

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS ● ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

# La narración en la pintura

**MARA GONZÁLEZ GUINEA**

**MATERIAL ELABORADO PARA LA UNAM, A TRAVÉS DE LA  
DGAPA, PROYECTO PAPIME PE401810 COORDINADO POR  
LILIÁN CAMACHO MORFÍN. Se agradece la asesoría de ALEJANDRO  
PÉREZ CRUZ, Profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas  
SE PERMITE EL USO DE ESTE ARTÍCULO SIN FINES DE LUCRO,  
SIEMPRE Y CUANDO SE CITE LA FUENTE COMPLETA**

**2013**

Desde nuestro punto de vista<sup>1</sup> las concepciones del tiempo y de *multiperspectivismo*<sup>2</sup> en la narración pueden utilizarse en las expresiones plásticas cuya estructura corresponda con la de la narración, (tal como corresponde en la *narración ejemplar*<sup>3</sup>, la minificción y en la denegación de la tiempo secuencial) a fin de comprobar, como un ejemplo, que dichas concepciones se distinguen en *El rapto de Europa* de Tiziano Vecellio -propiedad del Isabella Stewart Gardner Museum-, *Sin título* (1966) y *Baft* de Frank Stella -obras expuestas en *Frank Stella. Del rigor al barroquismo*, en el Institut Valencià d'Arte Modern (IVAM)<sup>4</sup>, la primera es propiedad del Museo Thyssen-Bornemisza y la segunda es colección particular (Alemania)- y *Simi*<sup>5</sup> de Sean Scully -expuesta en *Doric. Sean Scully* en el IVAM, colección particular.

Si bien es cierto que la narración es materia de estudio de algunas investigaciones narratológicas vinculadas con la narratología –como las de Vladimir Propp, Roland Barthes, A. J. Greimas, Mijail Bajtin, Jenaro Talens, Umberto Eco y más-, también es

---

<sup>1</sup> La Lic. en Artes Visuales Mara González Guinea egresó de la Lic. en Lengua y Literaturas Hispánicas, ambas las estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), actualmente cursa los estudios de Maestría en Artes Visuales en la Orientación Gráfica en Grabado, en el Programa de Posgrado de Artes y Diseño de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Se agradece la asesoría del Mtro. Alejandro Pérez Cruz en el trabajo plástico, así como al Dr. José Manuel Guillén Ramón por las facilidades brindadas durante la estancia de investigación en la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

<sup>2</sup> En este estudio se emplearán *multiperspectivismo*, *narrador múltiple*, *concepto de cronotopo de Mijail Bajtin* y *concepto de cronotopo con relación con el narrador* para evitar repeticiones monótonas.

<sup>3</sup> En este trabajo se emplearán *narración ejemplar*, *narración de tipo ejemplar*, *narración de estructura clásica* y *unidad aristotélica de tiempo* para evitar repeticiones monótonas.

<sup>4</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones del Institut Valencià d'Arte Modern (IVAM) se realizó con la beca complementaria otorgada para realizar una estancia de investigación de la Maestría en Artes y Diseño en la UPV; dicha beca fue aprobada por la Coordinación de Estudios de Posgrado, a través de la Subdirección de Programas Institucionales de la UNAM.

<sup>5</sup> En la exposición *Doric. Sean Scully*, 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 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 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.

cierto que la utilización de las concepciones de la narración en el ámbito plástico no debe considerarse una derrota ni una traslación terminológica de una disciplina a otra, sino debe entenderse el sentido y la función de dichos conceptos de manera multidisciplinaria; según Talens, "...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>6</sup>. La narración se presenta en las obras plásticas y en las obras literarias, y el empleo de las concepciones de la narratología permite comprender un fenómeno cultural como lo es la narración; por ello en este trabajo se discurrirá sobre las concepciones de la temporalidad de la narración y la de *narrador múltiple* en las 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 una temporalidad (secuencia/s narrativa/s), un/os personaje/s, un/os narrador/es, un lugar, un tiempo, un asunto, un tema, una intención 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 Roman Jakobson, Peter Torop, Louis Hjelmlev, Christian Metz, entre otros<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Jenaro Talens, "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión", en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, p. 18.

<sup>7</sup> Apud. Lauro Zavala, "La traducción intersemiótica en el cine de ficción", *ergosum.uaemex.mx/Arti...%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf*, 20 de agosto de 2011, pp. 47- 50.

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>8</sup> entonces se perciben rasgos generales en la comunicación artística<sup>9</sup> y se acepta que el arte es un lenguaje y la obra artística es un texto<sup>10</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, entre otros.

A continuación, 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

---

<sup>8</sup> v. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, 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 (v. *Ibíd.* p. 18). Estos aspectos están presentes en las artes, por ende son lenguajes.

<sup>9</sup> v. *Ibíd.*, 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 narratológicas han detectado en los textos artísticos como el cuento, minificción, novela, mito, fábula, entre otros.

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.* Maria Teresa Serafini, *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*, pp. 194-197 y Magarida Bassols y Ana M. Torrent, *Modelos textuales. Teoría y práctica*, 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,

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>10</sup> Lotman, *Op. Cit.*, p. 20. Esta concepción de texto se sustenta en que éste se halla fijado en unos signos determinados (esto corresponde a la expresión), se delimita (esto se manifiesta de manera distintas según 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- ( v. *Ibíd.*, pp. 71 y 73).

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 de expresiones plásticas, como la pintura<sup>11</sup>.
- Se caracterizaron los conceptos de tiempo en narración y del narrador<sup>12</sup> procedentes de la narratología.

---

<sup>11</sup> En el caso de la pintura, Omar Calabrese señala que del tiempo en relato existen cuatro tipos de tiempo: *subdivisión del espacio, correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*, el tiempo *infinitamente pequeño* y el tiempo *infinitamente perdurable*, estos tipos de tiempos pictóricos no son excluyentes, es decir, en una pintura se pueden coexistir (v. "El tiempo en la pintura", en *El tiempo en la pintura*, pp. 21-32). Este estudio se centrará en el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*.

<sup>12</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. Rosa Nely Cortés Soriano, La focalización como constructora del reino en "Olvidado rey Gudú" de Ana María Matute, [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 con base 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 a 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.

- Se buscaron correspondencias entre las cualidades del tiempo en el relato de expresiones plásticas y las concepciones del tiempo en la narración y del narrador procedentes de la narratología.
- 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 secuencia/s narrativa/s del medio literario o preliterario mediante las siguientes operaciones: se desglosaron las acciones de la narración, se agruparon las acciones, se fijaron la/s secuencia/s narrativa/s y se distinguieron, de ser el caso, la secuencia narrativa principal (SNP) de la secuencia narrativa subordinada (SNS); inmediatamente, y se realizó la inclusión de los constituyentes de la/s secuencia/s narrativa/s en la narración plástica; y en caso de que la pintura no tuviera un referente literario, se identificaron la/s secuencia/s narrativa/s mediante los siguientes operaciones: establecimiento de la/s secuencia/s narrativa/s y distinguir, de ser el caso, SNP de la SNS; así como, en los dos casos, se identificaron 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.

