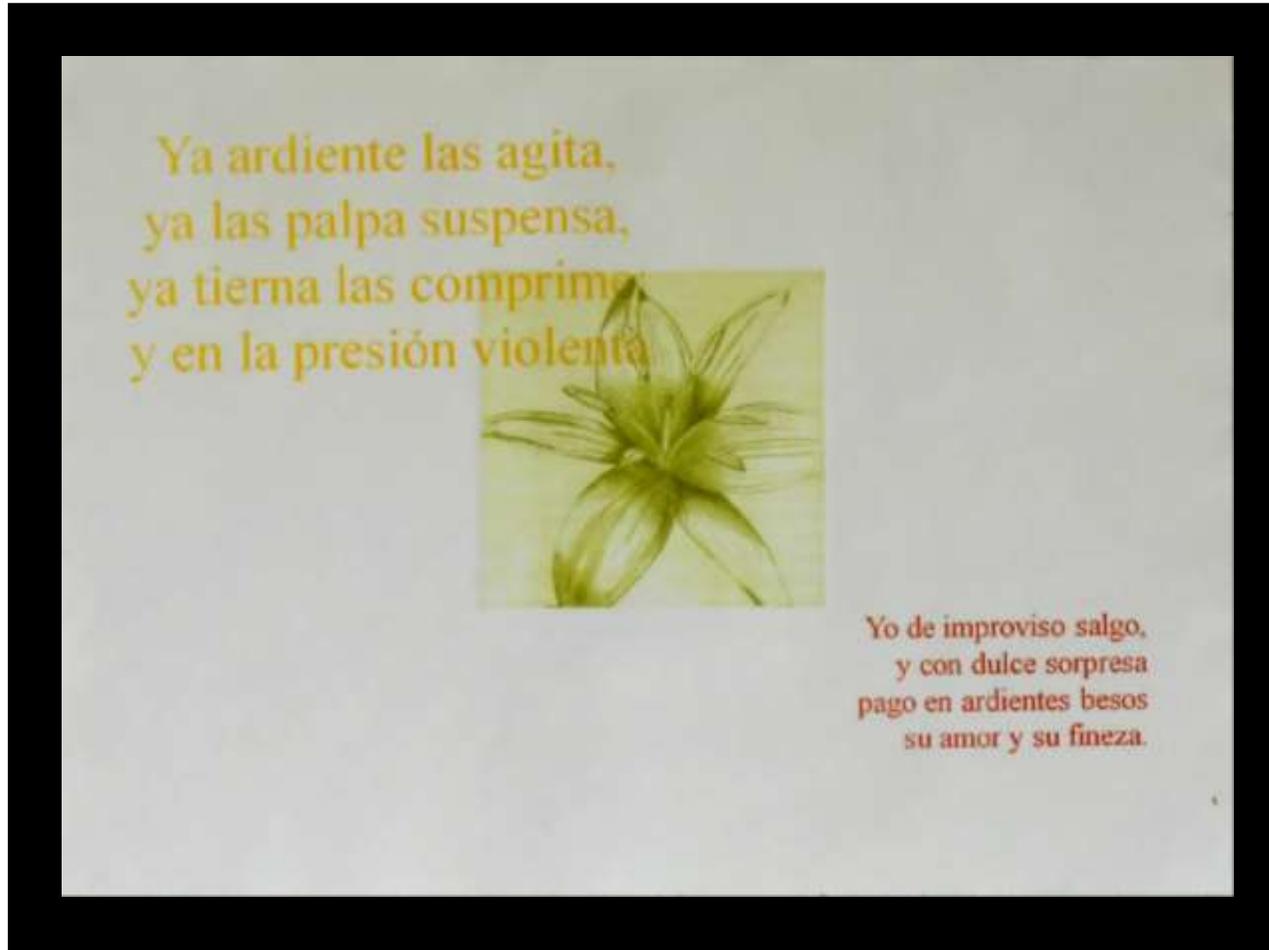


## ...De pronto II...

En *...De pronto... II* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado, en líneas generales, se empleó, uno, la EN como una estrategia plástica para auxiliar a las estrategias de *hipercodificación* y la de los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* correspondientes con el tipo de tiempo pictórico *CCAET*, dos, la estrategia de

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA

*cerca/lejos* y la de las *categorías alto/bajo* y *derecha/izquierda* pertenecientes a dicho tipo de tiempo, de modo adverso, y tres, se usó el color para afectar el *lejos* y el *cerca*.



**Imagen 14:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Poliéster y aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**Imagen 8:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*

**CUADRO 18: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 14**

<b>ENS I 13</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...<i>De pronto II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante el tamaño de la fuente, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para el módulo del segundo fragmento de la S.I. y el de la T/C de tipo pequeño, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. y grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo el precedente y cuál posterior, y se alteró, de la siguiente manera: la alineación la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación derecha para el fragmento de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de la imagen 14, el segundo fragmento de la S.I. está de color amarillo, el primer elemento del poema –azucena- está de color verde, y la fragmento de la T/C de color rojo.</li> </ul>

