

2012

CUESTIONES DE ESTÉTICA GENERAL

Dr. Norbert-Bertrand Barbe

Los textos que siguen forman un conjunto coherente de preocupaciones acerca de las cuestiones de estética, es decir, en el sentido en que, conforme la tradición, la entendemos: tratando del arte y de sus percepción, comprensión y análisis.



PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos que siguen forman un conjunto coherente de preocupaciones acerca de las cuestiones de estética, es decir, en el sentido en que, conforme la tradición, la entendremos: tratando del arte y de sus percepción, comprensión y análisis.

I HATE NIGGERS

Después de escribir aquello, cómo podremos afirmar enseguida: “*Me gustan los negros*”, o, peor, para conservar la formula original: “*Me gustan los zambos*”. Igual pregunta si remplazemos “niggers” por “*mujer*” o “*jaña*”, etc.

Este tipo de contradicción del material visual, de su sentido, visto desde los límites de su expresión, es lo que hemos, por ejemplo, querido presentar en nuestro curso de estética dado en la jesuita Universidad Centroamericana UCA de Managua (2007-2011), cuando presentamos en una misma diapositiva una rosa al lado de una víctima de quemaduras graves en su cama de hospital, o niños somalíes moriéndose de hambre al lado de obesos niños estadounidenses en una McDonald. **Se nos podrá reprochar la violencia del proceder, pero ello nos permitió abordar el tema de la obligada falsificación visual de las representaciones, hasta en las fotografías periodísticas.** De hecho, ya en los años de 1960, Jean-Luc Godard advertía repetidamente al público contra el hecho de que la imagen periodística implica una serie de selecciones: tomas de ángulos, luminosidad, enfoque de cámara, recortes posteriores al reportaje.

Dr. Norbert-Bertrand Barbe

ÍNDICE DE LOS TEXTOS

Ética/Estética.....	4
Estilo y símbolo.....	5
Título.....	7
Arte.....	11
Intertextualidad.....	14
Ícono.....	29
Del placer del texto al placer de la lectura y la interpretación.....	31
Warburg y lo " <i>metavisual</i> ".....	41
Erwin Panofsky: cuestiones de iconología.....	47
Semiótica de los lampazos.....	51
<i>La vía de las máscaras</i> y los monos pictóricos.....	55
Abstracción temática y abstracción formal.....	60
<i>Sistema de la Moda</i>	63
Comparatismo.....	67
Rebeldía.....	70
Imaginación.....	73
Talento.....	76
Realidad.....	97
Fotografía.....	106
Estética marxista.....	109
Movimiento.....	112
Viaje.....	114
Espacio.....	116
Turner.....	118
Géneros literarios del siglo XIX.....	124
Magritte.....	133
<i>Guernica</i>	138
Salvador Dalí.....	140
A propósito de las cuestiones del relato.....	142
Cuatro Introducciones:	
" <i>Los Reyes Desnudos</i> " - Introducción al libro <i>Iconología</i> (2001).....	160
... O cómo se puede introducir una pera en una botella de aguardiente... Prolegómenos al estudio de los nicaragüenses ArteFactos (2001).....	166
Propedéutica - Introducción al libro <i>Essais d'iconologie filmique</i> (2002).....	192
Introducción general a la serie " <i>Hablemos de Cine</i> " (1997-2002).....	207

Ética/Estética

La etimología nos informa y nos enseña acerca de la relación clásica entre "ethos" y "pathos". Mientras la palabra "ética" designa en griego, al igual que "étnico", el Otro, la palabra "estética" ("aisthesis") significa: "estudio de las sensaciones". Por lo cual podemos entender cómo y porque la ética tiene estrecha relación con la estética. El arte es forma de relacionarse con el Otro, entregándole testimonio y abriendo diálogo, intercambio, con el que recibe la obra, receptor quien, a través de la experiencia estética, acepta y contrata sentimientos para hacia dicha obra. Ya sabemos muy bien cuan importante es para la psicología la creación artística para ayudar a las personas sufriendo de trastornos y perturbaciones debido a la vida, o a su vida. El hacer arte permite a la vez al paciente abrirse a sí mismo, hacer, sin querer queriendo, según la frase consagrada, trabajo de introspección, y a la vez, por el mismo proceso de *expresión* que ello implica, volver hacia los demás, haciéndoles, a su vez, testigos y participes de la obra.

Podemos entonces afirmar que la obra de arte tiene un carácter fundamentalmente apaciguador, reflexivo pero también de entrega. Como decía Philippe Léotard en una de sus primeras canciones, uno nunca pensaría escribir si fuera solo en la tierra. La propuesta de la obra de arte es siempre salir de sí, compartir. A nivel social, el papel del arte no es menos importante: es reflexionar y racionalizar los hechos y los tiempos, no sólo como planteaba Francastel en su libro fundador: *Art et sociologie* (1948), el arte es el material más abundante, y sin embargo todavía menos utilizado, para entender el pensamiento - lo que confirma su uso en psicología clínica -, es también un grito estético, un planteamiento ante los fenómenos, una trinchera, pero no en contra del Otro, sino en pro de un diálogo, y por ende, a como, precisamente, ahí también se utiliza a nivel psicológico, de la resolución de los conflictos.

Estilo y símbolo

Procedamos de forma lógica y pedagógica.

Asumamos que aceptamos el planteamiento de Umberto Eco, de que la obra es, básicamente, involutaria.

Ojo: la literatura también contiene, a nivel del desarrollo lingüístico del texto en sí (es decir, del proceso de formulación), una gran parte de ingenuidad. El escritor formula sus frases según la manera en que se ha desarrollado su propio *habla*, por educación, situaciones individuales (ser extranjero, etc.). Raros son los contra-ejemplos: los parnasianos, citamos a Nodier o Théophile Gautier, en particular con su *Le Capitaine Fracasse* (1863), quienes cincelaron la rima o la frase con inmenso cuidado. A diferencia por ejemplo de los surrealistas, en la obra de quienes, por muy ingeniosa que sea la aliteración o la asociación de palabras, éstas son el producto del azar y el subconsciente, mientras en Nodier o Gautier se trata de un preciso y, volvemos a decir, cuidadoso trabajo sobre la lengua y la búsqueda idiomática.

Asumiendo, entonces, con Eco, que la obra tiene cierto grado de ingenuidad en su expresión (forma, asociación de colores, etc.), lo que seguramente será más cierto en cuanto al arte contemporáneo (ya no basado ni en la técnica ni en los códigos) que en el arte anterior (en particular moderno, véase el carácter marcadamente regulado del significado y los códigos de representación, en concreto mediante los libros de emblemas), y que, por ende, el artista no es totalmente dueño del significado implicado en su obra. Lo que, dicho de paso, contradice la molestia que se tomó el mismo Eco en aclarar sus intenciones en *El nombre de la Rosa* (1980) con su *Apostilla* (1983) en respuesta a los lectores.

Ahora bien, ¿no deberíamos reconocer que la publicidad, y, por consiguiente, toda forma de propaganda, tiene un nivel de ingenuidad muy bajo, y, al contrario, se enfoca conscientemente a cristalizar la opinión, para reutilizar los términos del mismo Edward Bernays?

Asimismo, nos parece obvio que, tanto la Victoria alada de Rolls Royce, como el jaguar del carro homónimo, evocan - o ilustran -, por debajo de la referencia a estas imágenes, valores de velocidad, fuerza, potencia y poder, y finalmente de belleza y elegancia.

