



Literatura y pintura. Un ejemplo de análisis intermedial

Literature and painting. An example of intermedial analysis

Liviu Lutas
Universidad Linnaeus



Resumen

Las obras literarias tienen vínculos más o menos evidentes con obras de otros medios, sobre todo con los medios artísticos como la pintura, la música o la arquitectura. Estos tipos de vínculos se estudian hoy en día en el ámbito de la intermedialidad, una ciencia en la cual no hay una relación jerárquica entre las artes. Este artículo constituye un ejemplo de la aplicación de la teoría de la intermedialidad, ilustrada por nombres como Lars Elleström, Werner Wolf, Winfried Nöth y Hans Lund, a una obra literaria que tiene relaciones interesantes con una obra pictórica. La perspectiva intermedial puede contribuir, según nuestro análisis, a una mejor comprensión de una obra literaria original y compleja.

Palabras clave: Intermediality; Painting; Iconicity; Intermedial imitation; Narratology

Abstract

Literary works have more or less evident links to works from other media, especially from artistic media such as painting, music or architecture. These kinds of links are nowadays studied in the field of intermediality, a science in which there are no hierarchical relations among arts. This article is an example of applying intermedial theory, as illustrated by names such as Lars Elleström, Werner Wolf, Winfried Nöth and Hans Lund, on a literary work which has interesting links to a work of painting. The intermedial perspective can contribute, according to our analysis, to a better understanding of an original and complex literary work.

Keywords: Intermedialidad; Pintura; Iconicidad; Imitación intermedial; Narratología

El presente artículo constituye un ejemplo de análisis desde una perspectiva intermedial de una obra literaria: el cuento “El café” de la primera colección de cuentos del escritor mexicano Juan García Ponce, publicada en 1963. En efecto, la intermedialidad es uno de los más importantes aspectos de la obra de García Ponce en general, dado su interés por las artes plásticas. Además, en la intermedialidad se refleja el afán cosmopolita y universalista de este escritor, que encontró su inspiración sobre todo en el modernismo europeo. Efectivamente, como señala Díaz y Morales (2006), Juan García Ponce pertenece a una generación de escritores que quería distanciarse del nacionalismo y del regionalismo típico de la literatura mexicana de los años de 1930 para abrirse hacia el extranjero. En el caso de García Ponce, este cosmopolitismo tomó la forma de una admiración de escritores y pensadores franceses y alemanes conocidos por su trabajo estético innovador, como Robert Musil, Thomas Mann, Pierre Klossowski, Georges Bataille y Maurice Blanchot. Además, las diferentes formas de referencias a obras de artes plásticas en su obra literaria también pueden ser vistas como un afán cosmopolita, no sólo porque estas obras son ejemplos de arte extranjero, como en el caso del cuento que vamos a analizar, sino porque la intermedialidad puede ser una manera de romper con las normas de una literatura tradicionalista y tradicional.

Romper con las normas y con las expectativas es, de hecho, una de las características generales de la obra de García Ponce. Eso se puede constatar incluso en un cuento de sólo once páginas, como “El café”. Un lector escandinavo como yo no puede evitar notar que la atmósfera de un cuento como “El café” no es la que se considera como típica de un país como México. Al contrario, se trata de una atmósfera típica de la literatura de Europa del Norte. La soledad y la imposible comunicación entre los seres humanos, temas que Magda Díaz Morales con razón considera los aspectos más importantes en los primeros cuentos de García Ponce, son típicos de la literatura escandinava en general. Incluso en las novelas policíacas suecas de nuestros días, que con autores como Henning Mankell, Lars Kepler, Stieg Larsson, Liza Marklund, Camilla Läckberg y Åsa Larsson se han convertido en superventas a nivel mundial, predomina una atmósfera oscura y triste, y los personajes son seres solitarios y depresivos (Arenas, 2010). Pequeños detalles sin importancia aparente ponen de relieve semejanzas sorprendentes entre la atmósfera del cuento “El café” y la atmósfera de las novelas nórdicas para un lector sueco. Así, por ejemplo, la ciudad donde se encuentra el café está demasiado desierta para un país superpoblado como México, haciendo pensar más en las ciudades de Europa del Norte. Los personajes del cuento son solitarios e introvertidos, y se expresan a

menudo en monólogos interiores. Además, y no menos importante, hay una lluvia que casi no cesa durante el tiempo en el que se desarrolla la acción del cuento.