Para tratar sobre las concepciones del tiempo en la narración (como en la *narración de tipo ejemplar*, en la minificción y en la denegación de la tiempo secuencial) y del *multiperspectivismo*, primero, se identificará la unidad aristotélica de tiempo en *El rapto de*

---

En este trabajo se utilizara a *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 las narraciones plásticas, sino tiene por objeto identificar el narrador múltiple como elemento plástico.

*Europa* de Tiziano y en *Baft* de Stella; inmediatamente, se mostrarán las correspondencias entre el tiempo en la minifcción y el tiempo en el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y tiempo* por medio de la dicha pintura de Tiziano; luego, se distinguirá la denegación del tiempo secuencial en *Sin título* (1966) de Stella; y después, sobre la inclusión del *concepto de cronotopo de Mijail Bajtin* en *Simi* de Scully.

Se parte de la proposición de que la narración literaria y la plástica, presentan coincidencias, como los constituyentes y el orden en la presentación de la secuencia narrativa, así como la ausencia de algunos de los constituyentes de la secuencia narrativa y la función del narrador con relación con la focalización;<sup>13</sup> por ende es adecuado utilizar, en las narraciones plásticas, las concepciones de temporalidad de la narración y la del *narrador múltiple* procedentes del ámbito de la narratología, así como el empleo de dichos conceptos de manera multidisciplinaria permite comprender la concepción clásica del tiempo, la de la denegación de la tiempo secuencial y la de *multiperspectivismo* en las narraciones plásticas.

---

<sup>13</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 a 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 variantes: 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 en 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 (Cortés Soriano, *Op. Cit.*, [s.p.]).

## LA UNIDAD ARISTOTÉLICA DE TIEMPO EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO

Las narraciones plásticas que corresponden con las del *tipo ejemplar* participan de los rasgos de la concepción de temporalidad, debido a que, en la *narración ejemplar*, el tiempo de la secuencia narrativa<sup>14</sup> se caracteriza por las siguientes cualidades: orden, duración y frecuencia, es decir, cada componente implica al que le precede y al que le sucede, según Aristóteles

...está y es entero lo que no 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>15</sup>.

Un ejemplo de la *narración de estructura clásica* en las expresiones plásticas es *El rapto de Europa* de Tiziano, porque los recursos plásticos del tipo de tiempo *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo* (en el cuadro 1 se muestran las estrategias plásticas de este tipo de tiempo pictórico) corresponden con las cualidades de la *narración ejemplar*, ya que Tiziano presenta aquellos componentes de las

---

<sup>14</sup> Una narración reducida a su secuencia 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, “...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 secuencia narrativa 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.

<sup>15</sup> Aristóteles, *Poética*, p.12.







**CUADRO 1:** ESTRATEGIAS DEL TIPO DE TIEMPO PICTÓRICO *CORRESPONDENCIA ENTRE LOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS DE ESPACIO Y DE TIEMPO*<sup>17</sup>

Estrategias del tipo de tiempo pictórico <i>correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo</i>		
Tipo	Periodo	Estrategia
Correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo	Renacimiento	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Contraposición Lejos/Cerca igual al Antes/Después</i>, 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.</li> <li>2. Las <i>categorías</i> alto/bajo y derecha/izquierda 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: &lt;&lt;de derecha a izquierda&gt;&gt; y &lt;&lt;de izquierda a derecha&gt;&gt;, dicho vector es el encargado de dirigir la mirada del observador.</li> <li>3. <i>Espacio evolutivo</i>: elementos que se separan y unen dos momentos.</li> <li>4. Agrupamiento de figuras: <i>Hipercodificación</i> (ausencia de los personajes y presencia de elementos emblemáticos).</li> <li>5. <i>Objetos que funcionan como indicios de una narración implícita</i>.</li> </ol>

<sup>17</sup> Los datos del cuadro proceden de Calabrese, *Op. Cit.*, pp. 22- 27 y Umberto Eco y Calabrese, *El tiempo en la pintura*, pp. 61.

**CUADRO 2:** DESGLOSE DE LAS ACCIONES Y SECUENCIAS NARRATIVAS DEL MITO DE JÚPITER Y EUROPA PROCEDENTE DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO

Lista de acciones de la narración	Agrupación de las acciones de la narración	Secuencia 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, célere, 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	
6. [Europa] donde del rey magno la hija jugar, acompañada de las vírgenes tírias, solía.	B. Europa y un grupo de doncellas juegan en las costas de Sidón	
7. [Novillos] No bien se reúnen ni moran en un solo	B. Los novillos están en las costas de Sidón	

sitio la majestad y el amor;		
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 style="text-align: center;"><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 style="text-align: center;"><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	<p style="text-align: center;"><b>Principal:</b> Transformación/Complicación:</p> <p><b>D.</b> Europa, confiada, monta en el toro</p>
14. [Europa] alargó flores a las candidas bocas.		

15. [Júpiter] Goza el amante y, mientras viene el placer esperado,	<b>D.</b> El toro se complace de la compañía de Europa	
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.</b> El toro y Europa juegan entre las hierbas	
18. [Júpiter] ahora el flaco níveo en las rojizas arenas recuesta;		
19. [Europa] quitado el miedo paulatinamente,	<b>D.</b> Europa deja de tener miedo al toro	
20. [Júpiter] ora ofrece los pechos al pulsar de la mano virgínea;	<b>D.</b> El toro se tumba a los pies de Europa	
21. [Europa] ora a que con nuevas guirnaldas se los ciñan, los cuernos.	<b>D.</b> Europa pone flores al toro en los cuernos	
22. [Europa] Osó la virgen regia, asimismo, sin saber a quién oprimía, sentarse en la espalda del toro,	<b>D.</b> Europa sube a la espalda del toro	
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.</b> El toro con Europa a sus espaldas se levanta y se dirige al mar	<p><b>Principal:</b> Situación Final:</p> <p><b>E.</b> El toro rapta a Europa [ésta con su mano</p>

24. [Júpiter y Europa] de allí, más allá parte, y del medio ponto en los llanos		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.		
26. [Europa] Llevada, ésta teme,	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.	
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:** SECUENCIAS NARRATIVAS DEL MITO DE EUROPA Y JÚPITER PROCEDENTE DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO

Los componentes de las secuencias 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