Por ende, a nuestro entender, es equivocada la idea de que los artistas producen inconscientemente. Evidentemente, se tendría que estudiar caso por caso la producción de cada artista. Sin embargo, si podemos aceptar:

1. Que en la vida diaria, cada quien es responsable de sus propios actos y palabras (nos lo dice la misma ley).
2. Que igualmente la publicidad tiene un muy bajo nivel de ingenuidad (forma orientada hacia la búsqueda de una reacción determinada, en general de compra, o de actuación en el caso de las publicidades gubernamentales y de ONG, en el público).
3. Asimismo las películas norteamericanas, modelizadas por género y tipos de personajes, a como también lo era el teatro del s. XVII y la Comedia dell'Arte.
4. Que los escritores (Nodier, Gautier, el mismo Eco) tienen propuestas literarias, ya que sino no tendrían ningún sentido los estudios literarios (del mismo Eco, de nuevo, y los semiólogos y lingüistas en general), y además no se dedicaría nadie, es de sentido común, a escribir grandes novelas sin un proyecto previo. Pensamos en la estructura de los primeros capítulos de *Crimen y Castigo* (1866) de Dostoievsky, a la disertación crítica del *Cándido* (1759) de Voltaire, o a los

proyectos de descripción social de *La comedia humana* (1830-1845) de Balzac o los *Rougon-Macquart* (1871-1893) de Zola.

5. Que el arte clásico, en concreto renacentista y moderno, se guía por compendios de reglas y leyes de representaciones, ampliamente atestiguadas y comprobadas, tanto por la existencia del s. XVI al XIX de los libros de emblemas, como por la Querrela entre los Antiguos y los Modernos, y los numerosos y profundos estudios de Erwin Panofsky e los demás miembros de la Escuela de Warburg. Entonces, es obvio que el arte no es así de genuino como parecen creerlo los estudiosos convencionales.

Título

Los títulos nos informan sobre el significado de las obras que nombran, lo que valida la perspectiva paratextual como modo de aproximación analítica.

En primera instancia, el título recoge en sí, condensándolos, los elementos que la semiología pide estudiar al abordar un texto, ya que éstos lo definen:

1. Nombre de los protagonistas (*Les Trois Mousquetaires*, *Ivanoé*, *María*, *Marianela*, etc.).
2. El sitio donde ocurre la historia (*El Castillo*, *El Penitenciario*, *The Rock*, *El Jardín de los Cerezos*, *Las crónicas de Narnia*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Del otro lado del espejo*, *Jurassic Park*).
3. La acción (*On the road*, *En busca de la felicidad*, *La metamorfosis*) y sus giros inesperados (*Grandeur et décadence de César Birotteau*) o, al contrario, lo suficientemente previsibles (*Crimen y Castigo*, *Les malheurs de Sophie*). Pudiendo ser la acción física o psicológica (*En busca del tiempo perdido*, *A Puerta Cerrada*).
4. El pretexto, el punto de partida o la interrogante de la narración, lo que tiene relación a veces con el recurso de "idiosincratización" de expresiones populares, dichos, frases de cuentos, trabalenguas (v. así también el título: "*Tres tristes tigres*" de la novela de Guillermo Cabrera Infante) o letras de canciones, como en particular en las novelas policíacas de Agatha Christie (*And then there were None* aka *Ten Little Niggers / Ten Little Indians*; *Hickory Dickory Dock*; *Five Little Pigs*; *One, Two, Buckle My Shoe*; *Cards on the Table*) o Mary Higgins Clark (*No Place Like Home*; *Daddy's Little Girl*; *Before I Say Good-Bye*; *We'll Meet Again*; *You Belong to Me*; *All Through The Night*; *Silent Night*; *Loves Music*, *Loves to Dance*; *A Cry in the Night*). Véase también, en este sentido, las películas: *Play Misty for Me*, *Sea of Love* o *Never Talk to Strangers*. Este punto de partida que introduce el lector/espectador al suspenso "situacionista" de la obra (v. el título: *The Rosemary's Baby*) puede tener que ver con la persona (*The Prisoner*; *El Crimen de la Canaria*), una cualidad de ésta (*Vértigo*), el lugar (*El Misterio del cuarto amarillo*; *The Village*), un objeto alrededor del cual se desarrolla la historia (*The Rope*; *Rear Window*; *Dial M for Murder*; *Play Mitsy for me*; *Secret Window*; *The Green Mile*), o, en cuanto condensa el misterio central, al grupo invisible en torno del cual gira la obra (*El hombre que fue Jueves*; *The Seven Dials Mystery*; *The 39 Steps*; *The Ninth Gate*).

En este proceso, expresan valores más sutiles, que sólo un análisis más atento nos permite dilucidar.

Por ejemplo, el título: *Asesinatos en la calle Morgue* indica a la vez: a) el punto de partida de la acción (los asesinatos misteriosos ocurridos); b) la localización de los mismos (la calle Morgue); c) dándonos una indicación más sobre dicha locación, ya que el término "*Morgue*" es de origen francés (Grandgagnage, en la palabra "*Mouron*", cita el languedocien "*Morga*", que significa "*Museau*", es decir "*Hocico*"; lo que confirma Ménage, para quien "*Morgue*" significa "*Visage*", es decir "*Cara*, *Rostro*", siendo la "*Morgue*" el lugar donde se reconoce a las personas por sus rostros; la palabra "*Morgue*" aparece en el idioma francés en el siglo XVI), y de hecho la acción transcurre

en París; d) redundando en la situación el término "*Morgue*" hace más oscuro el ámbito de desarrollo de la acción, el nombre de la calle pareciendo ser predestinado para que en esta calle ocurran crímenes horrendos.

Similar relación entre las partes del título como en *Asesinatos en la calle Morgue* ocurre en *Jurassic Park*, donde el título nos remite tanto al lugar, como al retorno al pasado que representa el lugar (a diferencia de *La isla del Dr. Moreau*, donde se nos indica la relación de pertenencia entre el lugar y su creador, relación de propiedad que da lugar a la confusión entre creador y monstruo por la misma condensación del título: *Frankenstein*).

Le Tour de France par deux enfants, aunque no expresa claramente el hecho de que son hermanos, asocia la locación (Francia), la acción (la gira alrededor de Francia), y la evocación de los protagonistas (dos niños) y su implícita relación. Procesos similares ocurren en títulos como *20 mil leguas bajo el mar*, *La gira alrededor del mundo en 80 días*, o los más sencillos *Viaje a la Luna* y *Viaje al centro de la tierra* (que indican, ambos, a la vez la acción y el lugar donde ocurre).

Asimismo, al nombrar los personajes, los títulos agregan detalles que los califican, como son:

1. La situación social, que de paso va a marcar el destino del personaje, como en el título: *Madame Bovary*, donde el calificativo de "*Señora*" predetermina el estado matrimonial que será toda la desgracia de la pobre heroína.
2. La característica predominante del personaje: así *Robin Hood* lleva en su mismo nombre la expresión de su silueta y de su necesidad de esconderse ("*Hood*" significa "*Capucha*"). De igual forma, *La Caperuchita Roja* se define por su vestimenta, la cual, siendo el cuento, como confirma su conclusión, una evocación sexual de advertencia a las jovencitas, está sobredeterminada por el color rojo (símbolo de pasión violenta: sexo y muerte). *Pulgarcito* o *Blanca Nieve* también pertenecen a este grupo.
3. De estatus también es el oficio o el grado, los cuales definen quien es el personaje: *Los Tres Mosqueteros*, *El capitán Fracasse*, *El Conde de Montecristo*, *Los silencios del Coronel Bramble*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El laberinto del General*.
4. En sentido similar, la situación económica (*La bête humaine*, *Los Miserables*) es otro elemento que nos dan los títulos.
5. Más sutil aún es cuando los valores de involucramiento social del protagonista pasan por su relación familiar, como en *Madame Bovary*, *Las tres hermanas*, *Tío Vania*, *Los hermanos Karamazov*, *La Cousine Bette*, *Le Cousin Ponce*, *Le Père Goriot*. La relación del Padre Goriot con sus hijas es el centro moral de la novela.
6. O más todavía cuando pasa por los símbolos de dichos valores: *El Rojo y el Negro* es el símbolo por excelencia de tales títulos (aunque no nombra al héroe, sino a su doble procedencia: militar y sacerdotal).
7. Al contrario, el estatus social del protagonista puede volverse central, desde el mismo título, como elemento de fuerza en la definición del personaje, así el paradigmático: *Don Segundo Sombra*. A diferencia del poema *Martín Fierro* de