En el contexto de una primera lectura, una atmósfera tan sorprendente puede constituir lo que Michael Riffaterre llama “agramaticalidades”, es decir aspectos que incitan al lector a la lectura semiótica y a la interpretación (Riffaterre, 1978, p.164-165). De hecho, la lluvia podría constituir una manera de reflejar el sentimiento de desolación y de nostalgia que siente Carlos, el joven protagonista, después de la probable ruptura de su relación amorosa con su novia Luisa. El lector nunca sabe exactamente si esa ruptura ha sucedido realmente. Al mismo tiempo, la lluvia podría reflejar la soledad y la falta de comunicación entre los personajes, quizás el tema principal de este cuento. Tal interpretación se apoya en el hecho de que la lluvia es mencionada en un lugar tan importante y sobresaliente como son las primeras frases del cuento. La primera vez es en la frase inicial, cuando también se da una connotación siniestra a las palabras “nublarse”, una connotación que se podría aplicar a todo el cuento: “Poco después del mediodía empezó a nublarse” (“El café”, a partir de ahora Ec, p.37). En la segunda frase, la lluvia es mencionada explícitamente, pero en los modos condicional y subjuntivo, probablemente para marcar la diferencia entre este periodo de lluvia, durante el cual tendrá lugar la mayor parte del cuento, y el modo indicativo, que constituye el mundo exterior de este cuento. Es como si el cuento fuera un cuadro delimitado por un marco, algo que se puede ver también en otros detalles: “Consuelo pensó que llovería, salió rápidamente, hizo algunas compras, pasó por sus niños a la escuela y regresó al café, antes de que las primeras gotas empezaran a caer” (Ec, p.37). El modo indicativo (en este caso el pretérito de los verbos “pensó”, “salió”, “hizo”, “regresó”) contrasta claramente con los modos empleados por la lluvia, “llovería” y “gotas empezaran a caer”. Además, el indicativo parece estar vinculado aquí a acontecimientos cotidianos, que ocurren de manera más o menos automatizada: salir del café, hacer compras, pasar a por los niños en la escuela, regresar. La lluvia deviene así en uno de los detalles que de manera decisiva contribuyen al cronotopo del cuento, como diría Mijaíl Bajtín, al mismo tiempo que refuerza la atmósfera de tristeza y desolación.

Además, hay una vinculación mucho más sutil entre la lluvia y el pasado, que viene a reforzar la connotación nostálgica. Cuando llega al café el joven protagonista Carlos, cuya llegada Consuelo está esperando de manera bastante vana y ridícula, el texto nos informa que “la lluvia había cesado casi por completo y sólo el viento húmedo que se colaba por todos los rincones recordaba su paso” (Ec, p.43). Gracias a esta frase, cuya ambigüedad invita a diferentes interpretaciones, la

lluvia está vinculada al pasado, a los recuerdos, y sólo hay huellas, como el viento húmedo, de ella. Así, la lluvia puede ser interpretada como la nostalgia que siente Carlos cuando piensa en los momentos pasados con su novia Luisa, en el mismo café. También en este caso, la lluvia sería como una interfaz, un umbral entre el mundo actual y el mundo de los recuerdos. Por su atmósfera nostálgica, por su ambigüedad y por su indeterminación interpretativa, el cuento podría ser leído como una manera de manifestar la imposibilidad de reconstituir el pasado. Tal reconstitución sólo se puede hacer bajo una forma poética, por medio de metáforas como la lluvia y técnicas narrativas que requieren una lectura muy atenta y un análisis detallado. Es lo que intentaré hacer en adelante desde un punto de vista intermedial.

Para empezar, constatamos que no es sólo gracias al empleo de los modos condicional y subjuntivo que la lluvia aparece como un marco que delimita el cuento, como si este fuera un cuadro. La lluvia funciona como marco también de manera visual, dado que es mencionada al principio y al fin del cuento. El cuento empieza cuando está empezando a llover (ya hemos visto que la frase inicial es: “Poco después del mediodía empezó a nublarse”) y termina poco después de que cese la lluvia. De hecho, la lluvia cesa cuando llega Carlos (Ec, p.43). Eso resulta claro en el penúltimo párrafo del cuento, donde se establece un movimiento circular por la mención de la palabra “nube” que refleja la palabra “nublarse” del principio, y por la mención del cielo despejado: “Afuera una nube, impulsada por el viento, cubrió por un momento la luna. El cielo se había despejado por completo y las estrellas brillaban en el silencio de la noche” (Ec, p.48). Es cierto que hay un desarrollo aquí, un movimiento hacia una atmósfera más ligera, pero lo que nos interesa en el contexto de este análisis es que esta estructura circular, establecida por la mención de los mismos detalles al principio y al final del cuento, forma un marco que delimita el texto de una manera adicional a los marcos paratextuales como el título, la tipografía y el diseño del texto sobre la página.

Cuando la estructura de un cuento se asemeja de una manera como ésta a la forma de un marco se puede hablar de una relación entre medios diferentes o de una relación intermedial. Según un modelo tipológico de las relaciones intermediales elaborado por el teórico alemán Werner Wolf, este caso podría pertenecer a la clase que él llama “implicit reference”, o “intermedial imitation”, es decir cuando los significantes, o la forma, de una obra son afectados por los significantes del medio no dominante: “in intermedial imitation the signifiers of the work and/or its structure are affected by the non-dominant medium, since they appear to imitate its quality or structure” (Wolf, 2002, p.25).