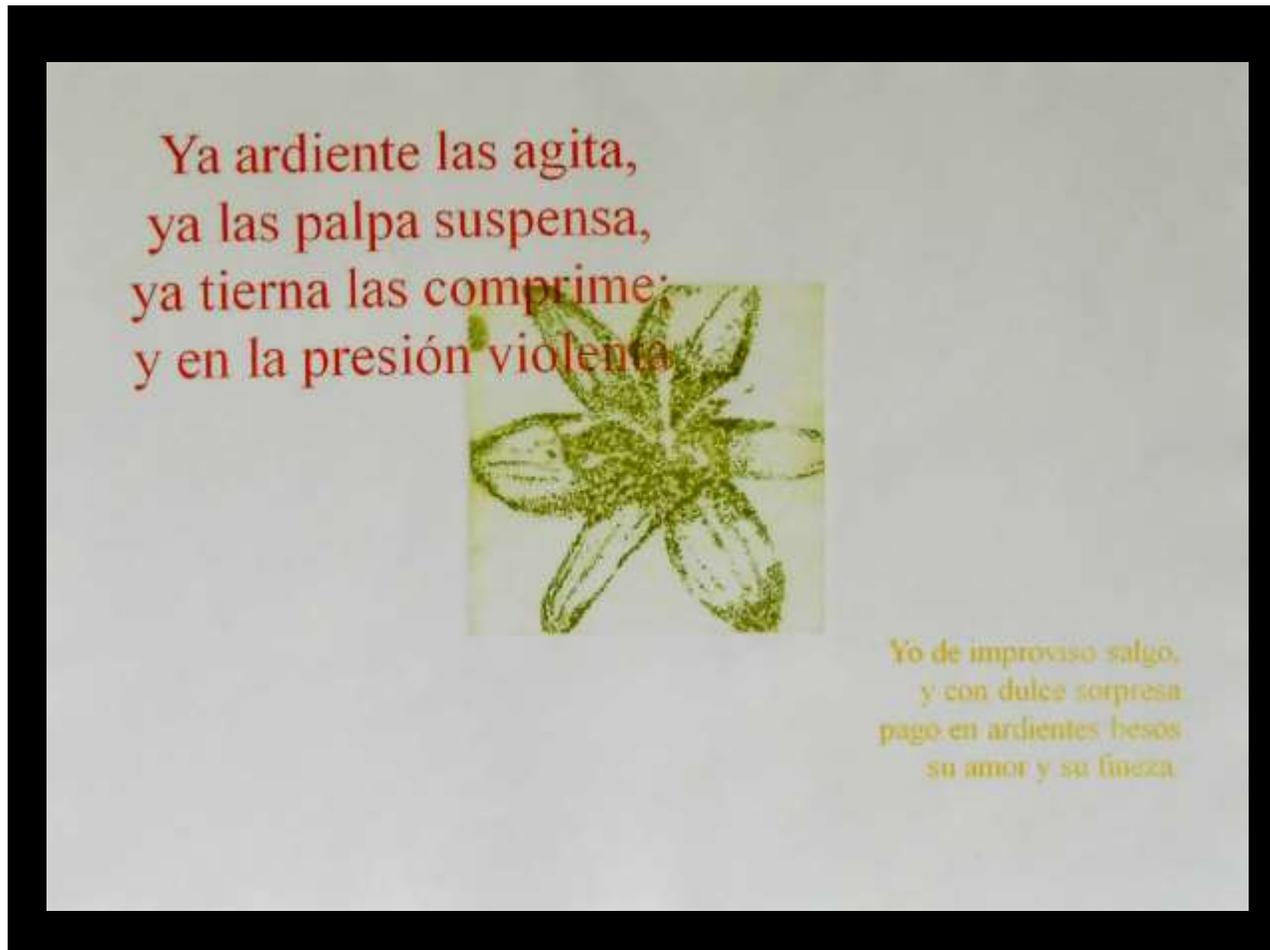
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El tamaño de la fuente de los módulos de la ENP se empleó de manera adversa, pues, el orden lógico, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En la imagen, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> ya que la S.I es de tamaño mayor y la T/C de tamaño pequeño.</li> </ul>
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El primer elemento de la ENS se puso en el centro de la imagen.</li> <li>• Se mantuvo el orden lógico con relación a la lectura de occidente, en la ENP, pues el segundo fragmento de la S.I. de la ENP se ubicó en el extremo superior izquierdo y el fragmento de la T/C se colocó en el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se mantuvo, en el módulo de la ENS, el orden lógico respecto a la posición, pues éste, por ejemplo, ubica su alto y su bajo de acuerdo con la posición de la imagen.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS aparece en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP se ubica en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen, y el módulo de la ENS se colocó en el centro, y los módulos de la ENP se colocaron el de la S.I. en el lado superior izquierdo y T/C en el extremo superior derecho.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del segundo fragmento de la S.I. de la ENP y el módulo del primer elemento seleccionado del poema de la ENS respecto al módulo de la T/C de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 15:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Poliéster y azúcar sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 19: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 15**

<b>ENS I 14</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...<i>De pronto II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante el tamaño de la fuente, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para el módulo del segundo fragmento de la S.I. y el de la T/C de tipo pequeño, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. y grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo el precedente y cuál posterior, y se alteró, de la siguiente manera: la alineación la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación derecha para el fragmento de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de la imagen 15, el segundo fragmento de la S.I. está de color rojo, y el primer elemento del poema –azucena- está de color verde y la fragmento de la T/C de color amarillo.</li> <li>• El tamaño de la fuente de los módulos de la ENP se empleó de manera adversa, pues, el orden lógico, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS es de</li> </ul>

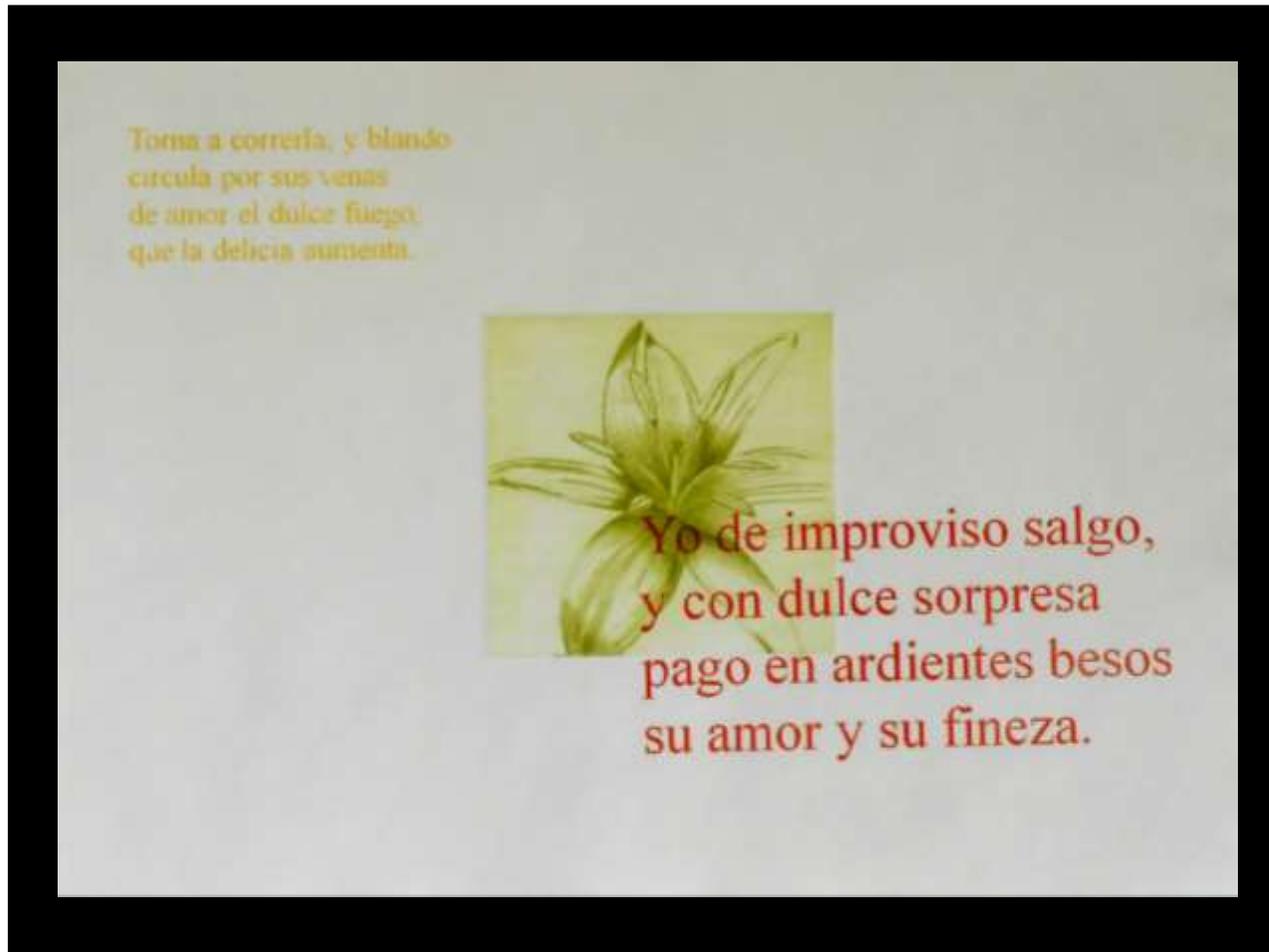
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i> , y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i> . En la imagen, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> ya que la S.I es de tamaño mayor y que la T/C.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El primer elemento de la ENS se puso en el centro de la imagen.</li> <li>• Se mantuvo el orden lógico con relación a la lectura de occidente, en la ENP, pues el segundo fragmento de la S.I. de la ENP se ubicó en el extremo superior izquierdo y el fragmento de la T/C se colocó en el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se mantuvo, en el módulo de la ENS, el orden lógico respecto a la posición, pues éste, por ejemplo, ubica su alto y su bajo de acuerdo con la posición de la imagen.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS aparece en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP se ubica en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen, el módulo de la ENS se colocó en el centro, y los módulos de la ENP se colocaron el de la S.I. en el lado superior izquierdo y T/C en el extremo superior derecho.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del segundo fragmento de la S.I. de la ENP y el módulo del primer elemento seleccionado del poema de la ENS respecto al módulo de la T/C de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅

Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 16:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Poliéster y aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 20: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 16**

<b>ENS I 15</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...<i>De pronto II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se utilizó la contraposición <i>lejos/cerca</i> mediante el tamaño de la fuente, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. y grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide descifrar cuál es el tiempo el precedente y cuál posterior, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.). En el caso de la imagen 16, se usó la alineación izquierda.</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de la imagen 16, el segundo fragmento de la S.I. está de color amarillo, el primer elemento del poema –azucena- está de color verde, y la fragmento de la T/C en color rojo.</li> <li>• El tamaño de la fuente de los módulos de la ENP se empleó de acuerdo al orden lógico, pues, éste, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño</li> </ul>

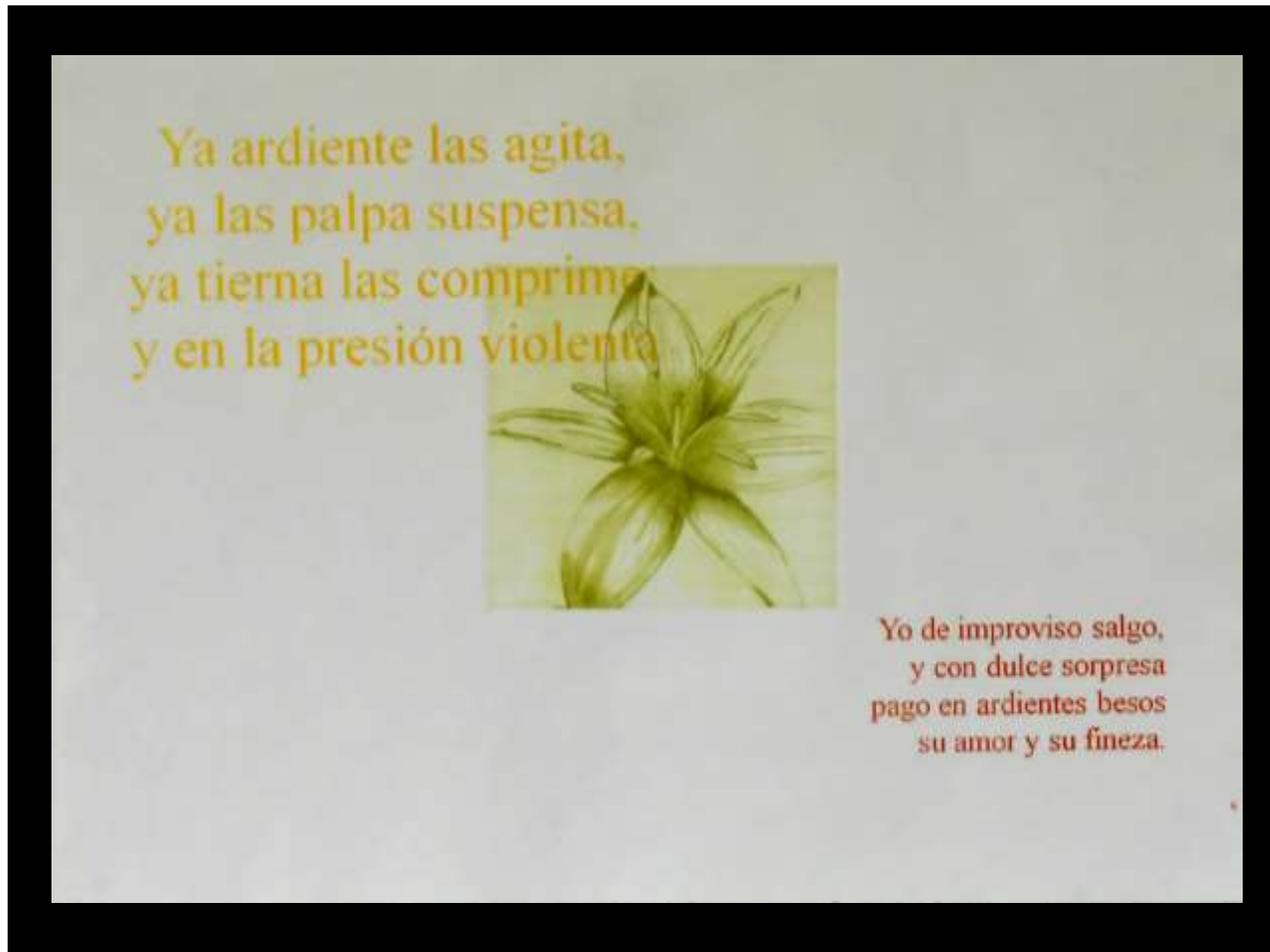
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		grande y corresponde con lo <i>cerca</i> . En la imagen, la S.I es de tamaño pequeño y la T/C es de tamaño más grande.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El primer elemento de la ENS se puso en el centro de la imagen.</li> <li>• Se mantuvo el orden lógico con relación a la lectura de occidente, en la ENP, pues el segundo fragmento de la S.I. de la ENP se ubicó en el extremo superior izquierdo y el fragmento de la T/C se colocó en el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se mantuvo, en el módulo de la ENS, el orden lógico respecto a la posición, pues éste, por ejemplo, ubica su alto y su bajo de acuerdo con la posición de la imagen.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS aparece en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP se ubica en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen, el módulo de la ENS se colocó en el centro, y los módulos de la ENP se colocaron el de la S.I. en el lado superior izquierdo y el de la T/C en el extremo superior derecho.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del primer fragmento de la S.I. de la ENP respecto al módulo del primer elemento seleccionado del poema de la ENS y al módulo de la T/C de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico	Los gestos de los	∅

<i>infinitamente pequeño</i>	protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 17:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Poliéster y azúcar sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 21: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 17**

<b>ENS I 16</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...<i>De pronto II...</i></b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se utilizó la contraposición <i>lejos/cerca</i> mediante el tamaño de la fuente, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I. y grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• La alineación de los párrafos impide descifrar cuál es el tiempo el precedente y cuál posterior, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.). En el caso de la imagen 16, se usó la alineación izquierda.</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de la imagen 17, el segundo fragmento de la S.I. está de color rojo, y el primer elemento del poema –azucena- está de color verde y la fragmento de la T/C en color amarillo.</li> <li>• El tamaño de la fuente de los módulos de la ENP se empleó de acuerdo al orden lógico, pues, éste, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En la imagen, la S.I es de tamaño pequeño y la T/C es de tamaño más grande.</li> </ul>

