

LAS ICONOGRAFOLÓGÍAS DE GUSTAVE DORÉ: PARA UNA SEMIÓTICA DEL GRABADO EN EL ENTORNO DE LA CULTURA VISUAL

Rocco Mangieri

Universidad de Los Andes
roccomangieri642@hotmail.com

[RESUMEN]

La visión de las artes visuales desde una perspectiva semiótica es uno de los métodos de estudio de la historia y de la teoría del arte. En este trabajo, el universo gráfico y simbólico de los grabados de Doré es abordado. Los signos y trazas de sus grabados se superponen para generar significados visuales y táctiles muy ricos y complejos.

[PALABRAS CLAVE] Semiótica, artes visuales, signos autográficos

[ABSTRACT]

The view of visual arts from a semiotic perspective is one of the methods of study in art history and theory of art. In this paper, the graphic and symbolic universe of Doré's gravure is approached. Signs and visual traces in Doré's gravures overlap to generate very rich and complex visual and tactile meanings.

[KEYWORDS] Semiotics, visual arts, autographics signs

Fue durante los primeros años de la educación media cuando tuve entre mis manos una edición del *Quijote* de los años cincuenta que me sedujo en primer lugar por las ilustraciones y también por las reproducciones gráficas de las portadas y portadillas de las ediciones originales de la segunda parte de 1615 certificadas con el *Privilegio* autenticado por Juan de la Cueva y Francisco Robles, libreros del Rey¹.

En algunos ratos libres me detenía con lentitud y acuciosidad visual sobre las figuras y los detalles de los grabados de Doré, recorriendo las tramas y filigranas de luz y sombra. Desde entonces siempre me ha parecido que este tipo de imágenes se dispone a lo largo del recorrido de lectura a la manera de una detención temporal del texto literario. Una abertura en el texto de la letra, un oasis espacial donde el ojo, trajinado por la trama y urdimbre de la tipografía lineal, encuentra estos panoramas-dioramas visuales construidos en varias dimensiones y texturas en los cuales la mirada encuentra los íconos y algunos referentes visuales anticipados por la imaginación que surge de la lectura. A veces la preimaginación del lector es confirmada o traicionada dulcemente por las imágenes visuales.

A lo largo de este tipo de libros², cada lámina de grabado está «anclada» y acompañada por una parte o enunciado del texto como por ejemplo (fig. 1):

...especialmente yo dormí con tan pesado sueño, que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro lados de la albarda (cap. 4)

El texto funciona como un marco general que fija las coordenadas de la lectura visual, y sobre todo justifica dentro del código típico de la imagen de ilustración, que surge entre los siglos XVIII y XIX, la aparición y los rasgos gráficos de la imagen. La dimensión topológica o tabular de la ilustración dibujística ha sido reconocida en varios ámbitos de la historia y la teoría de la imagen. Las imágenes visuales, como el dibujo, el grabado, la fotografía, el plano fílmico o la imagen de video funcionan en primer lugar como un significante que, sin dejar de tener relaciones de intertraductibilidad con lo verbal, genera sus propios códigos y modos de lectura. Las imágenes tienen una propia iconósfera que no está separada del ámbito más amplio y complejo de la cultura visual: el entorno múltiple y sincrético donde conviven y polemizan los discursos visuales con todas las otras formas de lenguaje sin que intervenga en principio ninguna restricción ideológica del gusto.

Los grabados de Doré-Pisan (un caso interesante y nada extraño de doble autoría en el arte visual reproductivo) están hechos en principio para ilustrar el texto, para amplificar y abrir el espacio visual de la imaginación durante el recorrido del lector. Una imaginación sin duda «bajo control» y que se ajusta a las reglas o convenciones de la verosimilitud de la época. No podríamos pensar, y sería completamente bizarro, que un dibujante que siguiera las reglas del género se hubiese atrevido, tal como hoy, a reconfigurar y replantearse las ilustraciones de otro modo. Los grabados acompañan al texto y focalizan, a través de la perspectiva visual y los artificios de la textura, determinadas escenas o cuadros descritos y narrados.