Este tipo de relación entre los significantes de medios diferentes se analiza también en el campo de las teorías de la iconicidad. Según el teórico Winfried Nöth, tales relaciones podrían ser clasificadas como casos cuando la forma de un medio imita la forma de otro medio, o lo que Nöth llama “form miming form” (2001, p.18). Según Nöth, eso sería un tipo de iconicidad del lenguaje que se estudia menos que los casos más típicos de iconicidad, cuando la forma del signo imita el sentido de lo que representa: “form miming meaning”. La definición de la iconicidad formulada en 2001 por Nöth no sólo como “form miming meaning” sino también como “form miming form” constituye el fundamento de las más recientes reflexiones en el campo de la iconicidad en el lenguaje y la literatura. Según las teorías actuales de la iconicidad, la forma del lenguaje puede imitar el sentido y la forma de lo que representa.

Es importante señalar que, en el contexto de las teorías de la iconicidad, “imitar” es un término bastante flexible, que puede significar también “copiar”, “representar” y “parecerse”. La semejanza es el elemento semántico, el sema. Es lo central del concepto y puede ser gradual: partiendo de la metáfora, donde sólo hay algunos aspectos del signo y del objeto representado que se parecen, pasando por el diagrama, donde la semejanza es relacional, hasta la imagen, donde la semejanza entre el signo y el objeto representado es muy elaborada y evidente.

El teórico sueco Lars Elleström considera que la definición de la iconicidad debería incluir también los dos otros casos posibles de relación entre forma y sentido: el sentido del signo imita el sentido o la forma del objeto representado (Elleström, 2008, p.59-74). Se trata de casos como la alegoría, que podría ser un ejemplo de sentido que imita el sentido, o la écfrasis literaria, que se podría ver como sentido que imita la forma del objeto de arte representado. Pero, como afirma Elleström, tales casos no son aceptados como ejemplos de iconicidad en el contexto de las teorías actuales. Un análisis de estos ejemplos desde el punto de vista de la relación icónica entre el lenguaje y el objeto representado podría contribuir a un mejor entendimiento de algunas obras literarias.

Esto indudablemente es el caso de la obra Juan García Ponce, un autor para quien el arte plástico tiene un lugar de predilección (ver por ejemplo Pellicer, 1994) y para quien “no hay fronteras entre formas de arte”, según Díaz y Morales (2006, p.201). En su estudio *El erotismo perverso de Juan García Ponce: Lenguaje y silencio* de 2006, Magda Díaz y Morales ha puesto en evidencia de una manera muy convincente la importancia de la écfrasis literaria en la obra de García Ponce (2006, p.96-152). Además, en el contexto de los cuentos de *Imagen primera*, la relación

entre literatura y las artes plásticas es puesta en evidencia ya en el título, por la mención de la palabra “imagen” y, por consiguiente, del aspecto visual. Se trata, sin embargo, de una imagen “primera”, un espacio donde convergen palabras e imágenes para conducir a lo que Díaz y Morales (2006) llama con justeza el “lenguaje original”, “el origen de la palabra justamente, lo que ya está en la muerte pero no muerto, simplemente está en silencio” (p.201). Como veremos, el silencio es además exactamente uno de los aspectos del medio de la pintura que el lenguaje podría imitar para dar una impresión de convergencia o de fusión entre las artes.

Lo que nos interesa sobre todo en el contexto del cuento “El café” son los casos de forma o de sentido que imitan la forma de lo que está representado. Empezamos con el ejemplo de la lluvia, cuya ubicación física en la estructura del cuento (al principio y al final) indica que pertenece a la forma, imita, como hemos visto, la forma física del marco de un cuadro. Sería por consiguiente un ejemplo de forma que imita la forma (“form miming form”). Sin embargo, en el caso de la lluvia, también hay pasajes en los que es el sentido el que imita la forma de un marco (“meaning miming form”). Miremos de cerca la siguiente cita: “La lluvia había empañado los cristales de las ventanas, pero a través de ellas se percibían las luces de la tienda al otro lado de la calle, por un lado, y las ramas bajas de algunas jacarandas, por el otro” (Ec, p.39). Es como si la lluvia y los cristales (esta vez por su sentido, no por su ubicación en la estructura del cuento) constituyeran la interfaz entre el mundo diegético, el café, y el mundo exterior, la calle.

Es cierto que en este pasaje el punto focal de la restricción del campo visual, como diría un narratólogo como Gérard Genette, se ubica en el interior de la diégesis, mirando hacia el exterior, pero eso no afecta el hecho de que la lluvia sea percibida como una delimitación, como un umbral, entre el interior y el exterior. Además, en el párrafo que sigue directamente después, la perspectiva cambia, como si el punto focal se encontrara en el exterior del café:

El café tenía dos alas, formando un ángulo recto. Dos puertas de vidrio en el centro de cada una de ellas comunicaban con las calles a las que daba la casa. En el extremo izquierdo estaba la barra. La cocina y los cuartos en que vivía la familia completaban el rectángulo creado por las dos alas del salón. Una pequeña puerta detrás de la barra llevaba a ellos, a través de un estrecho y oscuro pasillo. (Ec, p.39)

Esta cita se puede leer como una descripción neutral, hecha desde un punto focal exterior al café, es verdad, pero no como parte de la narración. Es lo que Genette llama una “pausa” (Genette, 1989), es decir como un paréntesis en la narración, donde el punto focal se convierte momentáneamente en un enfoque general

hipotético, una descripción, para dar una imagen del cuadro entero, incluso su marco, vista desde la perspectiva de un espectador ubicado en el exterior.