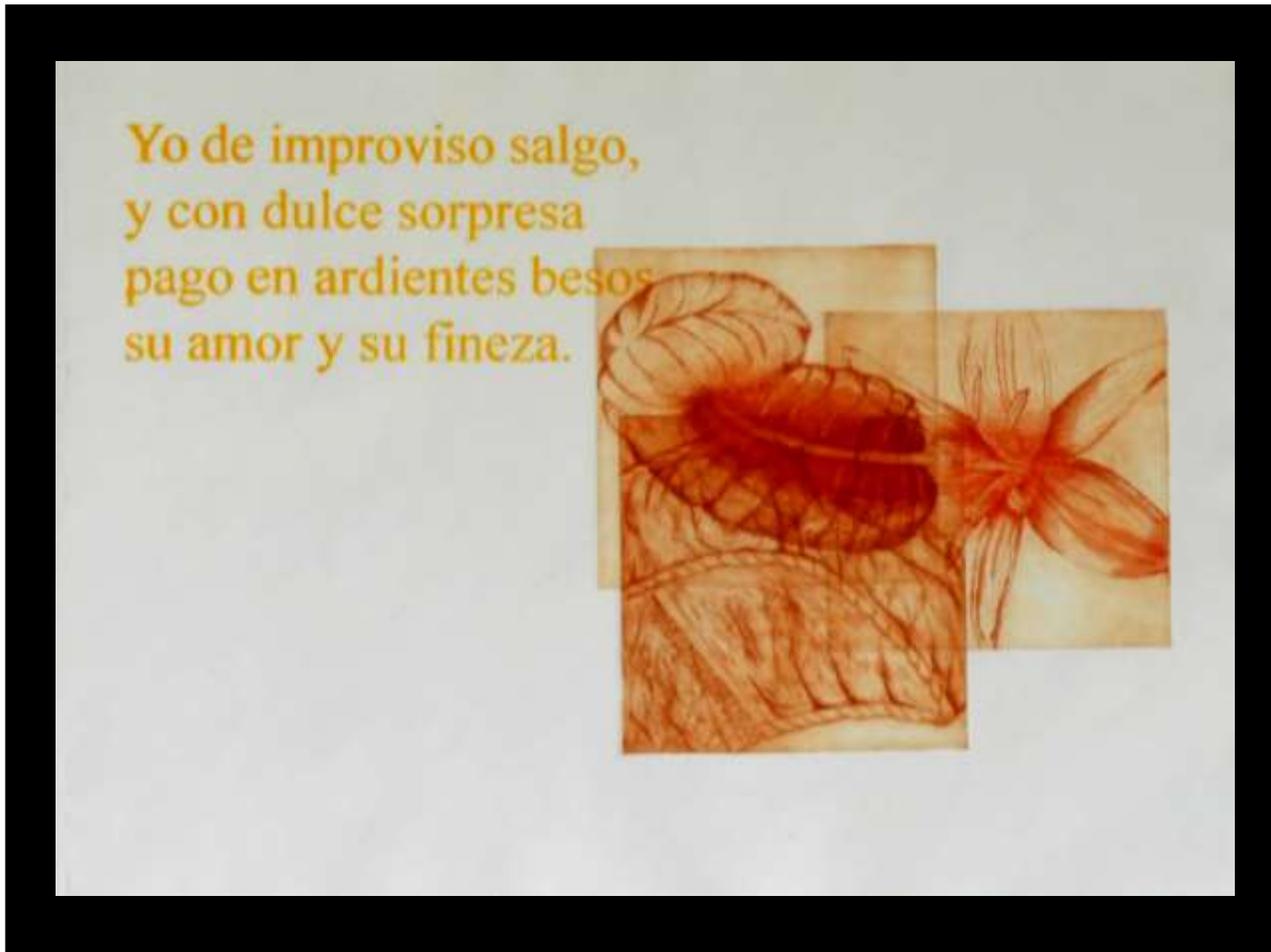
## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El primer elemento de la ENS se puso en el centro de la imagen.</li> <li>• Se mantuvo el orden lógico con relación a la lectura de occidente, en la ENP, pues el segundo fragmento de la S.I. de la ENP se ubicó en el extremo superior izquierdo y el fragmento de la T/C se colocó en el extremo inferior derecho.</li> <li>• Se mantuvo, en el módulo de la ENS, el orden lógico respecto a la posición, pues éste, por ejemplo, ubica su alto y su bajo de acuerdo con la posición de la imagen.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de la ENS aparece en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP se ubica en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen, el módulo de la ENS se colocó en el centro, y los módulos de la ENP se colocaron el de la S.I. en el lado superior izquierdo y el de la T/C en el extremo superior derecho.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo del primer fragmento de la S.I. de la ENP respecto al módulo del primer elemento seleccionado del poema de la ENS y al módulo de la T/C de la ENP para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena	∅

	representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 18:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Aguafuerte sobre papel 50% algodón  
26.7 X 33.3 cm.

**CUADRO 22: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 18**

<b>ENS I 17</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...De pronto II...</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	$\emptyset$
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAEyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• El tamaño de la fuente corresponde con la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues se utilizó el tamaño de la fuente grande para el fragmento de la T/C, ya que el orden lógico, por ejemplo, usa el tamaño pequeño para la S.I. y el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se utilizó de modo adverso la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, pues la alineación izquierda se usó para la T/C, debido a que el orden lógico, por ejemplo, utiliza, de acuerdo con la lectura en occidente, la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (S.F.).</li> <li>• No se sobrepusieron los módulos de la ENS y de la ENP para evidenciar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de la imagen 18, fragmento de la T/C son de color amarillo y los módulos de la ENS de color rojo.</li> <li>• El orden lógico ubica los constituyentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>,</li> </ul>

		la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y corresponde con lo <i>lejos</i> y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho y corresponde con lo <i>cerca</i> . En el caso de la imagen, los módulos de la ENS se localizan en el extremo inferior derecho y corresponde con el tiempo posterior, así como el módulo de la ENP se colocó en la parte superior izquierda y corresponde con el tiempo precedente.
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se modificó el orden de presentación de los elementos de la ENS, pues en el poema aparece primero la azucena, luego la pluma y por último la gasa; en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero la pluma, luego la azucena y por último el vestido –gasa-; además, se alteró la posición de los elementos, pues el orden lógico ubica su alto y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero, en la imagen, lo alto de la pluma y de la azucena se ubicaron en el lado izquierdo y lo bajo en el derecho y lo alto del vestido puso en la parte baja y lo bajo en lo alto de la imagen.</li> <li>• No se alteró el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras corresponde con el modo de lectura de occidente</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, la S.I. de la ENS aparece en el lado izquierdo y la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho. En el caso de la imagen, el módulo de la ENP se encuentra en el lado superior izquierdo y los de la ENS se concentran en el lado derecho.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron el módulo de la T/C de la ENP respecto a los módulos de la ENS para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**CUADRO 23: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 19**