José Hernández, La novela de Ricardo Güiraldes no reivindica socialmente al gaucho, pero que lo evoca como personaje legendario ("*Sombra*"), en tono elegíaco. El título del libro, escrito por un estanciero (Güiraldes) es sintomático, si no fuera por el tratamiento respetuoso de Don (derivado del latín "*Domini*": "*Dueño*", "*Señor*"). De hecho, Segundo Sombra sugiere a un subalterno, si bien contrapesa la prelación respetuosa con el tratamiento de Don. A la inversa, el nombre "*Doña*" en *Doña Barbara* es una forma a la vez concreta, porque ella es terrateniente, e irónica, por la maldad del personaje. de referirse a ella desde el mismo título. Como *Madame Bovary*, y con el mismo uso de la definición social para referirse a ella, es una mujer fuerte, cuya denominación como "*Doña*" tanto remite, por juego de oposición (*Doña* vs. mujer perdida), a la violación que sufrió de niña, como la contrapone tanto al terrateniente que se le enfrenta, como al peón con el que tuvo relaciones.

8. El estatus matrimonial de *Ana Karenina* y *Madame Bovary*, expresado en sus apellidos, revela el nudo gordiano de su destino.
9. Los valores morales o fuerzas físicas del protagonista se pueden expresar en su nombre (también en el nombre dado a la obra, por referencia a dichos valores en los protagonistas, como es el caso en: *The Fast and the Furious*, los mismos nombres pudiendo ser reveladores de estas cualidades particulares en correspondencia, analogía o oposición: *Tenspeed and Brown Shoe* o *Beavis and Butt-Head*). Así, conforme sus aventuras, *Martín Fierro*, es un héroe popular, fuerte y de protagonismo militar ("*Martín*", de origen latino, significa "*Martillo*" o "*Referente al Dios Marte*", y "*Fierro*": "*Hierro*"). Suerte de "*Arlésienne*", *Pedro Páramo* es la representación de todos los fantasmas del lugar y, de forma redundante ("*Pedro*": "*pedra*"; "*Páramo*", del latín: "*Terreno yermo, raso y desabrigado*"), de lo en que el mismo Páramo lo convirtió.
10. El estado psicológico se revela, por ejemplo en *Juana la Loca*, o, como veremos, en *El Conde de Monte Cristo*, al representar, por comparación con Jesús, la travesía de Edmond Dantès.
11. La compañía del protagonista, es decir, el ámbito social en el que se va a desarrollar: *Platero y Yo* nos indica quien será el narrador y nos advierte de su intromisión directa en la historia. *Blanca Nieve y los siete enanos* remite a quienes ayudarán a la princesa. *Risitos de Oro y los tres ositos*, aunque mediante un eufemismo (ya que dos de los tres osos son adultos), evoca el dialéctico encuentro entre los protagonistas. Mucho se ha debatido de la ausencia de D'Artagnan en el título *Los Tres Mosqueteros* que en realidad son cuatro.
12. La cercanía del personaje con el lector se asume a veces nombrando sólo a los protagonistas por su nombre: *María*, *Marianela*, o agregando un elemento de proximidad: *El amigo Fritz*, *Platero y Yo*.
13. *El Jorobado* de Féval nos induce a la vez a aproximarnos a la acción, pero también al necesario proceso de enmascaramiento del personaje principal cuando regresa a Francia.
14. Obviamente, otro valor que no podemos olvidar, es el de referencia, en particular en el caso de los héroes decimonónicos, del personaje para su propia

nación, en general como símbolo de liberación: *Ivanoé*, *Rob Roy*, *Robin Hood*, *Till l'Espiegle*, *Guillermo Tell*, etc. Igual se puede decir de cualquier personaje histórico, cuya historia es narrada (*Juana la Loca*). O de figuras de los miedos infantiles, nombrables o innombrables, como *Candyman* o *It*.

En general, el título da información secundaria, implícita, como en *L'Auberge Rouge*, donde la locación (un hostel), por el color que se le atribuye, remite a los hechos sangrientos que en ésta transcurren.

Al igual que en el caso de *L'Auberge Rouge*, *Malpertuis* (literal y etimológicamente, según el común acuerdo de los intérpretes: *La Puerta del Mal*) remite no sólo al lugar, sino a las cualidades del mismo. Idénticamente, *El Conde de Monte Cristo* revela, desde su apellido, el recorrido crístico que sufrió en la cárcel, y su renacimiento apocalíptico.

Ricos en elementos de información eran los títulos muy narrativos de los s. XVIII y XIX. Por ejemplo, de Defoe: *The Fortunes & Misfortunes of the Famous Moll Flanders &c.*, cuyo subtítulo es de información biográfica sobre la heroína: *Who was Born in Newgate, and during a Life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and dies a Penitent. Written from her own Memorandums ...* Y éste, de Stevenson: *David Balfour, Second Part - Being Memoirs Of His Adventures At Home And Abroad, The Second Part: In Which Are Set Forth His Misfortunes Anent The Appin Murder; His Troubles With Lord Advocate Grant; Captivity On The Bass Rock; Journey Into Holland And France; And Singular Relations With James More Drummond Or Macgregor, A Son Of The Notorious Rob Roy, And His Daughter Catriona*, que nos informa sobre lo que se supone le pasará al héroe.

Es así interesante que, en los años 1970, los títulos del cinema francés se hayan vuelto narrativos, retomando el carácter genuinamente informativo de los títulos, que acabamos de expresar, aunque en el cine francés de los 70 los títulos perdieron su valor de presentación a provecho de cierta ironía, más largo era el título mejor se pretendía el chiste, por reacción a los títulos de origen publicitario de las películas en general, y hasta de los libros en el siglo XX, que buscan en el título corto producir choque e curiosidad en el espectador.

Los títulos del cine francés de los 70, en sentido de recuperación narrativa, si bien perdieron el carácter informativo, lo reasumían de una forma interesante, originándose ellos en las expresiones populares, al punto de asumir sus errores gramaticales (*Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*), o, cuando no lo eran, por su mismo poder de evocación, llegando a veces a adquirir, después de salir la película, este valor de expresiones populares, según el mismo procedimiento, inverso (*Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages*).

Los títulos pueden recurrir a dichos y canciones, para evocar situaciones del guión (*La Tour, prends garde!*).