Los grabados de Gustave Doré para las ediciones del *Quijote* son de 1854, y en estos ejemplos hay que tomar en cuenta un caso de doble-autoría o autoría múltiple a través de la participación de H. Pisan, quien como impresor estuvo a cargo de varias reproducciones a partir de las imágenes realizadas por Doré. Sin embargo, y volveré sobre el tema de la unicidad y reproductibilidad de la imagen desde una mirada semiótica, algunos grabados únicamente llevan la firma de Doré. Nelson Goodman, un notable filósofo que se ha dedicado a la semiótica de las artes, nos hablaría del grabado como de una imagen que se ubica en una frontera que comprende tanto el espacio del arte alográfico como el autográfico (Goodman, 1976). En efecto, esta serie de ilustraciones de Doré funcionan en los dos regímenes semióticos del discurso de autor y del discurso masivo de la reproductibilidad. Sin duda, como trataré de mostrar más adelante, este tipo de imágenes, debido a la riqueza formal de sus efectos y rasgos pertinentes, aun perteneciendo al entorno pleno de lo serial y lo reproductivo, desvían con energía al lector visual hacia el espacio semántico y pragmático de las maniobras y artificios del autor y de sus tácticas gráficas. Estoy de acuerdo con algunas ideas de Ivins en relación con el grabado (Ivins, 1975): siendo un tipo de signo visual alográfico y orientado a la comunicación de masas y la cultura popular del libro, mantiene el efecto de personalización y de estilo individual que caracteriza los signos visuales autográficos. Nuestro hábito, como un interpretante lógico-final al estilo de la semiótica de C. S. Peirce (Peirce, 1975), busca enseguida, y casi antes de leer las imágenes, al igual que en las pinturas o serigrafías, la presencia

de la firma del autor. En este caso, como en todas las dibujos de Doré, las expectativas del lector son satisfechas, pues una enérgica y caligráfica firma siempre nos espera en el ángulo inferior izquierdo. La firma es un signo tipocaligráfico de gran interés en este tipo de imágenes de la cultura visual y que merece estudios particulares en relación con la capacidad semiótica y comunicativa de las firmas de autor. Son signos gráficos-escriturales que adquieren sentido a través de sus variantes topológicas en el espacio del cuadro y por sus relaciones con el relato visual: hay firmas ocultas o casi imposibles de leer, firmas exuberantes y barrocas, firmas que pueden confundirse con la obra misma, firmas convencionales y silenciosas.

Lo que me interesa en un primer acercamiento a este tipo de imágenes es el tema del iconismo de las figuras principales, y sobre todo respecto a la fisiognómica de don Quijote, es decir, una mirada sobre los códigos pasionales y emotivos vinculados a la representación del rostro y del cuerpo del personaje cervantino. En un segundo plano he querido orientarme al problema de los procedimientos retóricos más propios de la imagen como tal, es decir, a una lectura más detallada en relación con todos aquellos signos e indicadores (emotivos, pasionales o descriptivos) que forman parte de la organización visual y plástica de los grabados, y que implican cambios y transformaciones de sentido en el plano conceptual o de contenido del relato. Las imágenes de Doré, como casi todas las imágenes visuales, hacen uso de procedimientos retórico-estéticos de transformación de un modelo, tipo o esquema referencial a través de modificaciones graduadas del plano de la expresión del signo visual: transformaciones de tamaño o proporción, de contraste, tinte o luminosidad, uso de topologías dinámicas, alteraciones de las figuras a través de superposiciones, inclusiones o supresiones (Groupe μ , 1990).

Evidentemente no existe ninguna imagen natural en cuanto a posibilidad de percepción pura y sin participación de la cultura más que del intelecto y de la mente. Todas las imágenes están inmersas en ámbitos de una determinada cultura visual: un ámbito y una forma de vida sociocultural de carácter heterogéneo, donde no puede aplicarse una sola estética del gusto o del «buen gusto». El grabado, además de exhibir los signos y marcas de la técnica y de su modo de producción, responde y genera nuevos códigos de lectura y de percepción del mundo visual³. Nosotros podemos, tal como intenté al comienzo de este ensayo, escribir y describir los pasos y las sensaciones de un encuentro fenomenológico con este tipo de imagen, pero finalmente, aun en los pliegues e intersticios de una lectura individual y personal, se cuelan los códigos y los *stocks* de lectura de la cultura visual.