Aquí tocamos uno de los aspectos fundamentales de este cuento. Efectivamente, todo eso asemeja de diferentes maneras a una escena pintada. Esta impresión no es sólo causada por la imitación, ya lo hemos visto, formal y de sentido de un marco. Hay también alusiones a un elemento que normalmente distingue la pintura, incluso la pintura que presenta acontecimientos de manera casi narrativa, de otros tipos de medios artísticos: el tiempo. Gotthold Ephraim Lessing había insistido ya en 1766 en su ensayo “Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía” sobre el carácter espacial del arte plástico y el carácter temporal de la literatura: “la escultura y la pintura se hacen con figuras y colores en el espacio”, según Lessing, y “la poesía con sonidos articulados en el tiempo” (*Enciclopedia Universal Sopena*, 1967, p. XXX). Sin embargo, como lo muestra muy bien García Ponce en el cuento “El café”, el medio lingüístico dispone de posibilidades para imitar o sugerir la inmovilidad temporal del medio de la pintura o de la fotografía. Esos serían casos de iconicidad de tipo metafórico, es decir, cuando sólo se asemejan algunos aspectos del signo y del objeto representado: en este caso la inmovilidad.

Constatamos que la inmovilidad puede ser considerada una característica de algunas descripciones del cuento, que parecen escenas pintadas. Miremos, por ejemplo, cómo el narrador describe a los niños y a la suegra que están mirando la televisión en el café: “Formaban un grupo extraño y compacto alrededor de la mesa, en el salón solitario” (Ec, p.42). La inmovilidad es mencionada explícitamente. “¿Qué significaba el tiempo?” (Ec, p. 42), se pregunta Consuelo. “Las medias horas se sucedían unas a otras y, sin embargo, todo parecía estático, inmóvil” (Ec, p.42). Es como si toda la escena se encontrara fuera del tiempo, en un presente eterno, como la fotografía en general, según la reflexión de Roland Barthes (Barthes, 1990, p.136-155). García Ponce aplica esta propiedad de la fotografía a la imagen en general, es decir también a la imagen poética. Su escritura es, como ya hemos señalado, una búsqueda de la imagen primera, del espacio donde fusionan palabras e imágenes, más allá de sus incompatibilidades básicas. Juan Pellicer (Pellicer, 1994) expresa de manera clara la importancia que tienen las imágenes en la poética de García Ponce:

La escritura de Ponce es, más que nada, una escritura de imágenes. No precisamente porque tenga una inclinación a las descripciones de lugares y de figuras, sino porque la imagen que crea la mirada del narrador o del protagonista, a partir de un modelo, termina convirtiéndose en el *leitmotif* de la obra: “[...] La mirada

no sólo descubre y vincula sino que convierte a lo mirado en imagen, es decir a lo real en imaginario y viceversa.” (p.21).

Es algo que se puede aplicar sin duda al cuento “El café”. Pensamos, por ejemplo, en los pensamientos de Consuelo a propósito de Carlos: “Consuelo lo miró sin decidirse a dejarlo, distinguiendo claramente todos sus rasgos y comparándolos con la imagen que recordaba” (Ec, p.44). Imagen y realidad parecen estar en conflicto, y Consuelo parece tener miedo de que la realidad destruya la imagen que tiene de un amor entre ella y este joven, quizás la única alegría de su vida. Este amor, aunque imaginario, es claramente de tipo físico y sensual: “A ella le bastaba con mirarlo y con imaginar cómo serían sus manos tocándola, tocándola muy suavemente, como a veces había podido ver que acariciaba a la muchacha...” (Ec, p.41). Realidad e imagen se confunden aquí, se fusionan, y Consuelo permite que el modelo sustituya lo real.

Las numerosas menciones de imágenes y sobre todo la inmovilidad que caracteriza la atmósfera del café pueden dar la impresión de que se trata de la contemplación de una escena pintada, o de una fotografía, más que de la lectura de una acción que se desarrolla en el tiempo. Contribuye a esta impresión también la frecuencia de los verbos y adjetivos que denotan o connotan la percepción. La percepción está mencionada explícitamente en numerosos pasajes. En algunos casos se trata de la percepción de un observador exterior a la acción, un narrador heterodiegético o quizás un espectador que mira un cuadro. En un pasaje ya citado (“se percibían las luces de la tienda al otro lado de la calle”, Ec, p.39), tanto el acto de la percepción (el verbo “se percibían”) como el enfoque ubicado dentro del café y mirando hacia el exterior están claramente explicitados. Otras veces se menciona el sonido, que también es percibido por un narrador heterodiegético, es decir un narrador que no se encuentra en el mundo representado, lo que nos permitiría clasificar a estos casos como focalización externa: “de la calle llegó el sonido de un coche frenando violentamente y poco después, el de un claxon, lejano y melancólico” (Ec, p.45).