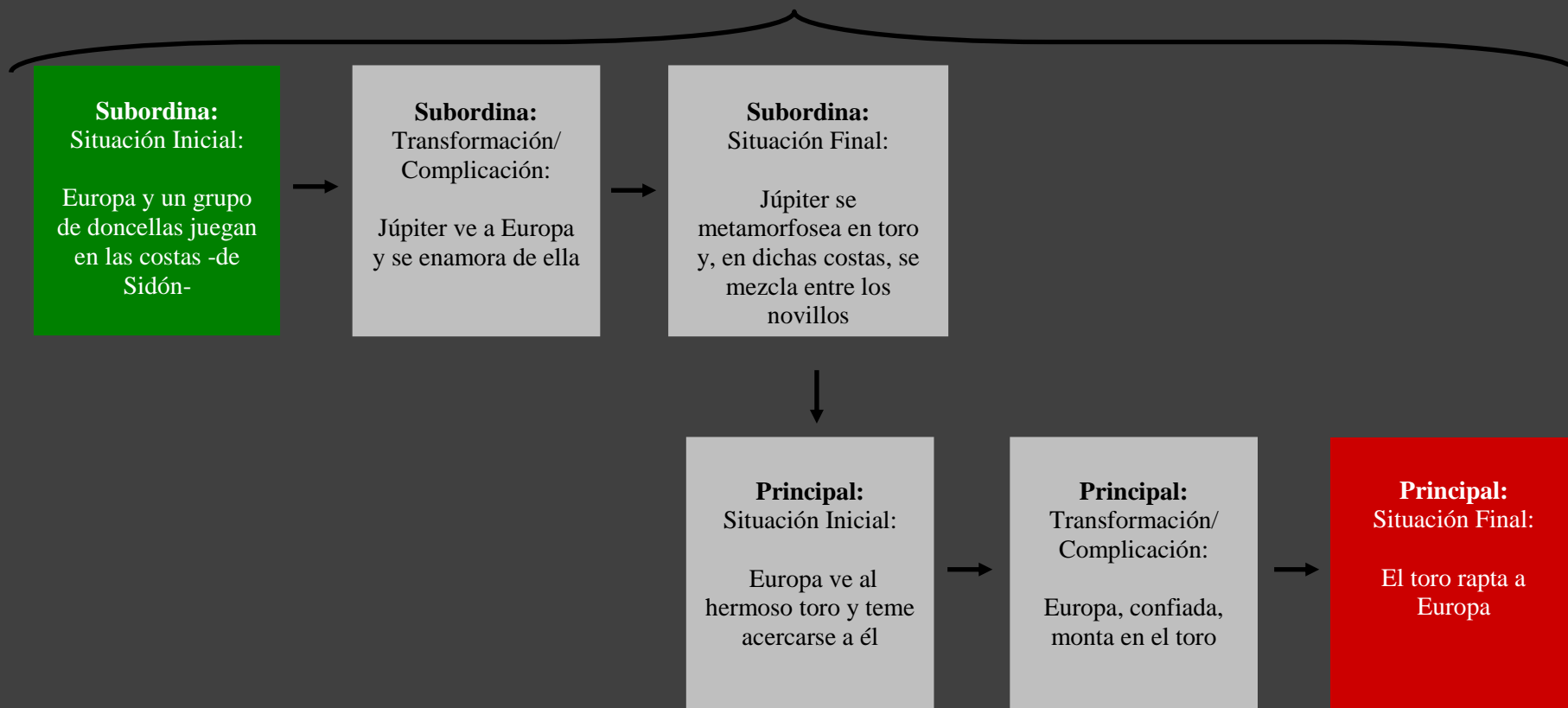
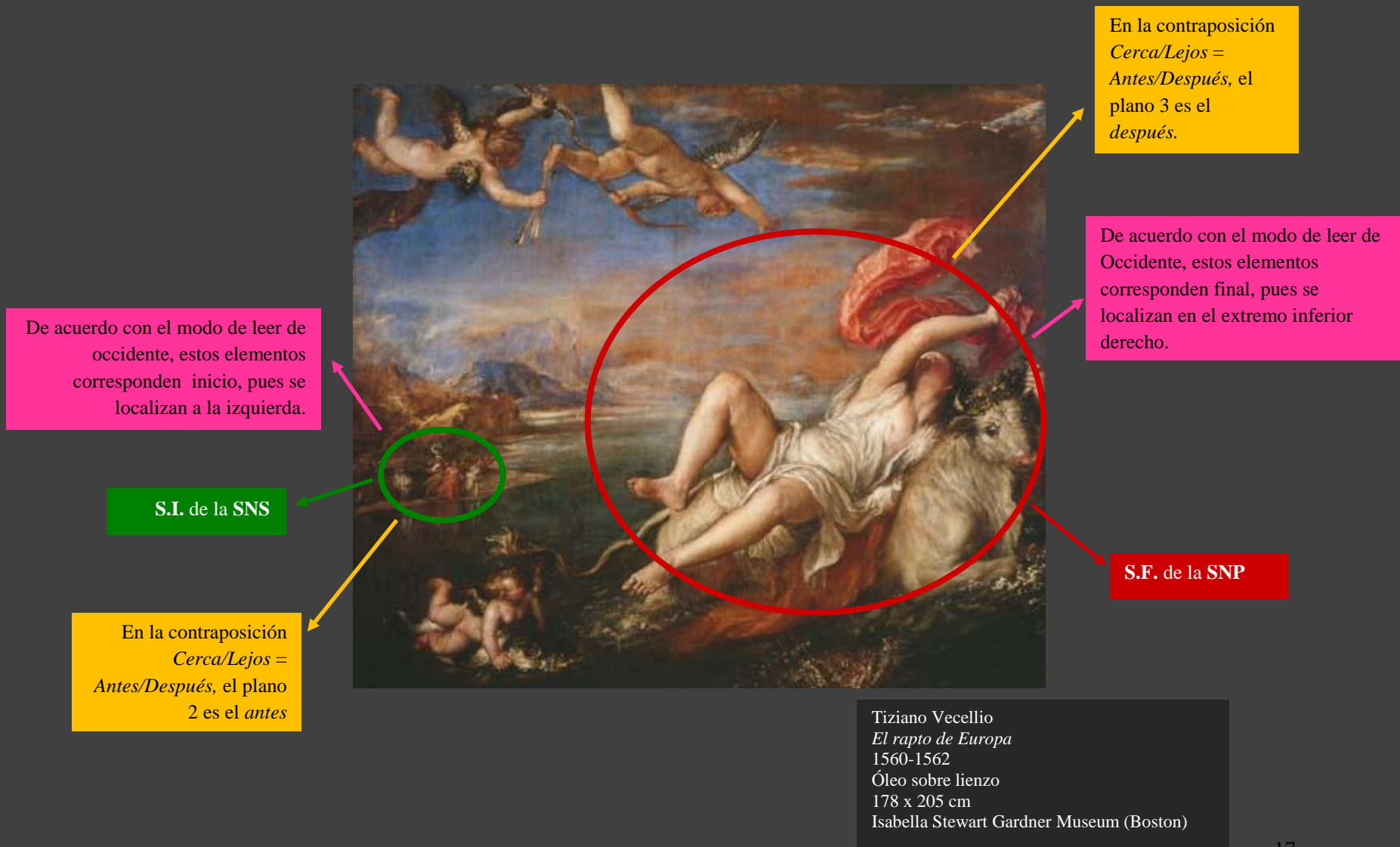