Arte

Al considerar el genio algo indefinible, Kant asume el “*je ne sais quoi*” barroco, abriendo así a la concepción contemporánea del arte como “*nada más que*” de Adorno, Jung, Barthes. Simétricamente al concepto de “*Nada*”, que, especificándose (punto medio entre lo positivo y lo negativo, elemento neutro, no negativo), se sale de su marco, identificando para los letrados el vacío de la conciencia, el “*grado cero*” de Barthes, el Arte, ampliando su definición etimológica y práctica secular (“*ars*”: “*técnica, habilidad*”) y desviándola al de elección e “*intencionalidad*” (Shapiro), bajo la influencia de Leonardo y Miguel Angel, con desarrollos en Duchamp, los dadas, el arte conceptual y sus corrientes que son el land art y el body art, en cuanto denegación del público como “*co-autor*” (Umberto Eco) de la obra, el Arte llega a tener doble implicación: positiva (el Arte es manual: “*arte mecánica*” e intelectual: “*arte liberal*”), y negativa (el Arte no es “*nada más que*” la intencionalidad individual, sin meta o propósito real, por lo que los sociólogos del arte lo estudian desde su recepción: los compradores y el precio, y los materialistas asumen que cualquier acto es cultural). Así el problema del Arte nos interroga sobre su función, la cual se desprende de su propósito social (la decoración y el gozo) y su manufacturación (el arte es etimológicamente técnica), y por su origen (porque el hombre crea arte), éste relacionado con el estudio de los animales, muchos, entre los cuales aves, usan adornos para atraer a las hembras.

El arte prehistórico revela permanencias del arte universal. A propósito de Lascault, Annette Laming-Emperaire (1963) y André Leroi-Gourhan (1978) el arte parietal como serie de oposiciones entre símbolos masculinos (líneas, flechas, instrumentos punzantes, caza) y femeninos (puntos, círculos, representaciones ovoides y claviformes, vulvas, recolección, la gruta en sí y el color ocre), los animales teniendo simbología de género asociativa o diferenciada, según los casos. Las figuras de la entrada de las cuevas son masculinas, las del interior asociándose con lo femenino y el hogar. Makarius, Testart, Tort y Guille-Escuret estudiaron esta dualidad de la organización social entre masculino-muerte y femenino-vida. El arte rupestre evoluciona de lo figurativo (últimos años del Auriñaciense: animales de trazo rojo, al Magdalenense: uso policromo del ocre, negro, amarillo, rojo y castaño, zona Cantábrico-Aquitana, Sur de Francia/Norte y centro de España, arte en cuevas recónditas y estrechas con los *Grandes Santuarios Mágicos*) a lo esquematizado (Magdalenense: siluetas y grabados esquemáticos: San Román de Cándamo, Altamira, y Mesolítico: zona levantina, cuevas amplias a plena luz del día, con escena cinegética en el Abrigo de Valltorta, y división del espacio entre animales: a la entrada toros y cabrita, en el fondo un ciervo con hembras, y en medio figuras humanas de un hombre con nueve mujeres en la Covacha de los Moros), del prefigurativo (hasta 35000: incisiones, alineaciones) al primitivo (25000-20000: símbolos sexuales, animales simples), arcaico (20000-15000: figuras sin detalles, ép. de Lascault), clásico (15000-11000: cromático, realista), al tardío (10000: hacia el esquematismo). En estatuaria, se dan numerosas Venus, con desaparición de lo humano a provecho de lo animal en el Solutrense y su reaparición en el Magdalenense. Basedow interpretó las manos de las primeras pinturas rupestres del Paleolítico Superior (cuevas de Gargas, Alto Garona, y de El Castillo de Santander) como testimonios “*para que los muertos encontraran en las cuevas las manos de los que habían ido a visitarlos, y así se abstuvieran de perseguirlos y hacerlos daño*”. De los *Grandes Santuarios* se emitieron varias hipótesis, que evocaban caza, culto o exorcismo. Ampliaciones de la tesis rituales son las del origen alucinógena (Clottes) o psicodélico (Lewis-Williams, a propósito de los San o

Bochimans, África Austral) del arte parietal. Bataille dió una visión estructuralista, basada en el dualismo simétrico (animal-humano, hombre-mujer), de la individuación: de la proyección de lo humano en lo animal a la “introyección” simbólica de lo animal por lo humano, seguido de la sexualización y, por fin, individualización del animal como tótem de la tribu, al que puede sustituirse el chamán. Lo que hace del arte rupestre una manifestación del tabú de prohibición de la sangre del tótem, una vez consumida la ceremonia de comunión, el principio de individuación pudiendo comunicarse por contagio a la caza. Ahora bien, revisando la historia del arte, vemos que si, entre los griegos (de lo geométrico a lo clásico) como en arte rupestre, la imitación fiel del modelo implica pasos evolutivos, el establecimiento del corpus iconográfico marca siempre el pasaje a lo abstracto (de lo prefigurativo a lo clásico en arte rupestre, para llegar al esquematismo; de los jeroglifos a los ideogramas, pasando por la escritura china, intermedia; de lo figurativo moderno a lo abstracto de los siglos XIX-XX de Turner y los impresionistas a las vanguardias), lo que evidencia el carácter simbólico del arte. Con eso se resuelve la cuestión axiológica del alcance en significado del arte. Ya Vitruvio (I, II) plantea, mucho antes que Saussure, la relación significativa (entendido como estructura formal)-significado (grado cultural) de la arquitectura. La aparición en el arte rupestre del Cederberg de los San de personaje con cascos en vez de pies, teniendo por la cola un búfalo, confirma el totemismo, y hasta chamanismo, del arte rupestre, pues, figura a una Potnia Therón dominando la Naturaleza. Las pinturas del Cederberg muestran también cuerpos humanos con cabeza de equinos. Igual el retorno del arte abstracto a un lenguaje que, desechando el sociolecto, tiene por ende un vocabulario muy limitado al nivel psicológico, lo que produce un discurso muy orientado o hacia lo sexual (dadá, surrealistas) y la introspección del arte sobre sí mismo (Mallarmé, Malevich, Klein, arte conceptual, comparar también “*El espejo de agua*”, 1916, de Huidobro con “*Poesía*” de Xavier Villaurrutia, reproducido éste en *Antología de las vanguardias*, col. “*Historia de la Literatura Mexicana*”, México, Somos, 1982, p. 59). El arte de los baños, mezclando escritos prohibiendo la homosexualidad y falos erectos, a veces asociados con vaginas ofertas o cuerpos femeninos sin rostro (como en Armando Morales, Hugo Palma, José Angel Solis), expresa un doble proceso de identidad: por negación (“no soy homosexual”) y afirmación (“tengo un pene grande”). Son a los tintinnabulae que asocian pene y vagina (pene con ojo) que más poder apotropaico se le reconocía en la antigüedad. Cruces de camino, carreteras e interior de las casas se llenaban de falos erectos, los famosos Hermes, proveedores de fertilidad sexual y espiritual. De igual forma la escultura africana tiene figuras piernas abiertas, y miembro erecto tocando el suelo, para que la tierra reciba fertilidad al tocarla con el fetiche. Definición negativa, a como los videntes (Tiresias) son ciegos, los mayores héroes griegos (Edipo) son cojos. Las Venus calipiges también proveen fertilidad. El carácter religioso del arte se evidencia con Kandinsky, el suprematismo o Ernesto Cardenal. Sexualidad y misticismo se asocian desde la poesía sufi, hasta el amor cortés, el Dante, Santa Teresa de Avila, San Juan de la Cruz y Sor Juana Inés. Jean Marc Calvet rodeando en su obra el diablo de manos apotropaicas y proyectando figuras masculinas o femeninas embarazadas como principio de autoprocreación recuerda los círculos benéficos o maléficos de Oscar Rivas. Así a nivel funcional el Arte, de origen sexual totémico, evidencia el poder del que lo produce o recibe (reyes, mecenas). A nivel estructural describe la organización social que lo produce (jerarquización del poder y estatus de los sexos), por lo que, a nivel místico y animista, pretende evidenciar la relación con lo divino (el ancestro-tótem, la divinidad, v. el simbolismo de serpiente, silla, mesa, escalera en Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso). A nivel

simbólico, crea códigos sociales de representaciones normativizadoras entre lo prohibido y lo lícito.