El grabado, sobre todo el primigenio como la xilografía, la mezzotinta y las imágenes producidas con buriles sobre láminas de metal, anticipan la digitalización de la imagen. Es una digitalización sensual a nivel de la mirada: podemos «separar» las líneas, los granos y entes de las texturas, los puntos e incisiones (fig. 2). Hasta podríamos llegar a reelaborar una suerte de rasgos plásticos mínimos que corresponderían a la sintaxis múltiple que el dibujante-grabador puede y sabe generar a partir de un repertorio de trazos, incisiones y tramas elementales. Aunque esto parezca banal, no lo es en absoluto: si acercamos un lente a la superficie de un grabado de Doré, encontraremos tipos y variedades de artificios mínimos, juegos de líneas y texturas. Repertorios no infinitos de variables plásticas y posibilidades gráficas en las micros superficies. La base de la semiosis visual

del grabado es la discontinuidad del significante. Una discontinuidad bastante marcada en relación, por ejemplo, con los grabados producidos con otras técnicas de producción como el fotograbado. Esta exhibición de la línea y obscenidad de la trama se nos presenta como un signo deliberado en la configuración de la imagen. El grabado de Doré, al igual que muchos otros semejantes, remarca e insiste en el valor significativo de lo discontinuo de la superficie de la representación, y aprovecha, a través del saber-hacer del oficio y otros elementos de género⁴, la posibilidad de transformar este valor expresivo en un valor connotativo. Es decir, en los mismos términos de imágenes similares donde se exhibe la biplanaridad de un lenguaje, el grabado se vuelve capaz de transmitir o reconfigurar el plano del contenido del mensaje a través de pequeñas variaciones formales y expresivas. Esa capacidad biplanar y semiótica del grabado se localiza, además de otros niveles expresivos, en los artificios y micrografías de la textura visual. Es allí donde el ojo se detiene y salta con asombro luego de encuadrar la escena general del dibujo.

Tomemos como ejemplo un grabado de la segunda parte del *Quijote* que corresponde al texto (fig. 3):

...y llegándose al rucio, le abrazó y le dio un beso de paz en la frente y, no sin lágrimas en los ojos, le dijo:
-Venid vos acá, compañero mío y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias...

El texto decide detener al lector en ese lapso temporal donde Sancho Panza, desolado y solitario, se abraza a su amigo para encontrar abrigo espiritual. La acción descrita en la novela cubre un tiempo breve de la lectura, pero la imagen alarga al infinito el instante en el cual Sancho, lleno de congoja y piedad, llora profusamente hermanado *face to face* con su fraternal compañero de andanzas y aventuras. Tal como apuntamos antes, se trata de una función de alargamiento temporal del texto que produce un efecto de concentración de la atención visual del lector sobre la duratividad del acontecimiento pasional. Este gesto piadoso de Sancho podría durar por toda la eternidad. Estos dos amigos jamás podrían separar sus rostros en este caluroso y fraternal encuentro. Envueltos el uno en el otro en la cálida temperatura del establo, comparten en su fisonomía los efectos de una simetría conceptual: la de compartir los agobios, las desventuras y las fatigas de la travesía quijotesca.

Pero enseguida, luego de visualizar y captar el sentido de la escena, el ojo es implacablemente seducido por las tramas y tejidos plásticos de la textura. Por la manera a través de la cual las superficies grabadas producen una verosimilitud propia que, lejos de parecerse a los objetos y fenómenos de la percepción visual, construye sus propios rasgos y signos. El grabado establece e irradia sus propias convenciones para representar el mundo de la novela, y lo hace atendiendo a sus propios modos de producción simbólica.

El texto de referencia parece fijar por un momento el sentido y el grabado sería simplemente una suerte de traducción icónica, pero no es así: si bien todo título o letrero orienta la interpretación de la imagen, ésta se nos ofrece como una traducción, cuyo nivel expresivo produce múltiples connotaciones no derivadas del enunciado verbal debido a

las variaciones del signo a diferentes y simultáneos niveles: todas las imágenes visuales y gráficas disponen de esta propiedad tabular del significante, ya que sus múltiples y heterogéneas direcciones de lectura hacen posible el enriquecimiento del sentido promovido en principio por el texto verbal y tipográfico (Mangieri, 2005).