IMAGEN 1: RECURSOS PLÁSTICOS UTILIZADOS PARA EXPRESAR EL MITO DE EUROPA Y JÚPITER EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO



## LA UNIDAD ARISTOTÉLICA DE TIEMPO EN *BAFT* DE FRANK STELLA

El binomio repetición-variación<sup>18</sup> en *Baft* de Stella propicia una *narración de estructura clásica*, porque la S.I. no es igual a la S.F. ni la C/T es igual a la S.I. y a la S.F., ya que dicha narración muestra:

a) un personaje principal: un rectángulo tricolor,

b) una secuencia narrativa (SN):

- S.I.: 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. En la imagen 2, se muestra la S.I. en los elementos que están dentro de las líneas de color verde.

- T/C: 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. En la imagen 2, se marca la T/C con los elementos que están dentro de las líneas de color amarillo.

---

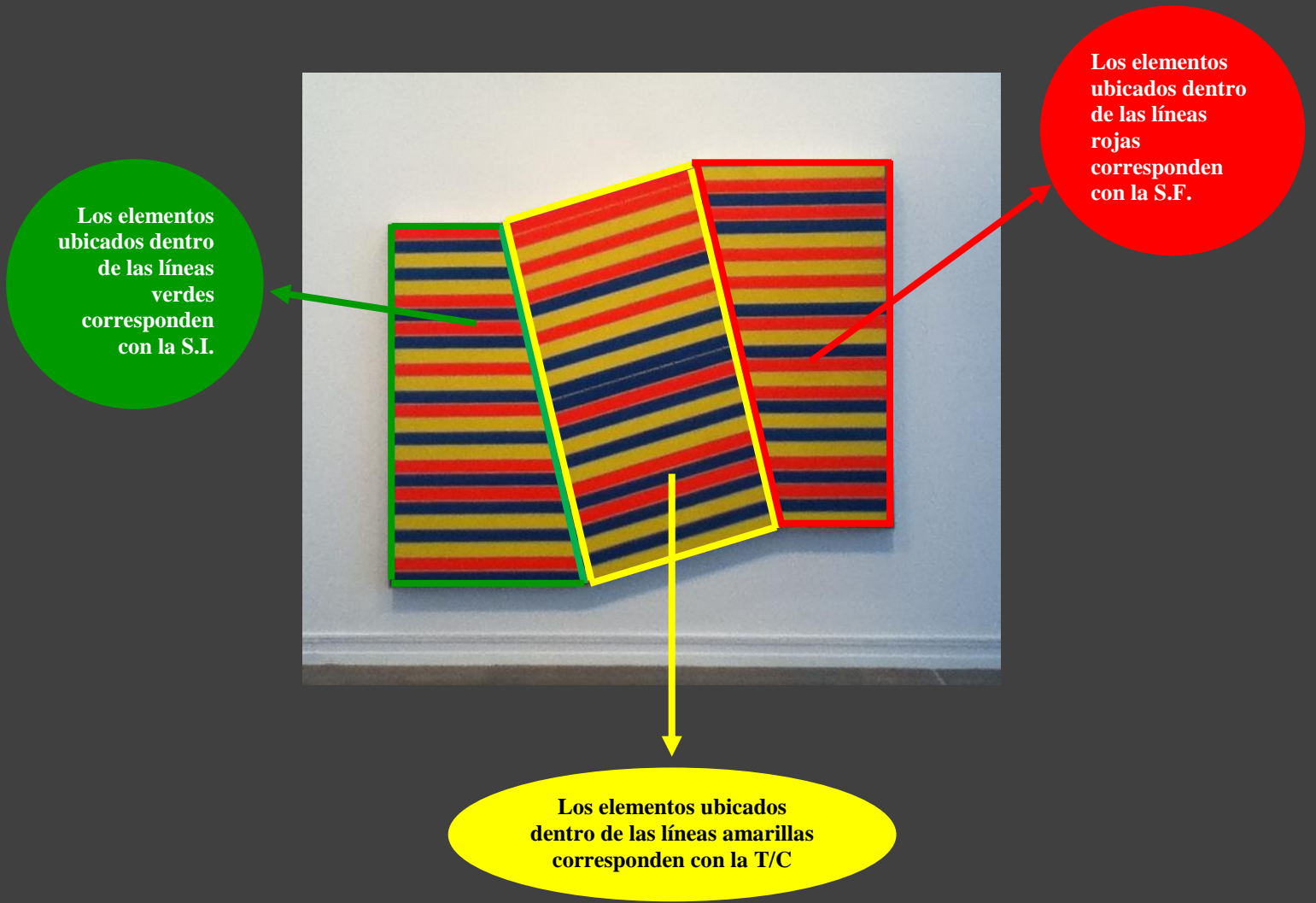
<sup>18</sup> El binomio repetición-variación se relaciona con el ritmo, éste produce el tiempo en el relato plástico, pues está en función del tiempo de la composición de la imagen, ya que, el ritmo se refiere a la organización de las estructuras repetitivas en la composición, al respecto apunta Javier Marzal Felici, "...para 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..." (*Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, p. 199); y como el ritmo se presenta en el tiempo composición de la imagen, por ello el ritmo se relaciona con el tiempo relacionado con la narración.

Dicho binomio es pieza clave en la producción artística actual, según Juan Martínez Moro "...fundamentalmente, el binomio repetición y variación se convierte casi en una dialéctica generativa sobre la que se levanta buena parte de la producción artística contemporánea..." (*Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, p. 69).

Además, el binomio repetición-variación se muestra en el color, el tono, la textura, el tamaño, la posición, y más.



IMAGEN 2: INCLUSIÓN DE LA SECUENCIA NARRATIVA EN LA *Baft* DE FRANK STELLA



Frank Stella  
*Bapt*  
1965  
228.6 x 274.5 cm  
Resina de poliéster sobre lienzo  
Colección particular (Alemania)

## EL TIEMPO EN LA MINIFICCIÓN Y *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO

La brevedad es una cualidad que comparten el tiempo en la minificcción y el tiempo en el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*, porque en una minificcción y en las narraciones plásticas que corresponden con dicho tipo de tiempo pictórico se presentan los componentes necesarios de la secuencia narrativa que permiten reconocer o completar la narración, debido a que ambos tipos de narraciones no corresponden con un desglose de acciones, así como la ausencia de acciones y su reconocimiento se sustentan en el símbolo, éste les permite expresar significados que van más allá de lo que está escrito, pintado, grabado o fotografiado<sup>19</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>20</sup>

Además, el tiempo en la minificcción y el tiempo en el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo* responden con el tiempo simbólico,<sup>21</sup> es decir, los constituyentes de la secuencia narrativa excluidos

<sup>19</sup> *Apud.*, C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 20.