Intertextualidad

De Cordelia recibí una colección de cartas; ignoro si son todas las que escribió pues en alguna ocasión me había dicho que destruyó unas cuantas. Las copió y ahora quiero intercalarlas aquí, en su lugar correspondiente. Ninguna de ellas lleva fecha, pero aun el caso contrario de nada serviría pues cuanto más avanza el Diario más raras son las fechas y, al final, desaparecen por completo.

Se tiene la impresión de que en esa etapa la historia se vuelve tan cualitativamente enjundiosa y, pese a toda realidad concreta, se acerca tanto a la idea que cualquier determinación temporal se hace insignificante. Para suplir esta falta, me ayudes mucho el hecho de que en distintos puntos del Diario existen palabras cuyo sentido, al principio, no pude comprender, pero, al remitirme a las cartas, comprobé que eran el germen o la circunstancia determinante de ella y por eso me fue fácil ordenarlas, colocando cada una donde está su motivo fundamental. Algunas de ellas deben haber sido escritas en un mismo día."

(Kierkegaard, *Diario de un Seductor*, Buenos Aires, Gráfico, 2008, pp. 18-19)

"La elegancia de un teorema es directamente proporcional al número de ideas que vemos e inversamente proporcional al esfuerzo necesario para comprenderlas."

(George Pólya)

En Nicaragua, mucho se ha preguntado sobre la cuestión de la originalidad, considerada ésta como lo opuesto a la mentira y el engaño de la implícita copia de un modelo. En los años recientes, se criticó a Patricia Belli por haber usado imágenes y mensajes antes elaborados.

A) La intertextualidad como expresión de mismas ideas en una época

Si bien, desde un punto de vista estético, el arte contemporáneo, desde los *readymades* de Duchamp, los collages de los cubistas, y la integración de elementos no literarios en la literatura (largas enumeraciones, textos administrativos, etc., procedimiento que se desarrolla en la obra de Ernesto Cardenal), hasta las obras del pop con fotos repetidas, reproducciones de latas y tiras cómicas, si no ha cambiado la opinión del público, por lo menos ha cuestionado el concepto de la originalidad, a nivel comercial es obvio que, en particular Hollywood, utiliza los elementos del teatro clásico y de la literatura realista del s. XIX: como son los tipos, y las conmociones narrativas (los enamorados separados por el cruel y contrario destino) para crear géneros muy específicos que, cada uno, tiene sus propios episodios (de la comedia romántica al relato

de guerra, pasando por la película de terror para adolescente, y las historias detectivescas de televisión y cinema).

EJEMPLOS:

- La importancia de la música en el encuentro con extraterrestres en *Contact* (1997) de Robert Zemeckis se inspira del mismo motivo en *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de su amigo Steven Spielberg.
- El final de *Close Encounters of the Third Kind* (1977) de Steven Spielberg inspiró el de *Knowing* (2009, Alex Proyas).
- Temas idénticos (un muerto benévolo que intenta, a través de los vivos, de vengar su asesinato), en las películas: *Ghost* (1990, Jerry Zucker); *The Invisible* (2007, David S. Goyer); *The Lovely Bones* (2009, Peter Jackson).

B) La intertextualidad como expresión de los símbolos de una época

Así sería complicado hablar como de un valor absoluto de la originalidad: por una parte, la falta de originalidad es lo que estanca por ejemplo muchos escritores en un darianismo sin sentido porque fuera de época, la falta de modelos (en cuanto a diversidad) es también la que promueve la falta de renovación del modelo y el apego a una sola fuente que, más fácilmente, se agota. Problema que vemos en la enseñanza de la arquitectura o el diseño en Nicaragua (v. nuestro artículo sobre: "*La inquietud como motor del aprendizaje - Acerca del problema bibliográfico en Nicaragua*"). Pues, como se sabe, *nada nace de la nada*, y sería irrisorio querer volver a inventar la escritura para poder hacer poesía. Igualmente es casi imposible a estudiantes que no tienen al salir a la calle modelos visibles de herencia partir de ellos. Más cuando a esto se agregan serios problemas de malas costumbres de *no aprendizaje* y de iletrismo a todos los niveles sociales (mala ortografía, mala gramática, imposibilidad de entender textos, aunque éstos sean cortos y de mediana complejidad, por la misma falta de costumbre de lectura). Los renacentistas no hubieran existido sin las ruinas de la antigua Roma y el reencuentro con la herencia, perdida, pero conservada por los árabes.

Por lo que, esta vez a nivel de los estudios genéticos, sin embargo, es obvio que la evidencia de las fuentes, y su repetición sirve para poder entender el proceso ideológico, y por ende las formas mentales que predeterminan la construcción de las historias que, siempre sirven de ilustración a las creencias y la moralidad de una época. Lo vemos claramente con las advertencias a los que tienen sexo y toman o fuman en las *slasher movies* (v. nuestros artículos correspondientes en *Hablemos de Cine*). Los primeros comparatistas, que se dedicaron a estudiar la evolución de conceptos y palabras en los últimos siglos antes de Cristos y los primeros después de él, como Curtius acerca de literatura medieval, o cualquier estudio mitológico (Dupuis, Müller, Frazer), iconográfico (Burkhardt, Warburg y su escuela), literario (Saintyves, Dumézil) muestra que cada época ha vivido de la retoma y transformación de los temas clásicos, y de la reutilización entre autores de motivos propios de la época. Hugo se sirvió de la figura de La Chouette en *Los misterios de París* (1842-1843) de Eugène Sue para crear la figura de Fantine en *Los Misérables* (1862). Sin embargo, no podemos decir que Hugo era un simple "copión".

A veces son las mismas figuras históricas que sirven de modelo para toda una generación, y hasta para una época: Vidocq fue adaptado por Hugo con Jean Valjean, Balzac con Vautrin, Poe con Dupin, Émile Gaboriau con Lecoq, Leroux con Chéri-Bibi.

EJEMPLOS:

- Tanto en la *Odisea* como en el *Libro de Job*, los dioses aparecen como manipuladores, ególatras, y celosos.

- Los versos de Goethe:

"*Ve,
desprecia
la felicidad
La pesadumbre
vendrá después...*"

Citados por Kierkegaard en *Diario de un Seductor* (Buenos Aires, Gráfico, 2008, p. 19) son sin duda, por lo menos ideológicamente, al origen de las palabras introductorias de *Una temporada en el Infierno* (1873) de Rimbaud:

"*Antaño, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos hacían torrentes.*

Una noche, senté a la Belleza sobre mis rodillas. - Y la encontré acerba. - Y la injurié.

Me armé contra la justicia."

De las *Rimas* número LX (1868) de Bécquer:

"*Mi vida es un erial,
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja."*

Y hasta del inicio del poema "*Lo Fatal*" (último de *Cantos de Vida y Esperanza*, 1905) de Darío:

"*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por*

lo que no conocemos y apenas sospechamos,..."

- En *Crimen y Castigo*, Dostoievsky le rinde varias veces homenaje a Gogol, padre de la literatura rusa, lo que corresponde a una auto-creación de mitología contemporánea similar de la del Renacimiento, en particular desde la obra de Vasari. Similarmente, Jack London en el cuento "*Los Vagabundos*" homenajea a Dante, Kipling o Gustave Doré al citarlos.