Las imágenes de Doré enfatizan el claroscuro, el trazo de la caricatura mordaz y crítica, las deformaciones retóricas de las figuras: alargamientos, ensanches, rupturas y fragmentaciones icónicas, deformidades bajo control que colocan el universo de la ilustración en la frontera entre lo realista y lo fantástico, lo «adecuadamente fidedigno» al relato convive junto a una fuerte e intensa dosis de intervenciones estilísticas que hacen uso de los códigos de lo grotesco y lo carnal. Superficies saturadas de sensaciones táctiles y térmicas son transmitidas al lector a través de los artificios del signo a partir de las micrografías intersticiales de la superficie: la salida y deslizamiento de una lágrima que, gruesa y pesada, tarda en caer adosada a la fuerte y curtida mejilla de Sancho; la cálida piel del asno que, dulcemente asombrado, parece comprender la tristeza de su dueño; los gruesos pliegues de la ropa; los dedos y la mano de Sancho acariciando al borrico; la oreja del asno apoyada en su cabeza; un intercambio de miradas y de afectos que son transmitidos por las variaciones graduales (analógicamente tratadas en el dibujo) entre zonas oscuras y luminosas, homogéneas y heterogéneas, superficiales y profundas, tramadas y abiertas.

El grabado es una imagen predigital y al mismo tiempo analógica en cuanto al modo o táctica visual general de configuración de las figuras y los elementos plásticos. El tránsito de una zona a otra es generalmente gradual y por sucesión de tonalidades logradas por la intensidad de la textura y los tramados. Si tratásemos de trazar una cartografía de las imágenes, el grabado se ubicaría a medio camino entre lo dibujístico y la fotografía tramada de finales del siglo XIX, como esas primeras imágenes de los techos de París logradas por Nicéphore Niepce en 1828.

En el grabado siguiente (fig. 4), la mano izquierda de don Quijote adquiere (fuera de la regla general que rige al dibujo convencional) una tonalidad oscura debido a la trama textural muy densa y apretada que la configura. La estructura ósea de la mano –incluso las venas– resalta con intensidad en un primer plano de la composición con el mismo efecto visual producido por las ramas y vetas vegetales repletas de savia que vemos en otros grabados de la misma serie de Doré. El dedo índice parece señalar hacia el fuera de campo, en un gesto típico del personaje que lo hace estar siempre y de algún modo fuera del cuadro, fuera del plano de lo real y de la descripción histórica. Es una figura que no pertenece a este mundo. Que mira y desea transitar un universo de aventuras y maravillas que quizás sólo existen en su imaginación de héroe caballeresco. A pesar del infortunio y el aparente estado físico que transmite su cabeza repleta de fajas y curas, el ojo salta aguzado disparando un rayo visual hacia otro espacio y se conjuga con otro signo visual, la figura orgánica de los ríos henchidos de las venas. Como en casi todas sus representaciones, don Quijote es un ser de espíritu enérgico e invencible que late por debajo de la carcasa de los huesos y de la piel.

Los códigos fisiognómicos que utiliza y transforma Gustave Doré proceden en primer lugar del universo de la cultura visual del siglo XIX y, al mismo tiempo, de la imaginiería y creatividad dibujística del autor. La cultura visual europea, y particularmente francesa del siglo XIX a la cual se refieren estos grabados, es la cultura popular vinculada a una rama del romanticismo crítico, y más específicamente al subgénero de lo cómico, lo grotesco, lo lúdico. No es una casualidad que en estas imágenes resuena la teoría del cuerpo grotesco de Bajtín, uno de los más estupendos analistas y cultores de la obra de Rabelais y que haya sido precisamente Doré uno de los dibujantes que haya logrado representar y consolidar en el imaginario visual de la cultura europea las figuras de *Gargantúa y Pantagruel*.