<b>ENS I 18</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...De pronto II...</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAET</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la individualización de los constituyentes de las EN del poema, del siguiente modo: los módulos correspondientes con el primer elemento del poema –azucena- y el primer fragmento de la S.I. se imprimieron en un pliego; los módulos del segundo elemento del poema –pluma- y del segundo fragmento del a S.I. se imprimieron en otro pliego; y el tercer elemento de la ENS –vestido- se imprimió con el fragmento correspondiente con la T/C en un pliego.</li> <li>• El tamaño de la fuente se utilizó como indicio de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, y se alteró, de la siguiente manera: el tamaño de la fuente grande para los módulos de la S.I. y el de la T/C, y el tipo pequeño para el segundo fragmento de la S.I., pues el orden lógico, por ejemplo, emplea el tamaño pequeño para la S.I., el grande para la S.F, esto se aprecia en el <i>Rapto de Europa</i> de Tiziano.</li> <li>• Se alteró la alineación de los párrafos como indicios de cuál es el tiempo precedente y cuál posterior, de la siguiente manera: la alineación derecha para primer fragmento de</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

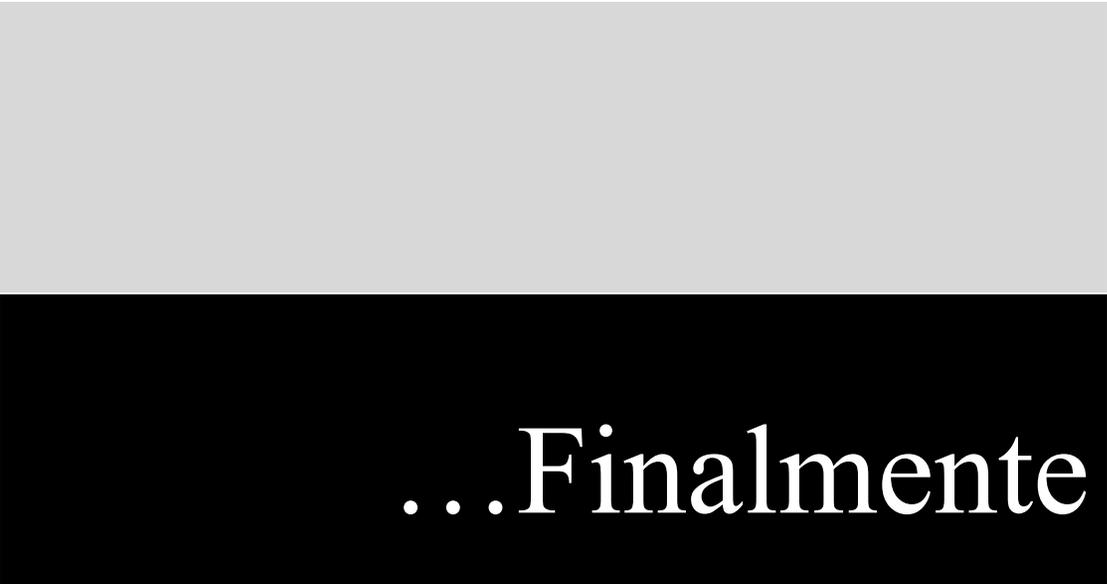
MARA GONZÁLEZ GUINEA

		<p>la S.I., la alineación central para el segundo fragmento de la S.I. y la alineación izquierda para el fragmento de la T/C, pues el orden lógico, por ejemplo, emplea la alineación de la siguiente manera: la izquierda a lo que está al <i>inicio</i> (S.I), la central a lo que está en <i>medio</i> (S.I o T/C) y la alineación derecha lo que está al <i>final</i> (T/C o S.F.).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se sobrepusieron un par de módulos de las EN, con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• Se utilizó el color para afectar la contraposición <i>lejos/cerca</i>, pues ésta estrategia equivale a lo <i>lejos</i> al <i>inicio</i> y lo <i>cerca</i> al <i>final</i>, es decir, lo <i>lejos</i> y el <i>inicio</i> equivalen al verde, lo que está en <i>medio</i> es igual a la <i>transformación</i> o a la <i>complicación</i> por ende al color amarillo, y lo <i>cerca</i> al <i>final</i> al rojo. En el caso de las impresiones, los módulos correspondientes con el primer elemento del poema –azucena- y el primer fragmento de la S.I. se imprimieron en color amarillo; los módulos del segundo elemento del poema –pluma- y del segundo fragmento del a S.I. se imprimieron en color verde; y el tercer elemento de la ENS –vestido- se imprimió con el fragmento correspondiente con la T/C en color rojo.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de las impresiones, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues la ENS no tiene menor tamaño con relación con la ENP, ni viceversa.</li> </ul>
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• En las imágenes, se mantuvo el orden de presentación de los elementos seleccionados de las EN del poema, es decir, en la primera imagen se ubicó el primer elemento de la ENS con el fragmento de la ENP, en la segunda imagen se colocó el segundo de la ENS con el segundo fragmento de la ENP y en la tercera imagen se puso el tercer elemento seleccionado de la ENS con la tercer fragmento de la ENP.</li> <li>• Se turbó, en la primera impresión, el orden lógico respecto a la posición, pues el orden lógico, por ejemplo, ubicaría el alto del primer módulo de la ENS y su bajo de acuerdo con los de la imagen, pero en dicha impresión el alto del módulo se ubica hacia lo bajo de la imagen y lo bajo del módulo hacia lo alto.</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se trastornó el orden lógico de la posición de los módulos de la ENP, pues la posición de las letras no coincide con la lectura en occidente.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de las imágenes, los módulos de la ENS se colocaron en el lado izquierdo y de arriba hacia lo <i>bajo</i>, mientras los módulos de la ENP se ubicaron de arriba hacia lo <i>alto</i>.</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los constituyentes de las EN del poema, del siguiente modo: los módulos correspondientes con el primer elemento del poema –azucena- y el primer fragmento de la S.I. se imprimieron en un pliego, los módulos del segundo elemento del poema –pluma- y del segundo fragmento del a S.I. se imprimieron en otro pliego y el tercer elemento de la ENS –vestido- se imprimió con el fragmento correspondiente con la T/C., para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La azucena alude al personaje principal de la narración.</li> <li>• La pluma se refiere a la actividad que realiza.</li> </ul>
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA

	ausencia o del paisaje	
--	------------------------	--



En *Finalmente...* para denegar el tiempo secuencial e introducir el concepto de narrador múltiple como elemento plástico en el grabado,



en líneas generales, se partió de la proposición de que la imagen debe dar sentido a la palabra sin repetirla ni describirla: los fragmentos seleccionados construyen las imágenes; además, se usó, la posición de las letras funciona en relación con la imagen, en consecuencia no corresponde con el modo de lectura de occidente; asimismo, operan las estrategias de *hipercodificación* y la de *los objetos que funcionan como una narración implícita* auxiliadas de la EN.