Constatamos que aunque se trata, en esta última cita, de focalización externa, las cosas nunca son tan sencillas en las obras de García Ponce. Los adjetivos “lejano y melancólico” utilizados para describir el sonido de un claxon podrían ser vistos como la traza de la presencia de un narrador antropomorfo, con opiniones y sentimientos sobre los objetos de la percepción, lo que correspondería a una focalización interna. Otra interpretación, sin embargo, me parece más plausible: en casos como estos se podría tratar de una fusión de voces y focalizaciones. Es decir,

que podría haber aquí un ejemplo de discurso indirecto libre, cuando el narrador heterodiegético con focalización externa integra de manera no marcada los sentimientos de uno de los personajes. En el caso de los adjetivos “lejano y melancólico”, se trataría de los sentimientos de Consuelo que está percibiendo los sonidos del mundo exterior, y la vida en general. Tal conclusión es apoyada en la presencia de numerosos adjetivos calificativos en el contexto de enunciados hechos por un narrador que normalmente debería ser neutral. Por ejemplo: “La tarde transcurrió *larga y tediosa*” (Ec, p.37, énfasis añadido), afirma el narrador ya en el primer párrafo, utilizando dos adjetivos que no tendrían sentido si no se tratara de los sentimientos de Consuelo. En la página siguiente, el narrador constata que “el ruido se extendió, *tenso y desagradable*, junto con la voz, por todo el café” (Ec, p.38, énfasis añadido). Sin embargo, desde un punto de vista neutral, un sonido no podría ser tenso y desagradable. Interviene aquí, otra vez, la percepción de una mujer triste y desilusionada, que se refleja en las palabras del narrador heterodiegético.

El caso más interesante de este tipo de voz doble se encuentra quizás en la manera de describir a la hija y al hijo de Consuelo. Los adjetivos que califican a estos personajes son peyorativos: “los dos tenían el pelo y las rodillas *sucios* y estaban *flacos y malvestidos*” (Ec, p.38, énfasis añadido), confirma el narrador heterodiegético en este pasaje, claramente con focalización externa, donde los tres adjetivos son de carácter bastante objetivo, como registrados para el ojo de una cámara, según la definición de Genette. Hay otros casos de adjetivos peyorativos en que estos tienen un carácter más subjetivo: “sus hijos aburridos” (Ec, p.37) y “no eran simpáticos. Sus voces *sonaban* demasiado chillonas, impertinentes, en medio del silencio, y la niña, un poco mayor que él, tenía un molesto aire de suficiencia” (Ec, p.38, énfasis añadido). En estos pasajes los adjetivos son más bien los resultados de una opinión expresada por alguien, conclusión apoyada en el uso del verbo de percepción “sonaban”. Pero, ¿quién utilizaría tales adjetivos para calificar a los niños? Aunque parezca difícil de aceptar, podría ser la opinión de la madre, de Consuelo, una opinión que está integrada en las palabras del narrador heterodiegético gracias al discurso indirecto libre. Tal conclusión no es tan chocante si tomamos en cuenta todo el contexto. Efectivamente, Consuelo expresa la falta de amor por sus niños en otros pasajes, sobre todo en el pasaje siguiente de monólogo interior marcado: “¿Por qué no los quiero? Son mis hijos...” (Ec, p.39). Consuelo no quiere a sus hijos como tampoco había querido a su marido, que había muerto un año después que los dos hubieran subarrendado el café.

Sigamos el estudio de algunas de las referencias a la percepción en el cuento, no sólo para mostrar que son frecuentes, sino para examinar si esta insistencia en la percepción contribuye a dar la impresión que el cuento imita un cuadro. En la mayoría de los casos, sin embargo, la mención de la percepción tiene otros efectos además que el de establecer una relación intermedial. Es el caso de los numerosos cambios de focalización, sobre todo desde la focalización externa hacia las focalizaciones internas de los personajes. Tales transiciones son a veces evidentes y explícitas, como cuando el narrador confirma que Consuelo “pensó en él” (Ec, p.41), algo que no se podría saber sin acceso a la mente de la mujer. La misma cosa ocurre en el caso de Carlos, cuyos pensamientos están expresados bajo la forma del discurso indirecto libre, es decir a través de una fusión entre la voz del narrador y la voz del personaje: “Qué mal le caían a Luisa”, piensa Carlos acordándose de (en esta cita que parece ser expresada por él mismo) lo que opinaba su novia de los niños de la dueña del café. Después sigue el hilo de sus pensamientos, expresados ahora por la voz del narrador heterodiegético: “Sintió nuevamente el vacío en el estómago, y empezó a hablar con ella” (Ec, p.44).

Además de los pensamientos, también la vista está mencionada explícitamente en tales transiciones entre focalizaciones, como por ejemplo cuando el narrador cuenta en focalización externa que Consuelo “avanzó sin prisa” para pasar directamente, en la misma frase, a la focalización interna de Consuelo: “y entonces lo vio” (Ec, p.43). Para contar que alguien ve algo es necesario tener acceso a su conciencia, al contrario de la acción de “mirar”, que se puede establecer desde una focalización externa. Así, el caso del niño que “la miró fijamente y asintió con la cabeza” (Ec, p.37) está en focalización externa, porque tanto la acción de mirar como el movimiento de la cabeza pueden ser percibidos desde otra perspectiva que la del niño.