- No cabe duda de que la *Eva futura* (1886) de Villiers-de-l'Isle-Adam haya inspirado *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.
- El famoso título "*Poema de otoño en primavera*" de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905) de Rubén Darío tiene antecedente en el título de Dostoievsky: *Notas de invierno sobre impresiones de verano* (1863).
- La identificación entre el hombre y el pájaro se halla tanto en Rubén Darío ("*El Pájaro azul*", 1888) como en Oscar Wilde ("*El Ruiseñor y la Rosa*", 1888) o en el poeta cubano Gabriel de la Concepción Valdés, conocido como Plácido.
- El nombre del personaje de Shrek, el ogro, es una probable referencia al nombre del actor Max Schreck que encarnó al vampiro en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922, F.M. Murnau). Actor de incierto destino, que fue el tema de la película *Shadow of the Vampire* (2000, E. Elias Merhige), muy poco antes de la primera aparición del ogro verde en la película de Andrew Adamson y Vicky Jensen del 2001.
- "*Al perderte yo a ti...*", palabras del primer verso del poema de los *Epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal se inspiran en los dos versos finales del poema LIII de *Rimas* (1859-1870) de Bécquer: "*como yo te he querido..., desengáñate,/ ¡así no te querrán!*" Encontramos misma evocación del amor mediante una importancia dada a los pronombres en la canción "*Como Yo Te Amo*" (1980) de Raphael, cuyo estribillo reza:

"*Como yo te amo..*
Como yo te amo...
convencete..convencete...
nadie te amará

Como yo te amo...
como yo te amo
olvidate..olvidate
nadie te amará,
nadie te amará "
- Posiblemente, el nombre de Emmanuelle, la emblemática heroína de Emmanuelle Arsan, además de ser homónimo del de la escritora que la inventó, nos parece remitir tanto al misticismo de la parecida (al igual que Cristo Emmanuel, cuyo nombre significa "*Dios con nosotros*"), y a la figura paradigmática de la flaubertiana Emma Bovary, dentro de la novela erótica, en cuanto a imagen de mujer representativa de la asunción de su propia sexualidad (al igual que la de Arsan), y por ende del discurso feminista.

- La litografía *Subiendo y Bajando* (marzo de 1960) de M.C. Escher es la ilustración de la imposible *Escalera* creada por Lionel y Roger Penrose.
- Los célebres versos que terminan el poema "*Epitafio*" (*Ahora vamos a vivir como los santos*, 1969) Leonel Rugama: "*muy cerca de la muerte,/ pero no del final*" hacen eco a *Cor.2*, 4, 8-10: "*Estando atribulados en todo, mas no angustiados; en apuros, mas no desesperamos; Perseguidos, mas no desamparados; abatidos, mas no perecemos; Llevando siempre por todas partes la muerte de Jesús en el cuerpo, para que también la vida de Jesús sea manifestada en nuestros cuerpos*", que por otra parte refiere a *Cor.2*, 1, 9: "*Sentimos en nosotros una sentencia de muerte, pero eso fue sólo para que no confiáramos en nosotros mismos, sino en Dios, que resucita a los muertos.*"
- El título del poema "*Matagalpa sin vos*" de la poeta nicaragüense Carola Brantome se inspira del título de la canción "*Tijuantepe sin vos*" de Carlos Mejía Godoy.
- La aparición en *A Few Good Men* (1992, de Rob Reiner) del United States Marine Corps War Memorial, mejor conocido como Iwo Jima Memorial de Washington, realizado por Felix de Weldon en base a la famosa fotografía de Joe Rosenthal, refiere al sacrificio militar de los soldados estadounidenses en su posición de vanguardia en la base cubana, varias veces evocado por los personajes encarnados tanto por Demi Moore como por Jack Nicholson.
- Es muy probable que el nombre de Judith de la ex-esposa de Alan en la serie televisada *Two And A Half Men* (2003-2010) sirva para denotar su carácter castrador, por referencia a la heroína bíblica, quien decapitó a Holofernes. Se confirma la sospecha en el episodio donde, preguntándose Alan sobre la relación entre su esposa y su nuevo esposo: Herb, porque una amiga de su esposa con la que Alan tuvo relaciones les contó de que Judith no dejaba de hablar del gran amante que era Herb, Charlie, burlándose de su hermano, le pregunta cómo llegó la relación sexual entre su ex-esposa y Herb en la conversación amorosa de Alan con la amiga de Judith. En una serie de metáforas, Charlie compara así Judith a Jerusalén, donde Herb a diario sembraría un árbol, metáfora que adquiere un sentido literal cuando, al final del episodio, se descubre cual es la particularidad de Herb: un gran manejo de la boca por ser un jardinero emérito, que tira las semillas una por una en el piso, poniéndolas en su boca para humedecerlas, y después escupirlas de rodillas en la tierra. Su capacidad es tal que logra sembrarlas como pequeños proyectiles, lo que se esmeran entonces los dos hermanos en repetir en su propia casa para lograr tener la maestría del nuevo esposo de Judith.

- Por una parte, en *Dark City* (1998, Alex Proyas), la representación iconográfica de la ciudad se inspira directamente del expresionismo alemán, en particular de *Metropolis* (1927, Fritz Lang), y, por otra, el final, cuando los protagonistas quitan el afiche de Shell Beach, escenario donde los extraterrestres creaban los recuerdos de los personajes, hace al descubrimiento por el héroe de *The Truman Show* (1998, Peter Weir) de que su mundo es ficticio, yendo en barco hasta el final del mundo creado para él por los productores del programa que protagoniza sin saberlo.
- El episodio de *The Avengers* donde la ciudad de Londres amanece dormida evoca la situación inicial de *Paris qui dort* (1925) de René Clair.
- Es probable que el número 6 que asume el héroe de la serie *The Prisoner* sea una alusión irónica a los mismos años 1960 de los que proviene su carácter, época que es también la de filmación de la serie (1967).

El protagonista prisionero del "Village" vive en un universo de números, en el cual se opone a un cambiante No 2, encarnado por un actor distinto en cada episodio de la serie, No 2 que es una referencia directa a los James Bond con Sean Connery. Además, al igual que cambia en cada episodio el No 2, en cada película de Bond el malo es distinto.

El hecho de que en la serie se desconoce la identidad del No 1 también retoma un elemento del modelo del héroe-arquetipo de la serie, ya que en las películas de Bond, la cara de Ernst Stravo Blofeld se desconoce hasta *Only Live Twice* (1967, Lewis Gilbert).

En el episodio 14 de *The Prisoner*, que se ambienta en la época del Lejano Oeste, se da al Pueblo el nombre de Harmony, referencia a las sociedades utópicas decimonónicas de los EU, como son los Harmonistas, y confirmación del valor simbólico y psicológico del Pueblo (v. nuestro libro: *Patrick McGoohan's The Prisoner*, 2004).

En la serie de películas Austin Powers, todos estos elementos son reutilizados: se esconde la cara del malo, su organización tiene un No 2, interpretado por Robert Wagner, y el Dr. Evil, calvo, con cicatriz en el ojo y gato blanco, es la reproducción del Blofeld de Bond.

La situación sin final del Prisionero, que siempre intenta escapar, pero siempre vuelve al Pueblo, es similar a los héroes de la varias otras series televisivas de la época: *The Fugitive* (1963-1967); *The Invaders* (1967-1968); *The Incredible Hulk* (1978-1982).

- Es obvia la relación entre las interrogaciones y el retrato de un héroe que tiene visiones divinas, pero cuya personificación evoca para el espectador un protagonista con problemas psicológicos, en *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) de Luc Besson, y *The Last Temptation of Christ* (1988) de Martin Scorsese, con antecedentes en *Il vangelo secondo Matteo (El Evangelio según San Mateo, 1964)* de Pier Paolo Pasolini.