Doré, aun manteniéndose en la bipolaridad semántica de los personajes principales (la verticalidad y levedad de la locura en don Quijote, la redondez y terrenalidad de Sancho) introduce un código pantagruélico y grotesco que modifica substancialmente el eje regular del relato acoplando el texto a un efecto de contemporaneidad. En efecto, si observamos otras representaciones visuales del *Quijote*, como por ejemplo algunas del siglo XVIII, podremos notar los diversos y continuos desplazamientos fisiognómicos que se conectan semánticamente con la cultura visual de la época.

El trabajo de Doré es un idiolecto, un código particular producto de la reinención del artista a partir de reinterpretaciones visuales de las descripciones del cuerpo lúdico y obscuro que fueron objeto de estudio y de valorización durante el siglo XIX a través de la literatura, la pintura, el teatro y la música (Bajtín, 1978). Pero a pesar de esta crítica de las variaciones visuales y plásticas justificables por las interferencias de la cultura popular en la cultura de élite, hay en las series de Doré, a mi modo de ver, un efecto de lectura, un efecto de recepción que ha logrado estabilizar una iconografía del *Quijote* que posee un fuerte nivel de verosimilitud o de negociación semiopragmática en relación con el lector modelo de la novela (Eco, 1981).

Esto no es fácil de explicar, y de hecho un semiótico podría argumentar con pleno derecho de método que es una cuestión de convenciones, de códigos aceptados por una cultura y debidamente difundidos y aprendidos. La figuración del *Quijote* de los siglos XVII y XVIII es tan válida y significativa como la de Pablo Picasso. Esto es semióticamente cierto.

Sin embargo, el *Quijote* de Doré se impone y se dispone en relación con las otras soluciones gráficas anteriores producidas por la cultura visual europea a partir del siglo XVII con un efecto de verosimilitud mucho mayor, casi obligándonos a emitir un juicio de valor más allá de la cuestión inicial de la pura convención cultural. En este sentido, el caso gráfico del *Quijote* obliga a la mirada semiótica a buscar algunas respuestas que vayan más allá de la teoría del código o, cuando menos, de los aspectos que solamente son explicados a través del fenómeno sociocultural de la circulación y consolidación de convenciones y hábitos de lectura de la imagen.

La pregunta no es tanto a qué debe parecerse el dibujo-grabado de don Quijote o de Sancho para merecer la etiqueta de más verdadero o más auténtico, sino, como apuntamos antes, ¿cuáles son los particulares artificios retóricos que la imagen nos ofrece y que, a partir de ellos, producen niveles mayores de adhesión y de participación estética?

Las imágenes de Doré nos ofrecen sin duda, aun con todas las limitaciones teóricas del término, un mayor grado de iconicidad que, por ejemplo, el dibujo lineal o el dibujo de *silhouettes* (Moles, 1973). Pero todo esto, sin duda, habría que reconsiderarlo en función de los entornos socioculturales, que son efectivamente los espacios de producción de sentido de las imágenes que establecen o fijan de algún modo la eficacia simbólica de los signos visuales: ¿podemos decir que un trazado lineal indígena posee menor grado de iconicidad que una fotografía o una animación 3D sin tener en cuenta el modo de simbolización y de sentido que poseen los signos visuales inmersos en sus respectivos entornos culturales?

De todos modos, aun evadiendo en parte esta pregunta, el efecto de realidad y de verosimilitud de estas series de Doré habría que medirlas en cuanto repertorios icónicos en el seno de la cultura visual del siglo XIX europeo. Estoy bastante de acuerdo, aunque no totalmente, con la idea de David Freedberg cuando estudiaba el universo pragmático de la imagen occidental en sus contextos sociohistóricos: la cultura occidental, desde los grafismos e incisiones de Altamira hasta la *virtual reality*, parece orientarse a la búsqueda de cada vez mayores efectos de realidad y utilizar las imágenes como útiles e instrumentos, prótesis del cuerpo y de la percepción. Es decir, y esta es una excelente perceptiva teórica, trazar de nuevo la historia semiótica de las imágenes a través de su uso social (Freedberg, 1995; Gubert, 1996). En este orden de ideas, el grabado del siglo XIX es un ejemplo neto y redondo de lo que se ha denominado como la era de lo prefotográfico. Sobre todo porque este tipo de imágenes alográficas son un producto refinado de un proceso de acumulación de saberes técnicos que la cultura material deposita luego de más de cuatro siglos de existencia probada. Cuando Doré realiza estas series, posee a sus espaldas un extenso y ramificado árbol de producciones a partir de las primeras xilografías europeas del siglo XV (Ivins, 1975). En cierto sentido, los grabados de Doré compiten con absoluta dignidad y diferencia con el surgimiento de la fotografía como signo e *index* de lo real. Pero también es cierto que sobreviven, si pudiese legitimarse la etiqueta, incluso a esta era postfotográfica, donde parece imponerse la digitalización, la velocidad y la accesibilidad más que la analogía, la semejanza y la preocupación insistente por saber si una imagen es real o no.