<sup>20</sup> Alderete Cruz, *Op. Cit.*, p. xix.

<sup>21</sup> 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” (*Op. Cit.*, p. 216); de la misma manera, las narraciones pueden prescindir de algunos elementos, a estos elementos ausentes 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 Adolfo 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...” (Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, p. 22); y además, recuérdese lo que apunta Cynthia Maris Dantzig,

corresponden con los *puntos de indeterminación*, éstos deben ser descifrados por el observador. En dicho tipo de tiempo pictórico hay recursos plásticos que funcionan simbólicamente, tales como el *espacio evolutivo*, la *hipercodificación* y los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* (v. cuadro 1), ya que el *espacio evolutivo* corresponde con los vectores que pueden unir los constituyentes de la secuencia narrativa presentes y el espacio entre el vector y lo que señala corresponde con el tiempo simbólico, es decir, los constituyentes ausentes; la *hipercodificación* funciona como la caracterización del personaje de la narración y los *objetos que funcionan como indicios de una narración implícita* corresponde con una narración implícita.

En vista de lo anterior, el tiempo en la minificción y el tiempo en el tipo de tiempo pictórico *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*, mediante la ausencia de acciones y la de alguno/s de los constituyentes de la secuencia narrativa, logran la cualidad de brevedad.

Un ejemplo del tiempo en la minificción en las expresiones plásticas es, nuevamente, *El rapto de Europa* de Tiziano, porque en ella funciona el tiempo simbólico y operan símbolos, debido a que a través los recursos plásticos del tipo de tiempo *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*: el *espacio evolutivo* y la *hipercodificación*, y la síntesis, permiten, a Tiziano, expresar por completo el mito.

---

...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 (*Diseño visual. Introducción a las artes visuales*, pp. 234 y 235).

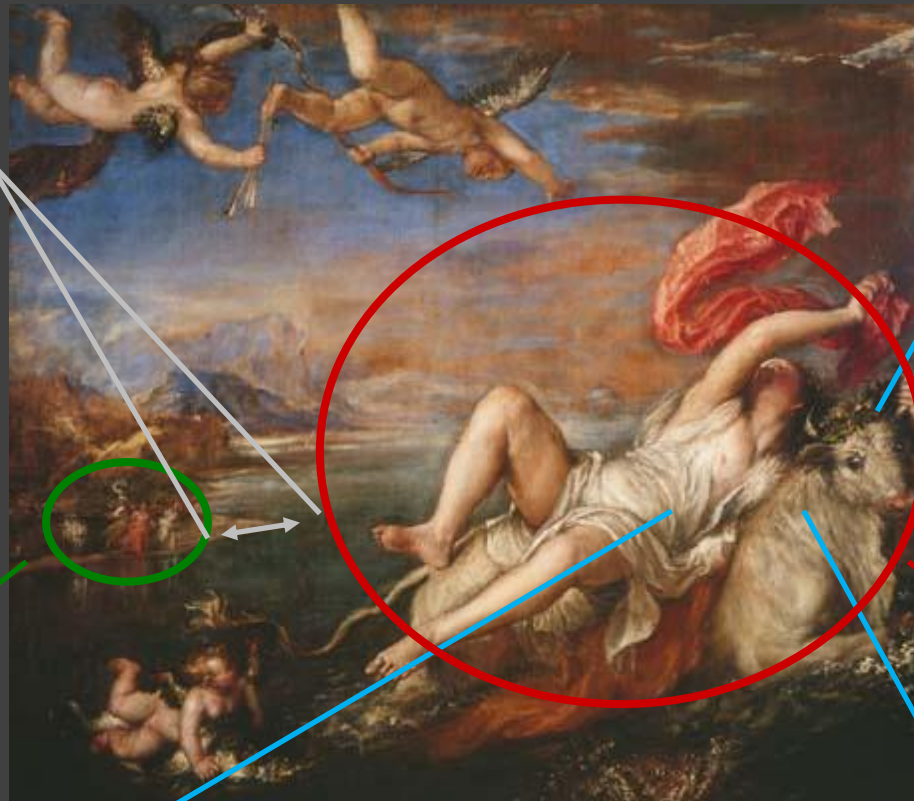






**IMAGEN 3:** ESTRATEGIAS PLÁSTICAS UTILIZADAS PARA REPRESENTAR EL MITO DE EUROPA Y JÚPITER EN *EL RAPTO DE EUROPA* DE TIZIANO VECELLIO

El espacio entre el plano 2 y el 3 corresponde a la estrategia *espacio evolutivo*, pues dicho espacio separa y une la S.I. de la secuencia narrativa subordinada (SNS) y la S.F. de la secuencia narrativa principal (SNP).



S.I. de la SNS

Las guirnaldas son elementos presentes en la T/C de la SNP

S.F. de la SNP

La vestimenta de Europa corresponde con la S.F. de la SNP

Tiziano Vecellio  
*El rapto de Europa*  
1560-1562  
Óleo sobre lienzo  
178 x 205 cm  
Isabella Stewart Gardner Museum (Boston)

El aspecto físico del toro corresponde con la S.F. de SNP

## LA DENEGACIÓN DEL TIEMPO SECUENCIAL EN *SIN TÍTULO* (1966) DE FRANK STELLA

La denegación del tiempo secuencial se caracteriza por la reiteración<sup>22</sup>, en tanto que el tiempo de la *narración de tipo ejemplar* se distingue por las cualidades de orden, duración y frecuencia, al respecto Eloy Fernández Porta apunta:

En su comentario sobre la secuencialidad literaria, Diedrichsen 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*. Diedrichsen 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>23</sup>

La 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 Carmen Peña-Ardid comenta:

Según Lewis Jacobs, <<el descubrimiento de 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 Swichtower* (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 Robbe Grillet- se ha presentado en los flims 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 flim –*Rashomon* (Kurosawa, 1950)...<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Apud. Eloy Fernández Porta, *El homo sampler. Tiempo y consumo en la era del afterpop*, p. 196.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 200 y 201.

<sup>24</sup> Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, p. 141.

El binomio repetición-variación en la obra de Stella *Sin título* (1966) deniega el tiempo secuencial porque es una narración carente de progreso, debido a que dicha obra presenta:

a) un personaje principal: una gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada<sup>25</sup> y

b) dos secuencias narrativas<sup>26</sup>:

- primera secuencia narrativa (PSN):
  - S.I.: una gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada. En la imagen 4, los elementos de color verde son S.I.
  - T/C: la gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada. En la imagen 4, se señala la T/C con los elementos que están de color amarillo.
  - S.F.: la gradación de tono (del negro al blanco) con forma de espiral cuadrada. En la imagen 4, los elementos de color rojo son la S.F.
- segunda secuencia narrativa (SSN):
  - S.I.: una gradación de tono (del negro al blanco, este último no se muestra pero se infiere con base en la S.I. de la PSN) con forma de espiral cuadrada. En la

---

<sup>25</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.