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA

**Imagen 20:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón  
 55.5 X 71.5 cm.

**CUADRO 24:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 20

<b>ENS I 19</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>

Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un par de módulos, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulos de la azucena) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron los módulos de la azucena con la finalidad de propiciar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior, y se sobrepusieron los módulos de la azucena y los módulos de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 20, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues el módulo correspondiente con el <i>lejos</i> presenta los mismos fragmentos procedentes del poema que el módulo correspondiente con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior; además el módulo correspondiente con lo <i>lejos</i> tiene mayor tamaño que el módulo correspondiente con lo <i>cerca</i>. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que los de la azucena, con ello se logra que estos módulos con relación con los de la azucena no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma de la azucena.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 20, lo alto y lo bajo de azucena corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso de los módulos de la azucena, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 20, los módulos donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicaron en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 21:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón  
55.5 X 71.5 cm.

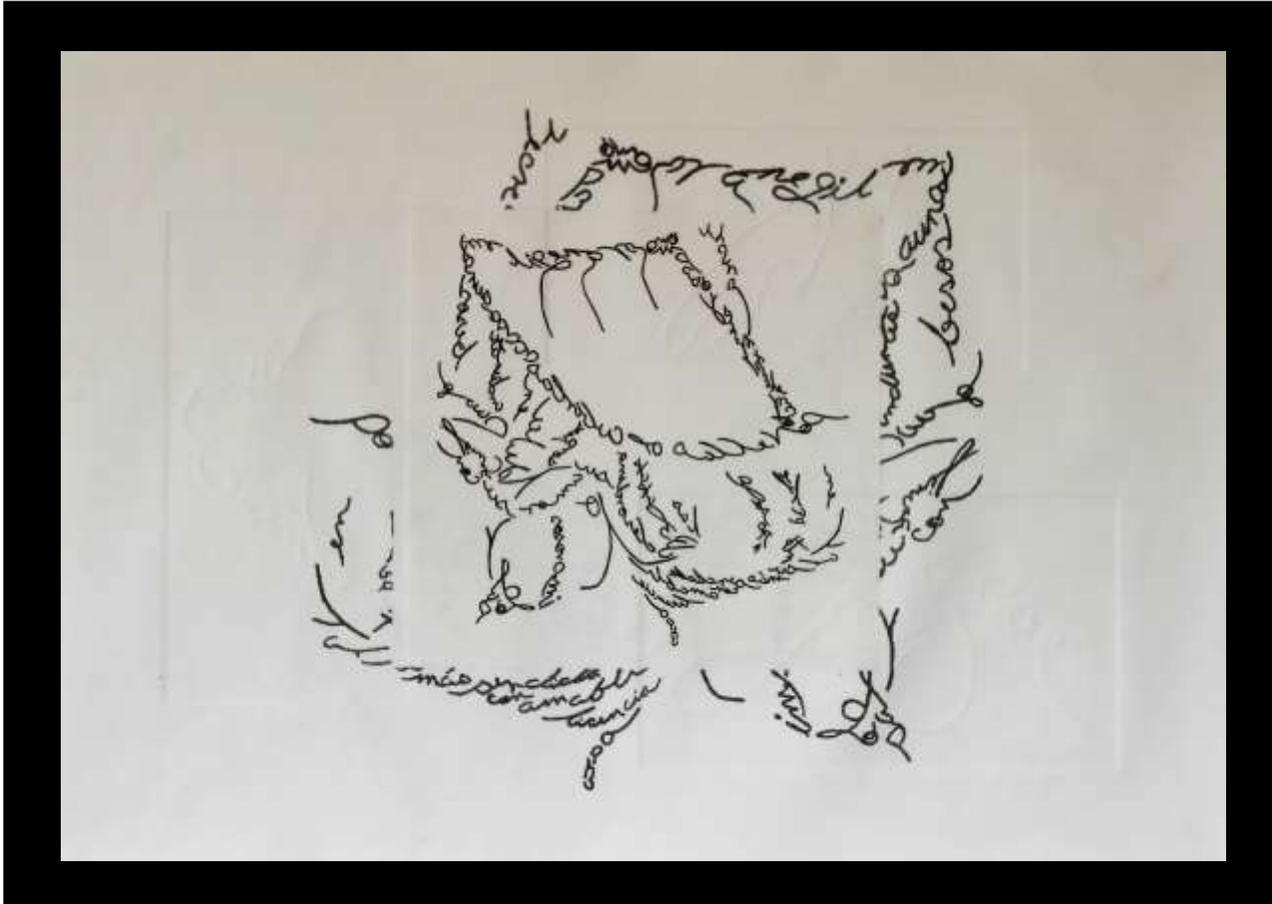
**CUADRO 25: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 21**

<b>ENS I 20</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un par de módulos, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema (módulos de la pluma) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron los módulos de la pluma con la finalidad de propiciar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior, y se sobrepusieron los módulos de la pluma y los módulos de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 21, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues el módulo correspondiente con el <i>lejos</i> presenta los mismos fragmentos procedentes del poema que el módulo correspondiente con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior; además el módulo correspondiente con lo <i>lejos</i> tiene mayor tamaño que el módulo correspondiente con lo <i>cerca</i>. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que los de la pluma, con ello se logra que estos módulos con relación con los</li> </ul>

		de la pluma no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i> .
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos del vestido, el orden aparición está sujeto a la forma de la pluma.</li> <li>• No se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 21, lo alto de la pluma se ubicó del lado derecho y lo bajo hacia el lado izquierdo de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso de los módulos de la pluma, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 21, los módulos donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicaron en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La pluma se refiere a la actividad que realiza.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 22:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar, siligrafía y transfer sobre papel 40% algodón

55.5 X 71.5 cm.

**CUADRO 26: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 22**

<b>ENS I 21</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un par de módulos, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulos del vestido) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se superpusieron los módulos del vestido con la finalidad de propiciar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior y se superpusieron los módulos del vestido y los módulos de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 22, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues el módulo correspondiente con el <i>lejos</i> presenta los mismos fragmentos procedentes del poema que el módulo correspondiente con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior; además el módulo correspondiente con lo <i>lejos</i> tiene mayor tamaño que el módulo correspondiente con lo <i>cerca</i>. Asimismo, los módulos de las palabras no son más</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

		pequeños que los del vestido, con ello se logra que estos módulos con relación con los del vestido no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i> .
	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma del vestido.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 22, lo alto y lo bajo del vestido corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso de los módulos del vestido, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 22, los módulos donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema se situaron en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras se ubicaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.