El grabado es una mixtura semiótica de la imagen-espejo y de la imagen-mapa (Gombrich, 1987). Busca el efecto de la analogía (algo más que la semejanza como lo es la reproducción de nexos estructurales entre lo representado y la representación) y de lo indexical: producir el efecto de estar frente a cosas y sujetos singulares y existentes (fig. 5).

El grabado posee un significante que remite a las curvas topográficas y la textura y tramas de las superficies materiales y orgánicas. Debe seguirse como seguimos las curvas de nivel de un plano topográfico o las redes visuales de un mapa cartográfico, donde se representan montañas, ríos, ciudades, bosques, caminos y sendas, valles luminosos u oscuros. Espejo relativo y codificado del mundo visual; mapa y cartografía de superficies y efectos sensoriales y táctiles. En esta doble función semiótica estriba, a mi modo de ver, buena parte de su fascinación y su significancia en el acto de la percepción y la interpretación. Asimismo, si nos detenemos un poco más en la configuración de los detalles, aparece como rasgo fundamental las posibilidades y variaciones de la textura visual, algunos de cuyos aspectos hemos señalado más arriba.

En algunos grabados de la serie (fig. 6) podemos encontrar todo un amplio repertorio de texturas y micromorfismos que establecen algunas convenciones visuales en función de las variaciones expresivas: la línea negra continua y ondulada de vario grosor y movimiento para denotar la piel y los vestidos; las zonas de textura irregular y heterogénea para crear el efecto de la corteza de los árboles, el cabello, los objetos y sustancias ramificantes, las tramas punteadas y densas para crear atmósferas de claroscuro y de áreas en sombras.

En algunas zonas de la imagen lo lineal, siguiendo a Wölfflin, apenas sobrevive ante la presión de lo pictórico creado por fuertes, extensas y contrastantes áreas texturadas que reclaman el poder casi absoluto de la representación (Wölfflin, 1978).

Densa o rarefacta, homogénea o heterogénea, unidireccional y multidireccional, fría o cálida, el juego permanente de estas gradaciones polares no disyuntivas se despliega sobre la superficie, generando la percepción de las figuras y de los escenarios, y sobre todo otorgándole a cada una de ellas un particular *status* de verosimilitud y de realismo (García, 1980; Mangieri, 1991).

Creo que quizás por este particular poder de la representación y del acierto en el uso de los códigos populares y grotescos de la cultura visual postromántica europea, es este ingenioso, delgado, pasional e indetenible caballero de La Mancha el que hemos fijado con fuerza en nuestra memoria o enciclopedia cultural de Occidente. Doré logra producir los dos íconos principales de la novela cervantina con un muy acertado conjunto de técnicas y tácticas de la interpretación y de traducción intersemiótica del texto literario (Jakobson, 1982).

Esto no es un asunto de metafísica o de simpatía *universalis*, sino de acierto estético y comunicativo en relación con el proceso del pacto comunicativo, de negociación semiótica que logra generar la imagen de don Quijote en su encuentro con el imaginario social.

Es lo mismo que ha ocurrido, salvando algunas distancias de género, con la representación visual e icónica de Mickey Mouse, de Superman, de Gargantúa o del Gato con botas.