- La canción "*De vez en mes*" (2005) de Ricardo Arjona tiene similitud de tema y título con "*Una vez al mes*" (1994) de Hernaldo Zuñiga, al igual que comparte el estribillo de "*Señora de las cuatro décadas*" (1994): "*No le quite años a su vida/ Póngale vida a los años que es mejor*" su idea central con la frase de Abraham Lincoln: "*Al final, lo que importa no son los años de vida, sino la vida de los años*". Otra casualidad se encuentra entre las letras de las canciones "*El aire en que no estás*" (2001) de Pedro Guerra: "*Que sepas que no es fácil respirar el aire en que no estás*" y "*Dame*" (2002) de Arjona: "*Es tan difícil respirar... el aire en que no estas, es tan difícil.*"
- La figura del héroe historiador del arte o especialista en iconografía reaparece en *The Eiger Sanction* (1975, de y con Clint Eastwood), *Exorcist - The Beginning* (2004, Renny Harlin) y las películas de Ron Howard inspiradas en el personaje de Robert Langdon de Dan Brown.
- El final de *Saw* (2004, James Wan) parte del mismo principio que la máscara de Hannibal Lecter hecha de la cara de su víctima en *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), a la vez que del descubrimiento (que nos devuelve al tema que hemos desarrollado en *Hablemos de Cine* del héroe-monstruo) de que una de las víctimas, la menos sospechada, se confunde con el criminal, tema presente en *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer). *Saw* es un claro ejemplo de cómo se mezclan los géneros contemporáneos policíaco y terrorífico, por lo que ello nos devuelve a su origen común (v. nuestro artículo sobre los "*Géneros literarios del siglo XIX*").
- Tanto en sus videoclips como en sus apariciones públicas encubiertos por máscaras y vestidos rojos de tela de su aparición en los Grammy Awards, el grupo Muse recuerda a las apariciones en escena del grupo Slipknot, con sus máscaras de Halloween.
- Es llamativa la recurrencia del problema con los inodoros en la carrera cinematográfica de Ben Stiller desde *There's Something About Mary* (1998, Bobby e Peter Farrelly), pasando por: *Meet the Parents* (2000, Jay Roach); *Envy* (2004, Barry Levinson); *Along Came Polly* (2004, John Hamburg); *The Heartbreak Kid* (2007, Bobby e Peter Farrelly).
- Desde *Rain Man* (1988, Barry Levinson), película por la cual Dustin Hoffman ganó un Óscar, se volvió costumbre que los actores hagan de minusválidos mentales: Daniel Day Lewis en *My Left Foot: The Story of Christy Brown* (1989, Jim Sheridan); Robert De Niro en *Awakenings* (1990, Penny Marshall); Christophe Lambert en *Gideon* (1999, Claudia Hoover); Sean Penn en *I Am Sam* (2001, Jessie Nelson); Cuba Gooding Jr. en *Radio* (2003, Michael Tollin); Robin

Williams (ya co-protagonista en *Awakenings*) en *House of D* (2004, escrito, interpretado y dirigido por David Duchovny).

- Podemos hallar temas retomados de Christian-Jaque en: *Bandidas* (2006, Joachim Rønning y Espen Sandberg), con Penélope Cruz y Salma Hayek, que se inspira de *Les Pétroleuses* (1971) con Brigitte Bardot y Claudia Cardinale; y en *The Perfect Storm* (2000, Wolfgang Petersen), que retoma el tema de *Si tous les gars du monde* (1956).
- Las películas de Mel Gibson (*The Passion of the Christ*, 2004, y *Apocalypto*, 2006) donde los personajes hablan en el idioma de la época y el lugar, tienen antecedentes (además del primer cinema parlante donde se respectaba la lengua de cada personaje) en películas como *When Dinosaurs Ruled the Earth* (1970, Val Guest).
- "El Campanario" de *Nuevas Leyendas* de Salvador Sanfuentes Torres, inspirado en el poema "Yo pienso en ti" del guatemalteco José Batres Montúfar, tendrá eco en *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock) en base a la novela de Pierre Boileau (1956).
- La aparición de personajes de dibujos animados en la película musical *Wreck-It Ralph* (2013, John Lee Hancock) hace de ésta la prefiguración de *Space Jam* (1996, Joe Pytka).
- Nicolas Cage, ya intérprete del personaje de Ben Gates en la serie *National Treasure* por los estudios Walt Disney, esta vez para éstos mismos representa a Balthazar en *The Sorcerer's Apprentice* (2010) de Jon Turteltaub. El tema recuerda el de *Cirque du Freak: The Vampire's Assistant* (2009, Paul Weitz), con antecedentes en el filme de los estudios Disney: *Sky High* (2005, Mike Mitchell), y la serie de películas de Harry Potter. En *The Sorcerer's Apprentice*, en un altercado con su aprendiz, mueve salvajemente el pepinillo que se está comiendo con hamburguesa, recordando cómo Bruce Willis en *The Kid* (2000), del mismo director, y también para los estudios Disney, en la cocina de su espléndido apartamento mueve enojado el sandwich que se está alistando, en un pleito con su pequeño yo, un niño que lo viene a molestar en su perfecta vida de soltero rico. Dos otras referencias cinematográficas en *The Sorcerer's Apprentice*: la primera, interna al grupo, a *Fantasia* (1940), clásico de los estudios Disney, cuando el aprendiz intenta que las escobas y los lampazos limpien solos su laboratorio, logrando, como Mickey en el dibujo animado, la toma de poder de los instrumentos de limpieza. La segunda a los poderes de los caballeros Jedis en *Star Wars*, cuando el malo de *The Sorcerer's Apprentice* quiere ubicar al héroe en su colegio, haciéndose pasar por un profesor, pero sin

tener identificación, y logra que, sin embargo, se le de la información mediante el uso de su influencia sobre la mente del encargado.

- La relación entre el dragón y su amo es similar en *Dragonheart* (1996, Rob Cohen) y *Avatar* (2009, M. Night Shyamalan).

C) La intertextualidad como expresión de las creencias de una época

El proceso intertextual, que podemos aplicar, como concepto, a las imágenes, no sólo, porque, como escribe Panofsky, a menudo la interpretación de éstas depende (aunque no exclusivamente, v. el caso de la representación de Judith con la bandeja estudiado en la introducción a los *Ensayos sobre iconología*) del material literario, sino también porque, aunque venga de los estudios literarios - y por eso tenga un sentido relativamente estricto -, es el único que permite evocar la interconexión entre las obras (no existe el concepto de intervisual por ejemplo, y no hace falta inventarlo, basta con el de intertextualidad). Cada época (sea que trabaje dialécticamente o no con el material heredado) *reescribe* los motivos de la época anterior, asumiéndolos y cambiándolos, apropiándose los dentro de una comprensión propia y adecuada a ella. Volvemos a repetir, insistiendo en ello: en el arte y la cultura, como en la naturaleza y la ciencia, *nada nace de la nada*.

La intertextualidad - o diálogo entre las obras - es lo que abre la relación entre el *texto* y el *metatexto* (tanto el que analiza el texto original como el, por inscribirse en la época o la serie de motivos del *texto*, nos permite devolvemos sobre él para entenderlo mejor).

Evidencia así, doblemente, por una parte, las diferencias entre géneros, y por otra, las razones que, a toda luz, por comparación del contexto en que aparecen en el *corpus* que podemos armar, provocan el uso de la imagen, llegando a una interpretación lo más objetiva posible (basada en la recurrencia y su interpretación por acercamiento a los distintos contextos en que reaparece, no en las suposiciones arbitrarias del lector, contrariamente a las propuestas contemporáneas, desde Umberto Eco).