Hemos mencionado que los cambios de focalización ocurren también a través del oído, que tiene una gran importancia en el cuento. Así, cuando Consuelo habla con su suegra, el narrador constata, hablando de Carlos, que “él oyó esto de su mesa” (Ec, p.46), lo que tampoco sería posible desde el exterior.

Hay, sin embargo, casos en que las transiciones entre las focalizaciones son menos evidentes, y quizás sujetos a una ambigüedad. En “El café”, lo más interesante de este tipo de técnica narrativa es la manera de representar algunos acontecimientos, como si estos fueran vistos desde la perspectiva de un personaje, es decir en focalización interna, al mismo tiempo que se menciona que el personaje no ve lo que ocurre. Miremos, por ejemplo, cómo es descrita en el pasado la llegada al

café de Carlos junto con su novia: “Ellos se sentaban en una mesa del otro extremo, *fuera de su vista*” (Ec, p.41, énfasis añadido). ¿Por qué esta mención de una falta de visión de Consuelo? ¿Sería porque se trata de un recuerdo? ¿O podría ser para sugerir que menos importa la visión directa de las cosas que la visión a través de la imaginación? La segunda hipótesis parece más válida, sobre todo si comparamos la cita de antes con otro pasaje, dos páginas más adelante, cuando Carlos llega al café en el presente de la diégesis: “Consuelo estaba de espaldas en ese momento. Oyó el chirrido de la puerta al abrirse y pensó que tal vez... pero prefirió esperar, guardarse esos instantes de inseguridad, y no se volvió hasta que transcurrió el tiempo suficiente para que él llegara a la mesa de siempre, *fuera de su vista*” (Ec, p.43, énfasis añadido). Son utilizadas exactamente las mismas palabras, “fuera de su vista”, pero en el segundo pasaje se expresa de manera más clara como una voluntad de la parte de Consuelo de posponer el momento del encuentro, el momento cuando la visión directa y la imagen mental se fusionan como si fueran intercambiables.

Como ya hemos constatado, la ambigüedad no sólo afecta la vista, sino también el oído, que es un aspecto central del cuento. Analicemos el pasaje siguiente, donde el narrador nos informa que “en ese momento un camión, con el escape abierto, pasó por la calle y su estruendo cubrió todos los demás sonidos” (Ec, p.46). Aquí no queda claro de qué tipo de focalización se trata. Hay una ambigüedad, dado que se podría pensar que los personajes tienen que esperar el paso del camión para poder conversar. También se podría tratar del narrador heterodiegético, que no oye los sonidos del café o los sonidos del mundo diegético debido a su presencia en un mundo ontológicamente separado y con sonidos propios. Una posible consecuencia podría ser que, de hecho, no hay ningún sonido en el café, sino que los sonidos son de un mundo extradiegético. Es verdad que sería una interpretación controvertida, pero una lectura atenta destacaría otros argumentos en favor de una falta de sonido en la escena del café. Miremos, por ejemplo, el pasaje siguiente: “El rumor de sus voces se perdía rápidamente, confundándose con el crepitar de la lluvia y los ruidos de la calle” (Ec, p.42). También aquí la existencia de los sonidos en el café es puesta en cuestión. Es como si la escena fuera silenciosa, algo que es sugerido varias veces. Por ejemplo, cuando Consuelo trata de caminar hasta la mesa de Carlos, el narrador nos informa que “sentía que hacía demasiado ruido al caminar, que no estaba peinada, que había demasiado silencio y que si hablaban de algo su voz se oiría en todos lados” (Ec, p.45). Y un poco más adelante: “Su voz sonó demasiado fuerte en el silencio absoluto” (Ec, p.45).

Hay otro pasaje interesante, que podría ser leído como una puesta en abismo (*mise en abyme*, según el término de la teoría literaria francesa), es decir, como una escena incrustada en la narración, que refleja un aspecto de esta narración, de acuerdo con la definición de Lucien Dällenbach (Dällenbach, 1991, p.73). Me refiero a un detalle que no parece tener importancia para el cuento: la televisión colocada sobre una tarima en el mostrador del café, que es el único entretenimiento de la suegra de Consuelo. La primera vez que el narrador la menciona, la televisión sólo está prendida para que la vieja mire la imagen, sin ruido: “– ¿Por qué no prendes la televisión?”, pregunta la suegra. “–Porque me molesta el ruido– contestó ella. –No pongas el sonido. Deja la imagen solamente. Me divierte” (Ec, p.40). La imagen de la televisión puede ser interpretada como el reflejo de la imagen del café, donde parece que tampoco hay sonidos, pero que a pesar de eso divierte a los lectores.

La interpretación del silencio de la escena como un signo de que realmente se trata de un cuadro puede ser controvertida, pero lo que no se puede cuestionar es que hay una insistencia extrema en la percepción, sobre todo en la percepción de detalles en apariencia triviales. Estos aspectos, junto con la inmovilidad que ya hemos mencionado como un detalle importante en la escena descrita, podrían ser modalidades para imitar unos aspectos generales de la pintura.