	Hipercodificación	∅
	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 23:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar y transfer sobre papel 40% algodón

55.5 X 71.5 cm.

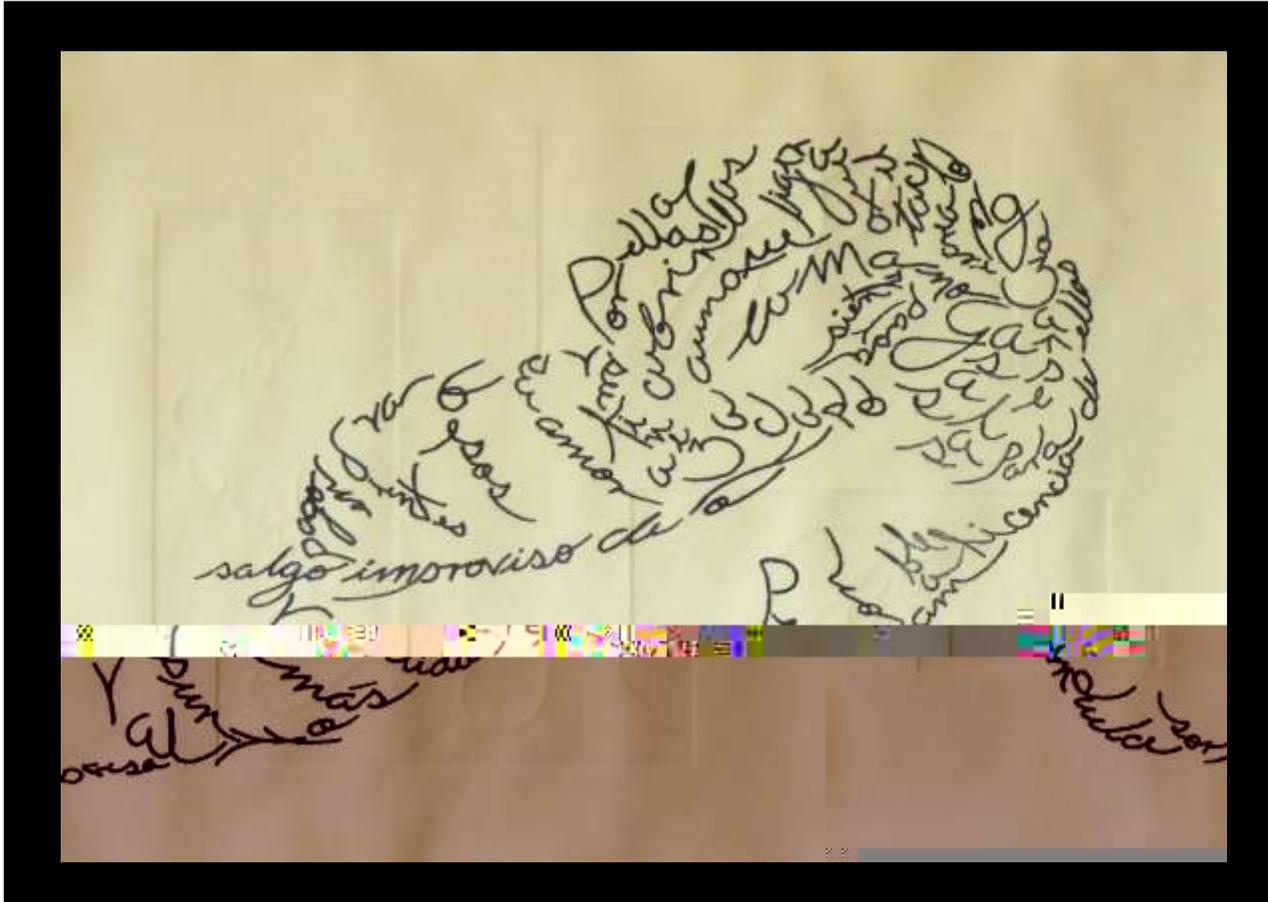
**CUADRO 27: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 23**

<b>ENS I 22</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo de la azucena) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se superpusieron el módulo de la azucena y los de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 23, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existen un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro que corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el de la azucena, con ello se logra que estos módulos con relación con el de la azucena no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma de la azucena.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 23, lo alto y lo bajo de azucena corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo de la azucena, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 23, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
Hipercodificación	La azucena alude al personaje principal de la narración.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
 MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 24:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar y transfer sobre papel 40% algodón  
 55.5 X 71.5 cm.

**CUADRO 28:** CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 24

<b>ENS I 23</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo de la pluma) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron el módulo de la pluma y los de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 24, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existe un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro módulo corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el de la pluma, con ello se logra que estos módulo con relación con los de la pluma no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

	Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos del vestido, el orden aparición está sujeto a la forma de la pluma.</li> <li>• No se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 24, lo alto de la pluma se ubicó del lado derecho y lo bajo del lado izquierdo de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo la pluma, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 24, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
	Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
	Hipercodificación	La pluma se refiere a la actividad que realiza.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅



**CUADRO 29: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 25**

<b>ENS I 24</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo del vestido) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron el módulo del vestido y los módulos de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 25, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existe un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro módulo corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el del vestido, con ello se logra que estos módulos con relación con el del vestido no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma del vestido.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo a los de la imagen, en la imagen 25, lo alto y lo bajo del vestido corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo del vestido, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 25, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema se situó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras se ubicaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
Hipercodificación	Ø

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 26:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón

50 X 69.8 cm.

**CUADRO 30: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 26**

<b>ENS I 25</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo de la azucena) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron el módulo de la azucena y los de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 26, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existen un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro que corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el de la azucena, con ello se logra que estos módulos con relación con el de la azucena no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma de la azucena.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 26, lo alto y lo bajo de azucena corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo de la azucena, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 26, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el primer elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
Hipercondición	La azucena alude al personaje principal de la narración.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 27:**  
Mara González Guinea  
*Sin Título*  
2012  
Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón  
50 X 69.8 cm.

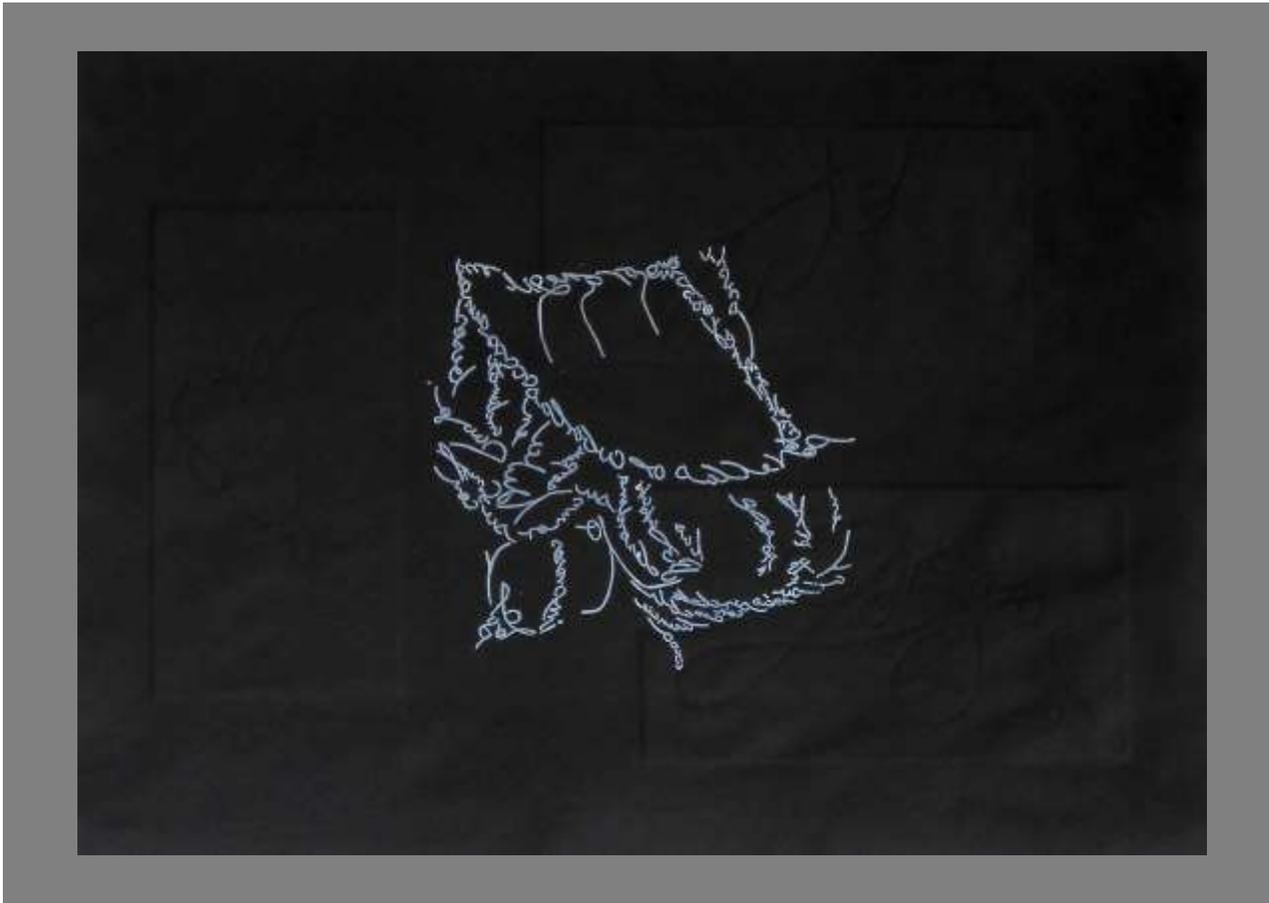
**CUADRO 31: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 27**