Estas fuertes, plásticas, decididas y, sin embargo, sinuosas y complacientes figuras del *Quijote* han ido literalmente al encuentro del imaginario sociocultural. En efecto, no es una casualidad de mercado o de azar editorial que hayan sido estas invenciones icónicas las que hayan perdurado y multiplicado en los entornos visuales de la literatura. Es este don Quijote de Doré el que se fija en nuestra memoria cerrando el ciclo retórico que va desde la *dispositio* a la *inventio*, de la elección y organización preliminar de las figuras y los tipos básicos de reconocimiento a una nueva configuración total y original de los signos icónicos y plásticos.

Es casi imposible, sobre todo frente a estas series de grabados, hacer caso omiso del efecto de autor o de la *intentio auctoris* (Eco, 1990). Si bien, y estamos plenamente de acuerdo con la condición insalvable de la semiótica acuñada por Roland Barthes (cuando el texto nace, el autor muere...), estas imágenes del *Quijote* abren el espacio o la dimensión del estilo de una estilística del grabado del siglo XIX. Toda la serie de obras

que de hecho fue y es todavía objeto de selecciones editoriales a la hora de reimprimir los dos volúmenes cervantinos (el texto de 1605 y el de 1615) está inmersa o embebida en una línea orgánica y sinuosa sin parecerse en extremo, por ejemplo, a la energía y fuerza del dibujo japonés clásico. Doré elude con destreza y capacidad escenográfica las trayectorias y trazados rectos. Es extremadamente difícil, si no imposible, encontrar en casi toda la obra de Doré las líneas rectas y determinantes. Lo curvilíneo, pero quebrado e irregular, parece marcar los límites externos de las figuras y, al mismo tiempo, todo el conjunto escénico y teatral comparte los mismos rasgos del movimiento, de las ondulaciones de las superficies, de los giros y envolturas gráficas, las acentuaciones y disminuciones de intensidades de orden casi grafológico. Hay en estos grabados de Doré, para tratar de indicar con alguna precisión semiótica el plano del significante, una reproducción a nivel plástico del rasgo generalizado y permanente de la escritura manual, una suerte de caligrafía icónica, una grafoiconología que pudiese explicarse, saltando al nivel de la técnica y del modo de producción del signo visual. Una manifestación de una preferencia y de un gesto automático que procede del modo de escribir y jugar con lo caligráfico a nivel de lo icónico.

Si esto es así, podríamos definir, desde esta perspectiva, a las imágenes de Doré como grabados caligráficos, en los cuales el observador podrá reproducir e imaginarse en un retroceso temporal el trazado del buril como un palillero que con su plumilla de metal recorre el espacio y configura, en forma análoga a cuerpos-letras, las escenas teatrales y pictóricas.

El caballero de la triste figura, vertical, enjuto, alargado y casi siempre pensativo y fuera de este mundo fue representado por Doré a través de una solución dibujística y gráfica de enorme impacto y permanencia en nuestra memoria y nuestra cultura visual. Es también una traducción visual orientada que, si nos detenemos tanto en ella como en todas las otras configuraciones de personas de seres y objetos, nos puede conducir a un tipo básico, pero modelable y transformable a través de una retórica de la línea orgánica y ondulada o a través de deformaciones, estiramientos o contracciones de las figuras. En cierto modo, debido a la acostumbrada naturaleza del estilo y sus tácticas gráficas, es lícito decir que el perfil quijotesco se desplaza y se nos presenta también en muchos otros elementos y signos de la composición.

Otro rasgo permanente es el de la acumulación y saturación de elementos y figuras en el cuadro de la representación a la manera de los *tableaux vivants* que ha utilizado buena parte de la pintura figurativa occidental. Los cuadros-dibujos de Doré juegan siempre sobre una retórica de la acumulación de figuras y signos que luego son homogeneizados a través de los juegos de las tramas ópticas (fig. 7).

Está claro que este tipo de imágenes vive en principio del texto, o cuando menos fueron pensadas y diseñadas como parte de la lectura escritural y como interrupciones y detenciones espacio-temporales de la línea del texto novelesco. Pero también, con el paso del tiempo o con la práctica de los usos sociales de distribución y consumo de las imágenes en el interior de las culturas visuales de la modernidad, estos grabados se pueden leer y disfrutar también como piezas separadas, como textos icónicos-grafológicos que producen

sobre nosotros fuertes efectos emotivos y reflexivos a nivel de la recepción. Será por la ineludible referencia a la obra y a su autor cuyo peso sociohistórico es considerable, será por la acertada solución gráfica y plástica del autor o por el tipo de traducción visual en relación con la novela.