* * *

Hasta aquí sólo hemos analizado cómo el texto del cuento “El café” imita aspectos de un cuadro pintado en general. Es importante hacer hincapié en que no se ha tratado de una descripción de un cuadro específico, sino de la descripción de una escena de la acción de la diégesis, pero una descripción hecha como si la escena fuera un cuadro. En su modelo tipológico de las relaciones intermediales, el teórico sueco Hans Lund coloca tales descripciones bajo la clase de proyecciones icónicas (en inglés “iconic projections”, ver Lund, 1992).

Sin embargo, hay algunos detalles que hacen que el cuadro imitado de esta manera general pudiese ser comparado con un cuadro específico del mundo real. Ya hemos mencionado la importancia que tiene la écfrasis literaria para Juan García Ponce, quien también fue un experto en las artes plásticas, autor de numerosos ensayos en el campo de la crítica del arte. Pero, ¿cuál sería el cuadro con el cual se podría comparar la escena descrita en “El café”?

Según mi lectura, se podría tratar de *Nighthawks*, la pintura de Edward Hopper del año 1942, es decir 21 años antes la publicación de *Imagen primera*.

Este cuadro icónico del arte moderno estadounidense no está mencionado explícitamente en el cuento, pero su presencia es sutil, casi como el caso de un palimpsesto o como la huella de una obra anterior en la superficie del cuento. Por consiguiente, además del análisis de tipo general hecho hasta aquí, es necesaria una examinación más atenta de los detalles de las descripciones.

¿Qué semejanzas hay entre la escena del café y el cuadro de Hopper? A pesar de que “El café” tiene lugar por la tarde y en el cuadro de Hopper parece que ya está entrando la noche, la atmósfera desierta del cuento, causada sin duda también por la lluvia, se parece a la del cuadro. De hecho, según el diccionario de arte de la universidad de Oxford, la soledad de la vida urbana es el tema central de la obra de Edward Hopper, incluso en un cuadro con cuatro personajes, como *Nighthawks*: “The central theme of his work is the loneliness of city life, generally expressed through one or two figures in a spare setting – his best-known work, *Nighthawks*, has an unusually large 'cast' with four” (Chilvers y Osborne, 1997, p.273). En *Nighthawks*, la soledad es transmitida a través de varios detalles. Por ejemplo, no hay nadie en la calle, sólo los cuatro personajes dentro del café, o del *diner* de tipo estadounidense, exactamente como al principio del cuento de García Ponce. Los tres clientes en el cuadro no hablan y no miran a nadie, y el camarero mira hacia el exterior sin hacer caso de los clientes. Esta falta de comunicación entre los personajes es la misma que en el cuento de García Ponce. Es cierto que se podría señalar una gran diferencia en cuanto a los personajes: en “El café” hay dos niños jugando, algo que se podría interpretar como una manera de aligerar la atmósfera pesada y triste del cuento. Ya hemos mostrado, sin embargo, que los niños son descritos de manera peyorativa, pero hay más. El juego de los niños no parece divertido: “En un rincón, la niña cerró su libro y propuso, sin mucho entusiasmo, tratando de convencerse de que era divertido: –Ahora vamos a jugar a la escuela” (Ec, p.37). Además, por sus apariencias, los niños dan la impresión de ser adultos: “daban la impresión de dos viejos tratando de jugar a los niños, sin poder convencerse nunca de la autenticidad de sus papeles” (Ec, p.38). Es por eso que los cuatro personajes del cuento pueden ser comparados a los personajes pintados por Hopper en el cuadro mencionado, sobre todo el “grupo extraño y compacto alrededor de la mesa” formado por los niños y la suegra separados de la dueña del café, que “acodada sobre la barra, los escuchaba impasible” (Ec, p.39).

Hay también semejanzas entre algunos detalles en la construcción del café. Ya hemos mencionado la barra, que separa a Consuelo del grupo donde están la suegra y los niños, pero hay también “una luz amarillenta, débil, dando continuamente la sensación de que estaba a punto de apagarse” (Ec, p.37). Es el mismo tipo

de luz como en el cuadro de Hopper, donde el tono amarillo es reforzado por algunas pequeñas manchas de amarillo, por ejemplo, en la puerta de la cocina, en el mostrador y en los reflejos de la luz sobre las sillas. El café del cuento es construido de la misma manera que el *diner* de Hopper, con “dos alas, formando un ángulo recto” (Ec, p.39) en la esquina de dos calles de una encrucijada. A diferencia del cuento, en el cuadro no hay ninguna puerta que dé hacia las calles, lo que crea la sensación que los personajes están atrapados y aislados en el interior. Hemos constatado, sin embargo, que la lluvia que “había empañado los cristales de las ventanas” (Ec, p.39) produce una sensación semejante de separación entre el interior y el exterior en “El café”. Además, Consuelo está atrapada por la barra en el café de la misma manera que el camarero en *Nighthawks*.