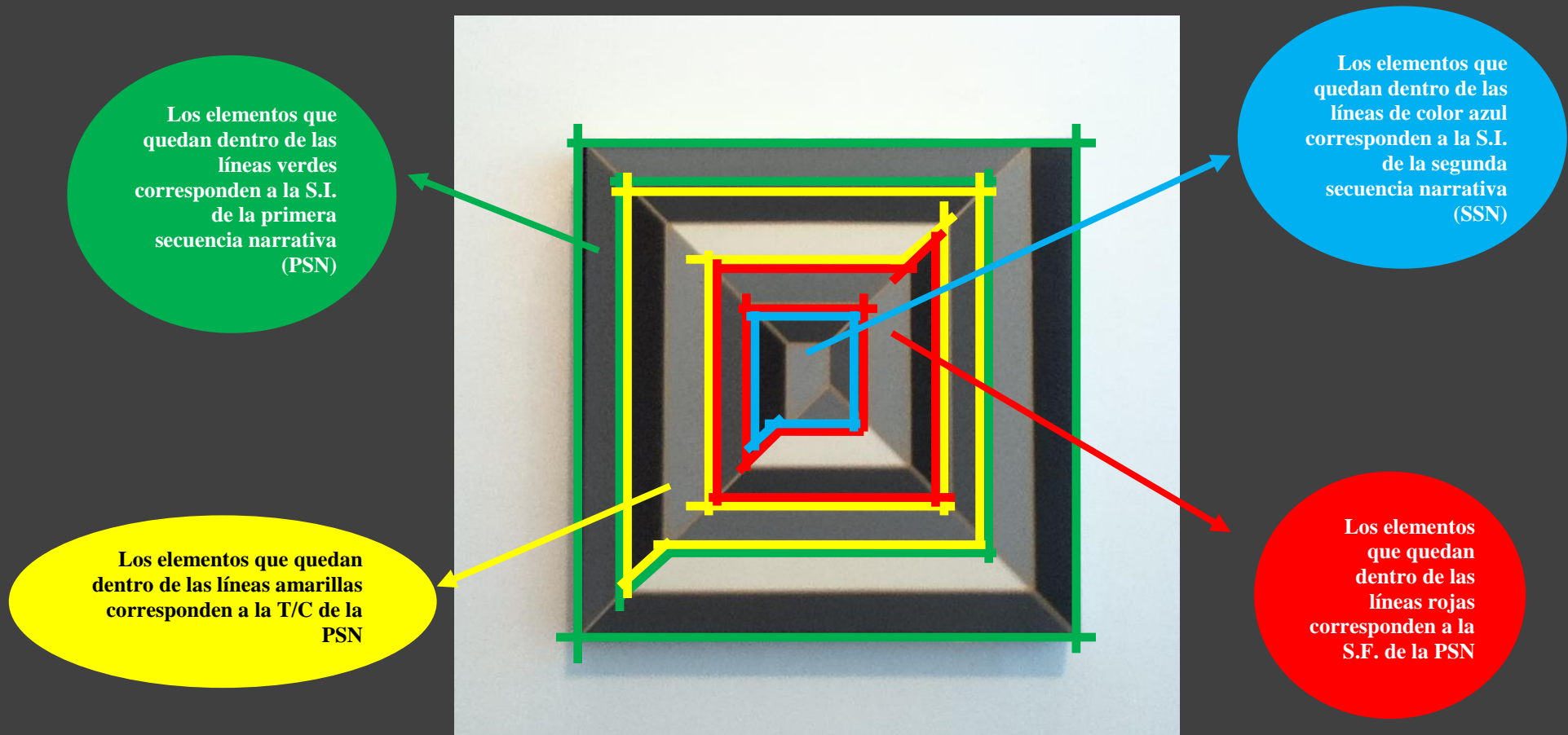
<sup>26</sup> El orden de presentación de las secuencias narrativas, que se mostrará, para algunos, puede estar invertido, pues el principio y el final de una espiral puede ubicarse de dos maneras: 1) el inicio próximo al receptor y el final distante al mismo y 2) el inicio distante al receptor y el 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 secuencias narrativas, la primera corresponde con lo distante, está incompleta y los elementos ausentes se puede inferir con base en la segunda secuencia narrativa, ésta corresponde con lo próximo y muestra los constituyentes de la secuencia narrativa. La identificación de las secuencias narrativas 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, La sintaxis de la imagen*, p. 48).

imagen 4, se muestra la S.I. en los elementos que están dentro de las líneas color azul.

- T/C: ausente, se infiere con base en la T/C de la PSN.
- S.F.: ausente, se infiere con base en la S.F. de la PSN.

En lo anterior, se percibe que la S.I. de la PSN coincide con la T/C y la S.F de la misma, así como se refuerza por la SSN (ésta se repite de acuerdo con la PSN y los constituyes ausentes se infieren con base en la PSN), 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 ejemplar*, pero se repiten, por ello es un narración iterativa. Esto se refuerza con la variación en la posición y en el tamaño de los segmentos de la gradación, personaje principal de *Sin Título* (1966), pues la variación construye una espiral de forma cuadrada, y recuérdese la espiral se relaciona con el rechazo por el desarrollo y con privilegiar la no linealidad.

IMAGEN 4: INCLUSIÓN DE LA SECUENCIA NARRATIVA EN LA OBRA *SIN TÍTULO* (1966) DE FRANK STELLA



Los elementos que quedan dentro de las líneas verdes corresponden a la S.I. de la primera secuencia narrativa (PSN)

Los elementos que quedan dentro de las líneas amarillas corresponden a la T/C de la PSN

Los elementos que quedan dentro de las líneas de color azul corresponden a la S.I. de la segunda secuencia narrativa (SSN)

Los elementos que quedan dentro de las líneas rojas corresponden a la S.F. de la PSN

Frank Stella  
*Sin título*  
1966  
Acrílico sobre lienzo  
91.5 X 91.5 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)

### **El concepto de cronotopo relacionado con el narrador en Simi Sean Scully**

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), que operan como narradores que hablan en primera persona sobre un mismo hecho narrado; en las narraciones plásticas realizadas en series de imágenes opera la repetición-variación, se encuentra en la independencia y la vinculación; la primera 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, y la segunda, la vinculación, corresponde con el evento narrado y se muestra a través de las constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división, en el tamaño y más; en otras palabras, en la repetición.