Don Quijote muere en su lecho habitual, luego de las intrincadas travesías caballerescas. Muere dándonos su perfil trazado en una línea neta, continua, dulcemente ondulante (fig. 8, fig. 9), y que delimita con claridad el volumen de toda la huesuda cabeza que reposa sobre el almohadón. Es una imagen para la memoria, perfil que marca la dimensión histórica del relato. Una imagen para no olvidar, así como las figuras de personajes en las monedas y medallas conmemorativas, el sentido de ese último acto y, al mismo tiempo, la fuerza gráfica de un modelo, un tipo fisiognómico muy pregnante que podría albergar simultáneamente los rasgos articulados del santo, del explorador, del aristócrata y del filósofo.

[NOTAS]

¹ Me refiero a la portada y portadilla impresos en casi todos los facsímiles de las ediciones de *El Quijote*. En ellas, bordeando el signo de los escudos reales y de otras autoridades implicadas en la autorización de los libros cervantinos, destaca el texto denominado «privilegio», concedido solamente por el poder real a través de sus representantes delegados a aquellos libros que, además de pasar la censura, eran considerados importantes tanto para su difusión en el público lector como también en el logro de financiamiento directo de la Corona.

² Los títulos forman parte, conjuntamente con otros tipos de signos (escriturales, tipográficos o icónicos) de lo que, dentro de la semiótica, se denomina como paratexto: lo que está cerca, rodeando, bordeando el texto escrito y que se hace más o menos indispensable o incluso más importante que la escritura misma. En este caso la titulación es convencional y se mantiene separada del espacio de la imagen. Las ilustraciones mismas pueden ser vistas también como signos paratextuales, pero que terminan por desbordar la significancia primera de lo escrito.

³ Me refiero al concepto de mundo visual tal como fue descrito por James Gibson en su *La percepción del mundo visual*. Gibson establecía la importante diferencia entre mundo visual y campo visual. Mientras el primero es amplio, indiferenciado, muy heterogéneo y difuso, el campo visual supone un proceso de elección, puesta en foco y puesta en cuadro donde interviene la configuración de un límite de lo percibido.

⁴ Las ilustraciones de Doré y otros artistas visuales del siglo XIX podrían ser consideradas como una fase de enriquecimiento y difusión popular de un género literario culto hacia los espacios de la cultura popular en sentido amplio. La considero como un transgénero mixto y no como un subgénero de la literatura. Se acerca al espacio comunicacional de los modernos libros ilustrados donde el dibujo configura mundos propios de sentido que dialogan con los relatos más que seguirlos linealmente. Doré fue un profuso ilustrador de casi todas las obras mayores y populares de la cultura occidental europea desde la Biblia hasta las historias de *Gargantúa y Pantagruel* o los cuentos de Perrault.

[REFERENCIAS]

- BAJTÍN, M. (1978) *La cultura popular en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral.
- ECO, U. (1975) *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani
- (1981) *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- (1990) *I limiti dell'interpretazioni*. Milán: Bompiani.
- FREEDBERG, D. (1995) *El poder de las imágenes*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA, A. (1981) *La textura, variable de la forma*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- GIBSON, J. (1981) *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Editorial Infinito.
- GOMBRICH, E. (1987) *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.
- GOODMAN, N. (1976) *Languages of art*. Indianápolis: Hackett.
- GROUPE μ (1993) *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- GUBERN, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- IVINS, W. (1975) *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JAKOBSON, R. (1982) *Ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- MANGIERI, R. (1991) *El saber del texto*. Barquisimeto: CONASC-Fundacultura.
- (1993) *Semiótica e fisiognómica*. Bolonia: Eurocopy.
- (2001) *Las fronteras del texto*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2004) *Cuerpos, signos, interfases*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (2005) *Letraimagografía*. Mérida, Venezuela: Editorial EADG.
- MOLES, A. (1973) *Communication*. París: Marabout Université.
- PEIRCE, C. S. (1975) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: EUDEBA.
- WÖLFFLIN, E. (1978) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Rialp.