<b>ENS I 26</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo de la pluma) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron el módulo de la pluma y los de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 27, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existe un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro módulo corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el de la pluma, con ello se logra que estos módulo con relación con el de la pluma no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos del vestido, el orden aparición está sujeto a la forma de la pluma.</li> <li>• No se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo con los de la imagen, en la imagen 27, lo alto de la pluma se ubicó del lado derecho y lo bajo del lado izquierdo de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo la pluma, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 24, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el segundo elemento seleccionado de la ENS del poema se ubicó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras procedentes de los fragmentos seleccionados de la ENP se colocaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
Hipercodificación	La pluma se refiere a la actividad que realiza.

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	∅
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	∅

Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado  
MARA GONZÁLEZ GUINEA



**Imagen 28:**

Mara González Guinea

*Sin Título*

2012

Azúcar y siligrafía sobre papel 50% algodón  
50 X 69.8 cm.

**CUADRO 32: CARACTERÍSTICAS DE LAS ESTRATEGIAS PLÁSTICAS EMPLEADAS EN LA IMAGEN 28**

<b>ENS I 27</b>		
<b>Procedencia de las Estrategias plásticas</b>	<b>Estrategias plásticas</b>	<b>Características de las estrategias plásticas utilizadas en el constituyente de ...Finalmente</b>
Tipo de tiempo pictórico <i>subdivisión del espacio</i>	Uso de recuadros	∅
Tipo de tiempo pictórico <i>CCAeyT</i>	Contraposición lejos/cerca igual al antes/después	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Se alteró la contraposición <i>lejos/cerca</i>, mediante la anulación de módulos que correspondan con lo <i>lejos</i> y de módulos que correspondan con lo <i>cerca</i>, pues, en un módulo, los fragmentos seleccionados de la ENP construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema (módulo del vestido) y, en un trío de módulos, se muestra, cada uno, una palabra de dichos fragmentos (módulos de las palabras).</li> <li>• Se sobrepusieron el módulo del vestido y los módulos de las palabras con la finalidad de evitar la separación del tiempo precedente y del tiempo posterior.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, el constituyente de de la ENS es de tamaño pequeño y corresponde con lo <i>lejos</i>, y el componente de la S.F. de la ENP es de tamaño grande y corresponde con lo <i>cerca</i>. En el caso de la imagen 28, se mudó la contraposición <i>lejos/cerca</i> pues no existe un módulo que corresponda con el <i>lejos</i> y otro módulo corresponda con el <i>cerca</i>, con ello se anula la proposición de que lo <i>lejos</i> corresponde con el tiempo precedente y lo <i>cerca</i> con el tiempo posterior. Asimismo, los módulos de las palabras no son más pequeños que el del vestido, con ello se logra que estos módulos con relación con el del vestido no correspondan con el <i>lejos</i> o el <i>cerca</i>.</li> </ul>

## Anexo 2 / Sin Brújula y sin Timón. Representando la Denegación de la Temporalidad Secuencial en el Grabado

MARA GONZÁLEZ GUINEA

Las categorías alto/bajo e izquierda/derecha	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se evitó la presencia de un vector.</li> <li>• Ésta estrategia se modificó, pues el orden de presentación de los elementos de la ENP no corresponde con el orden lógico, ya que, en el caso de los módulos de las palabras, en el poema aparece primero el término <i>tacto</i>, luego el término <i>gozarse</i> y por último <i>ardientes</i>, en cambio en la imagen, siguiendo la lectura de izquierda a derecha y de arriba a abajo, aparecen primero <i>ardientes</i>, luego <i>tacto</i> y por último <i>gozarse</i>, y, en el caso de los módulos de la azucena, el orden aparición está sujeto a la forma del vestido.</li> <li>• Se conservó el orden lógico respecto a la posición de las figuras, pues el orden lógico, por ejemplo, ubica el alto y lo bajo de la figura de acuerdo a los de la imagen, en la imagen 28, lo alto y lo bajo del vestido corresponden con los de la imagen.</li> <li>• Se trastornó, en el caso del módulo del vestido, el orden lógico respecto a la posición de las letras, pues la posición no coincide con la lectura en occidente y, en el caso de los módulos de las palabras, se conservó el orden lógico respecto a la posición de las letras.</li> <li>• El orden lógico ubica los componentes de las EN, por ejemplo, en <i>El rapto de Europa</i>, presenta el constituyente de la ENS en el lado izquierdo y el componente de la S.F. de la ENP en el extremo inferior derecho, lo anterior coincide con el modo de leer en occidente. En el caso de la imagen 28, el módulo donde los fragmentos seleccionados de la ENP del poema construyen el tercer elemento seleccionado de la ENS del poema se situó en el centro de la imagen, y los módulos de las palabras se ubicaron: el del término del primer fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo superior derecho (<i>tacto</i>), el del término del segundo fragmento de la S.I. de la ENP en el extremo inferior derecho (<i>gozarse</i>) y el del término de la T/C de la ENP en el lado izquierdo (<i>ardientes</i>).</li> </ul>
Espacio evolutivo	Se separaron los módulos de las palabras para aludir a las acciones del poema ausentes en la imagen.
Hipercodificación	Ø

	Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita	La gasa (vestido) se refiere a la S.F. de ENS, la cual propicia la S.I. de la ENP.
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente pequeño</i>	Los gestos de los protagonistas de la escena representada pueden sugerir la previsión o la espera de la realización de la acción	Ø
Tipo de tiempo pictórico <i>infinitamente perdurable</i>	Figuras estáticas y hieráticas	Ø
	Miradas con un aire de ausencia o del paisaje	Ø