En *Simi*<sup>27</sup> de Scully se introduce el *multiperspectivismo*, porque, en las secuencias narrativas subordinadas, 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, 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:

- a) un personaje principal: un bloque de colores y subdivido, y

---

<sup>27</sup> La revisión *in situ* de obras y de colecciones del IVAM permitió identificar que esta serie de imágenes 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 para que la lectura se realice del final al principio o viceversa, esto se subsana mediante las fichas técnicas.

b) siete secuencias narrativas<sup>28</sup>:

- secuencia narrativa principal (SNP):
  - S.I.: Un bloque subdivido y multicolor (amarillo, negro, azul y tierra). En la imagen 5, se muestra la S.I. en los elementos que están dentro de las líneas de color verde.

---

<sup>28</sup> v. nota al pie 4. *Simi* está constituida por siete imágenes, puede funcionar como una exposición de estructura de secuencia (sobre las cualidades de dicha estructura expositiva, v. Lilián 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...” (Institut Valencià d’Arte Modern, *Doric. Sean Scully*, <http://www.ivam.es/exposiciones/2921-doric-sean-scully:2012>, 25 de noviembre de 2012).

No obstante, en la serie *Simi* se percibe una transformación o complicación, 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 con los primeros, por ende el cuarto miembro de *Simi* corresponde con la T/C, los tres 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 (expuesta en *Frank Stella. Del rigor al Barroquismo* en el IVAM) 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.

Las secuencias narrativas de *Simi* corresponden además, 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, 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, *Simi* es una narración.











narrado, esto se muestra a través de la repetición del evento narrado; dicho de otro modo, de las constantes en el color, en el tono, en la posición, en la división y en el tamaño; todo ello evidencia en *Simi* de Scully la introducción del *narrador múltiple*.

IMAGEN 5: INCLUSIÓN DE LA SECUENCIA NARRATIVA EN *SIMI* DE SEAN SCULLY

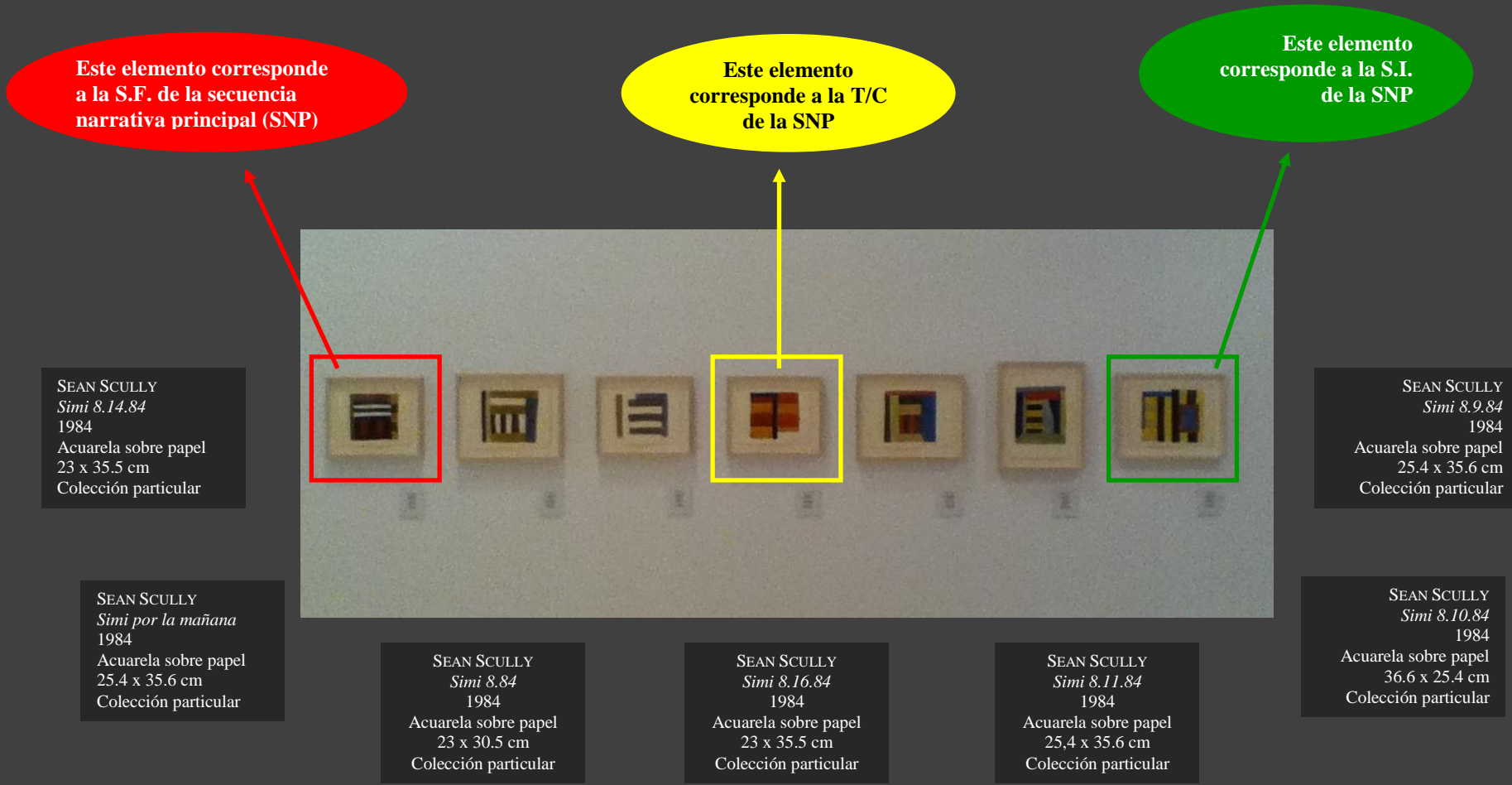
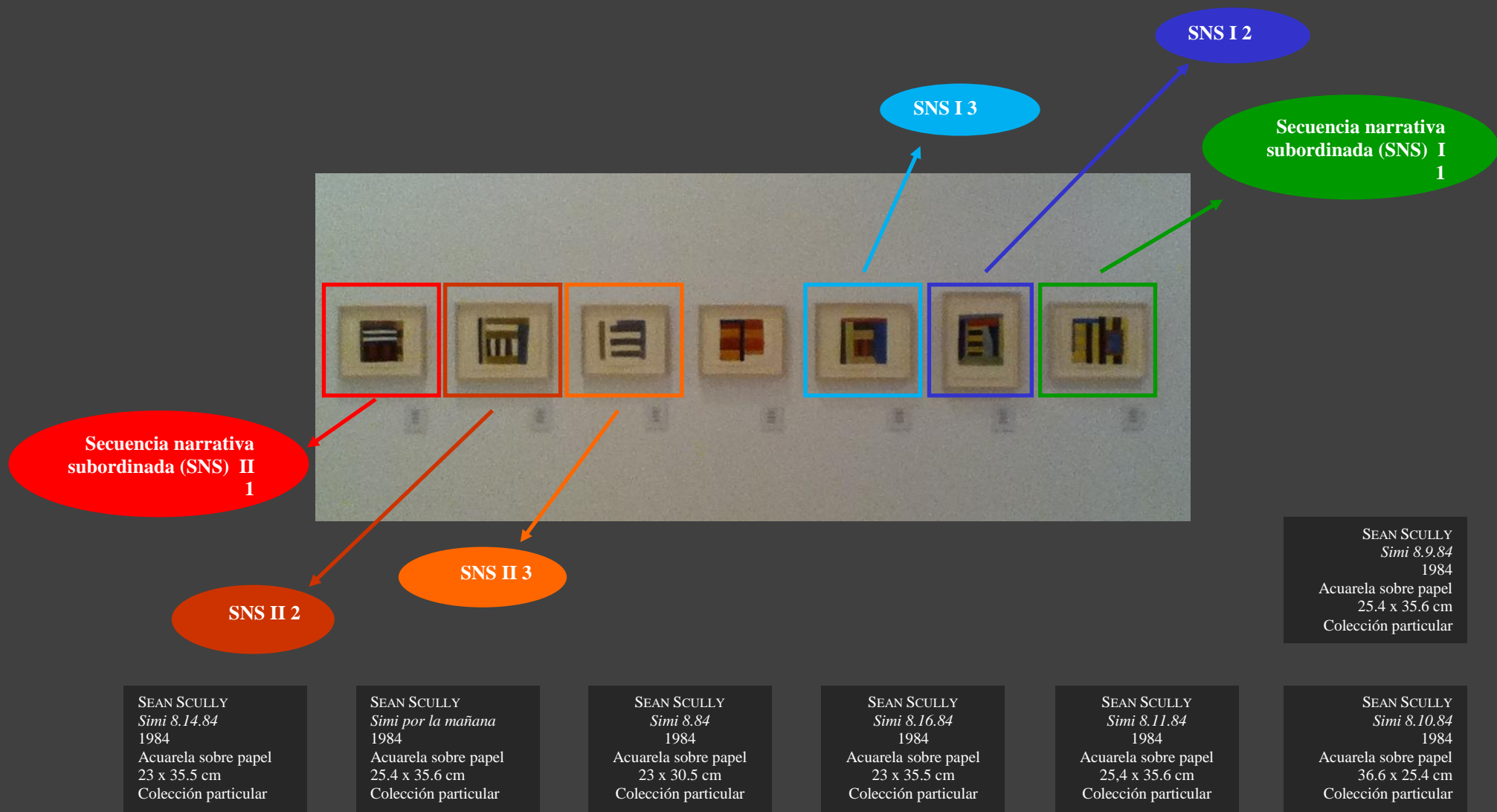