La puerta amarilla del cuadro de Hopper tiene una correspondencia en el cuento de García Ponce. Como en el cuadro, esta puerta se encuentra “detrás de la barra” (Ec, p.39), colocada de tal manera que completa “el rectángulo creado por las dos alas del salón” (Ec, p.39). En el cuadro no se sabe hacia dónde lleva la puerta, pero parece muy probable que sea como en el cuento, hacia “la cocina y los cuartos en que vivía la familia” (Ec, p.39). Es como si, en ambos casos, hubiera algo más de lo que se ofrece a la vista, algo detrás de una puerta cerrada. En el cuento se trata de la vida familiar, tan triste para Consuelo, quien prefiere el mundo de las apariencias, el mundo de las imágenes y el mundo de la imaginación.

El análisis que hemos presentado pone en relieve las refinadas y sutiles técnicas narrativas que utiliza Juan García Ponce en el cuento “El café” para dar una expresión personal original a los sentimientos de tristeza, soledad y falta de comunicación en la vida urbana moderna. Hemos visto que las teorías actuales de la intermedialidad pueden ser muy útiles para el análisis de estas técnicas. El breve cuento podría ser leído como una tentativa de imitar, por la forma y por el sentido, la forma de un cuadro pintado o de una fotografía. Las diferentes maneras de imitar un marco, la inmovilidad y la falta de sonido de la escena representada, la insistencia en el acto de percepción visual, la importancia de las apariencias y de los detalles visuales en las descripciones, el uso de algunas metáforas vinculadas a la imagen en general y las menciones explícitas del desdoblamiento entre imagen visual e imagen mental son algunas de las técnicas usadas y que pueden ser analizadas como una manera de establecer una relación con los medios visuales. Todo eso confirma el estatus de Juan García Ponce como un escritor que intenta hacer fusionar varios medios de maneras muy originales para inventar un lenguaje por el medio del cual tratar cosas esenciales de la vida.

Es importante, sin embargo, no llegar a la conclusión de que el cuento “El café” es la descripción de un cuadro, general o específico. Es cierto que hemos insistido en que el texto parece imitar aspectos del medio de la pintura o de la fotografía, y que hemos puesto en evidencia semejanzas importantes con el cuadro *Nighthawks* de Edward Hopper. Sin embargo, el objetivo ha sido mostrar cómo una perspectiva intermedial puede contribuir a una mejor comprensión de un cuento original y complejo.

La originalidad del cuento explica también por qué no se cumplen las expectativas de un lector sueco. No se trata en este caso de un cuento típicamente mexicano, de una escritura regionalista o patriótica cuyo objetivo sería reflejar las realidades del país. Se trata más bien de una escritura cosmopolita, que tiene vinculaciones evidentes no sólo con el modernismo literario europeo, sino también con el arte moderno estadounidense. Un lector sueco reconoce de hecho fácilmente el cuadro de Edward Hopper, que ha adquirido un valor icónico transnacional en toda la cultura popular occidental, y podría, por consiguiente, descubrir el carácter intermedial del cuento de García Ponce. Gracias a esta escritura compleja y cosmopolita, el cuento desborda las expectativas estereotipadas de un lector extranjero, que descubre, en lugar del exotismo, valores estéticos y humanos universales.

REFERENCIAS

- Arenas, P. (2010). Tres escritoras suecas de novela negra desvelan el secreto de su éxito. *20 minutos*, 16 de junio. <http://www.20minutos.es/noticia/738059/0/novela/negra/suecia/#xtor=AD-15&xts=467263>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida: Notas sobre la fotografía* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Barcelona: Paidós.
- Chilvers, I. y Osborne, H. (eds.) (1997). *The Oxford Dictionary of Art* (3 ed.). Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780198604761.001.0001>
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular* (Trad. R. Buenaventura). Visor: Madrid.
- Díaz y Morales, M. (2006). *El erotismo perverso de Juan García Ponce: Lenguaje y silencio*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Elleström, L. (2008). Ikonicitet: Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1, 59-74.
- Enciclopedia Universal Sopena*. (1967). Barcelona: Ramon Sopena.
- García Ponce, J. (2007). El café. En J. García Ponce, *Imagen primera* (2ª ed, pp. 266-298). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Lund, H. (1992). *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*. New York: E. Mellen Press.

- Nöth, W. (2001). Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature. En O. Fischer y M. Nänny (eds.), *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2* (pp. 17-28). Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/ill.2.05not>
- Pellicer, J. (1994). *El papel de la ironía en Crónica de la intervención*. Oslo: Universidad de Oslo.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wolf, W. (2002). Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. En S. M. Lodato, S. Aspden y W. Bernhart (eds.), *Word and Music Studies* (Vol 4, No. 1), (pp. 13-34). Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789004334069_003



LIVIU LUTAS

Es catedrático Literatura Francesa de la Universidad Linnaeus de Växjö, Suecia, y miembro del centro de estudios intermediales y multimodales de la misma universidad. Es especialista en teoría intermedial y narratología.

Liviu.Lutas@lnu.se
<https://orcid.org/0000-0002-8554-0385>



Lutas, L. (2021). Literatura y pintura. Un ejemplo de análisis intermedial. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 14(1), e942. <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.942>



Rebut / Recibido / Received / Reçu: 26-08-2020
Acceptat / Aceptado / Accepted / Accepté: 17-11-2020

<https://revistes.uab.cat/jtl3/>