IMAGEN 6: INCLUSIÓN DE LA SECUENCIA NARRATIVA EN *SIMI* DE SEAN SCULLY





de Tiziano, pues los recursos plásticos del tipo de tiempo *correspondencia entre los conceptos aristotélicos de espacio y de tiempo*: el *espacio evolutivo* y la *hipercodificación*, junto con la síntesis, permiten expresar por completo la narración.

C) La denegación del tiempo secuencial corresponde con la reiteración, en las expresiones plásticas no figurativas, la repetición-variación aplicado al color, al tono, al plano, al tamaño, a la proporción, a la posición y más, propicia un relato iterativo, pues la secuencia narrativa 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 *concepto de cronotopo de Mijail Bajtin* corresponde con el tipo de narrador que habla en primera persona y con la variable múltiple de la focalización interna, en las narraciones plásticas se introducen distintos puntos de vista del hecho narrado, en las series de imágenes, mediante el binomio repetición-variación. Un ejemplo de lo anterior es *Simi* de Scully, pues las SNS I 1-3 y ENS II 1-3 corresponden con el *narrador múltiple*, 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 los 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.



Si se piensa que las imágenes fijas alusivas a narraciones de carácter literario son ilustraciones, o que toda expresión plástica bidimensional no procedente de una narración de carácter literario es una narración, ya que tiene un punto de vista óptico; entonces, es preciso considerar lo siguiente:

- a) La ilustración tiene por objeto comunicar formas de conocimiento sistemáticas y universales, sobre esto apunta Juan Martínez Moro, “frente a la pintura, la ilustración asume de origen su decidida disposición a comunicar formas de conocimiento sistemáticas y universales...”<sup>30</sup>
- b) Durante el Renacimiento, las narraciones plásticas 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 Maderuelo apunta:

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’.<sup>31</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>32</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 *Baía* de Stella o *Simi* de Scully; respecto al punto

---

<sup>30</sup> Martínez Moro, *La ilustración como categoría estética. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, p. 33.

<sup>31</sup> Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en *Paisaje y arte*, p. 19.

<sup>32</sup> *Apud.* Stephen J. Campbell, “Europa”, en *Eye of the Beholder*, <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3150>, 21 de noviembre de 2011.



## FUENTES 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.
- Aristóteles, *Poética*, 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [Col. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana].
- Bassols, Margarida y Ana M. Torrent, *Modelos Textuales. Teoría y práctica*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 1997 [Col. Recursos, 22].
- 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.
- Camacho Morfín, Lilián, *Manual de Curso-Taller 2. Estructura y redacción del pensamiento complejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Campbell, Stephen J., "Europa", en *Eye of the Beholder*, ed. Alan Chong et al., Boston: Beacon Press y ISGM, 2003, pp. 103-107, <http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3150>, 21 de noviembre de 2011.
- Cortés Soriano, Rosa Nely, *La focalización como constructora del reino en "Olvidado rey Gudú" de Ana María Matute*, Tesis (Licenciatura de lengua y literaturas hispánicas; asesor Lilián Camacho Morfín), Universidad Nacional Autónoma México, 2012 [en proceso], [s.p.].
- Dantzig, 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.
- Eco, Umberto y Omar Calabrese, *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori, 1987.
- Fernández Porta, Eloy, *El homo sampler. Tiempo y consumo en la era del afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008 [Argumentos, 385].
- Institut Valencià d'Arte Modern, *Doric. Sean Scully*, <http://www.ivam.es/exposiciones/2921-doric-sean-scully:2012>, 25 de noviembre de 2012.

- Jung, C. G., *El Hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Lotman, Yuri M., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011 [Col. Akal Básica de Bolsillo, 243].
- 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].
- Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, 2ª. reimp., Vol. I-VII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- 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].
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, 1ª. reimp., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Serafini, Maria Teresa, *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*, 1ª. reimp., México, Paidós Mexicana, 2007 [Col. Instrumentos Paidós, 4].
- 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.
- Zavala, Lauro, “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, [ergosum.uaemex.mx/Arti...%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf](http://ergosum.uaemex.mx/Arti...%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf), 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.

Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*, 3<sup>a</sup>. ed., Barcelona, Anagrama, 1997.

Chevalier, Jean edit., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus y Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 463.

Shelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Filosofía del arte*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.

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.