EJEMPLOS:

- Rui Diaz de Guzmán, autor de la *Argentina manuscrita*, describe poblaciones y monstruos directamente venidos del imaginario europeo clásico: pigmeos y un dragón monstruoso tirano al que se daba sacrificios.
- El concepto de modernismo, dado en literatura, a Rubén Darío y los imitadores del parsiánismo y los decadentes franceses, se atribuye en arquitectura a los seguidores españoles, como Gaudí, del organicismo.
- En *Total Recall* (1990, Paul Verhoeven) se invierte la clásica relación entre la rubia buena y la morena mala, siendo Sharon Stone la mala, y Rachel Ticotin la buena. Proceso de inversión de los valores establecidos que volveremos a encontrar en *Starship Troopers* (2007), otra película del mismo cineasta con el actor Michael Ironside.

- No sólo todo el ámbito del videoclip de la canción "Mío" de Paulina Goto remite a los cuentos de hadas, sino que se acumulan símbolos de éstos: la manzana (irresistible tentación de la *Bella Durmiente*), y el zapato (de la *Cenicienta*).
- En *Flatliners* (1990, Joel Schumacher), el beso del enamorado Kevin Bacon a Julia Roberts reanima a ésta de su viaje a la muerte (beso paralelo será el que ella le da a Kiefer Sutherland al final de la película, recreando la relación tripartita de poder y interdependencia entre los miembros de este pequeño grupo de jóvenes estudiantes de medicina).

En un episodio de *Friends* (1994-2004), Emily, a punto de irse para Inglaterra, regala a Ross de su Toblerone en el aeropuerto, símbolo de entrega al necesitado objeto fálico, representando la apetencia que ella siente hacia su enamorado estadounidense.

En *Hitch* (2005, Andy Tennant), reaparece la imagen del mujeriego vencido y, por un golpe en los testículos, entrando, simbólicamente, la cabeza en el trasero de la gigante escultura del *Charging Bull* que se encuentra frente a Wall Street, en Bowling Green, Lower Manhattan, el símbolo nacional (de la sociedad vaquera, varonil) volviéndose elemento de burla hacia el machista que, de posición voluntariosa, pasa a la pasividad del derrocamiento.

- Encontramos en la frase: "*Pudiste vivir para el espíritu, para la razón, y acabarás sobre el mercado del heno...*", de *Crimen y Castigo* (Madrid, Edimat, 2006, parte 6, cap. 4, p. 258), dirigida a Sonia, la prostituta, en su encuentro con Raskolnikov haciéndole la moral, frase que hace referencia uno de los sitios de San Petersburgo donde terminará la obra, no deja, en su formulación, de recordar la simbología de *El Carro de heno* (1500-1502 o 1516, sobre la datación v. «Bosco», colección *Los grandes genios del arte*, bajo la dir. de Eileen Romano, n.º 25, Madrid, Unidad Editorial S.A., 2005) del Bosco, que, en el s. XIX tendrá otra interpretación, la de John Constable en pintura, con su conocido cuadro de *La Carreta de heno* (*The Hay Wain*, 1821). De hecho, al rebajarse, Sonia llega a perder su estatuto para volverse menos que el "heno" del dicho popular ilustrado por El Bosco en su época.

Similarmente, el final del cap. 6 de la 3a parte:

"Apartó la capa con cuidado y vio una silla, y en la silla, sentada en el borde y con el cuerpo doblado hacia delante, una vieja. Tenía la cabeza tan baja, que Raskolnikof no podía verle la cara. Pero no le cupo duda de que era ella... Permaneció un momento inmóvil. «Tiene miedo», pensó mientras desprendía poco a poco el hacha del nudo corredizo. Después descargó un hachazo en la nuca de la vieja, y otro en seguida. Pero, cosa extraña, ella no hizo el menor movimiento: se habría dicho que era de madera. Sintió miedo y se inclinó hacia delante para examinarla, pero ella bajó la cabeza más todavía. Entonces él se inclinó hasta tocar el suelo con su cabeza y la miró de abajo arriba. Lo que vio le llenó de espanto: la vieja reventaba de risa, de una risa silenciosa que trataba de ahogar, haciendo todos los esfuerzos imaginables.

.../...

Y levantó los párpados casi imperceptiblemente para mirar al desconocido. Éste seguía en el umbral, observándole con la misma atención. De pronto entró cautelosamente en el aposento, cerró la puerta tras él con todo cuidado, se acercó a la mesa, estuvo allí un minuto sin apartar los ojos del joven y, sin hacer el menor ruido, se sentó en una silla, cerca del diván. Dejó su sombrero en el suelo, apoyó las manos sobre el puño del bastón y puso la barbilla sobre las manos. Era evidente que se preparaba para una larga espera."

No deja de recordar los cuadros de Magritte (numerosos a lo largo de los años) de personajes sentados con el busto escondido u vuelto jaula.

De lo mismo, la definición romántica de la desesperación es el mismo motivo que aparece en *Crimen y Castigo*, al inicio del cap. 6 de la 4a parte ("*El aspecto de aquel hombre era impresionante. Miraba fijamente ante sí y parecía no ver a nadie. Sus ojos tenían un brillo de resolución. Sin embargo, su semblante estaba lívido como el del condenado a muerte al que llevan a viva fuerza al patíbulo. Sus labios, sin color, temblaban ligeramente.*") como en el autorretrato *Le Désespéré* (1844-1845) de Courbet.

- Muchas veces se han notado las correspondencias, hasta en los títulos, entre *María* (1867), única novela de Jorge Isaacs, y *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós. En ambos casos, la medicina separa a los jóvenes, en un caso por alejamiento (*María*) en el otro por visibilización (*Marianella*). En ambos casos, el amor es imposible, las dos heroínas siendo injustamente desplazadas sociales.
Por otra parte, se sabe las similitudes entre *Marianela* y *La symphonie pastorale* (1919) de André Gide. En ambas novelas, el resolver la ceguera (del héroe en *Marianella*, de la heroína en *La symphonie pastorale*) implica ruptura y descubrimiento cruel de sentimientos que alejan los que la ceguera había acercados.
- El metafísico cube del spinozismo (Hegel, *Faith and Knowledge*, New York, SUNY Press, 1977, v. p. 160 y nota 8, y el texto del curso sobre "Spinoza" dado por Gilles Deleuze en Vincennes el 17/02/1981), que tiene que ver con la esencia en la línea del tiempo, ha probablemente inspirado la película *Cube* (1997, Vincenzo Natali), en cuanto en él se encierra y contiene, como en el cuarto de baño de *Saw* (2004, James Wan), la vida de los protagonistas.
- La concepción que tiene Umberto Eco del pensamiento como producto del Yo que tiene que concientizar su reflexión para que ésta exista (de la *Opera aperta*, 1962, a *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, 2007) - así para él la obra no existe, en cuanto a significado, a pesar de la manufacturación por el artista, sino hasta que una mente exterior, la del espectador, la vea y la racionalice -, es de origen romántica (v. nuestro artículo sobre "*Yo soy aquel que ayer...*").

- El tema de la ceguera, en este sentido moral, y casi místico (el protagonista de la novela de Gide es un pastor) se encuentra en los libros de José Saramago, que giran alrededor de la ceguera social y política (*Ensaio sobre a cegueira* de 1995, *A Caverna* del 2000, y *Ensaio sobre a lucidez* del 2002).
- La idea, que hemos estudiada en *Hablemos de Cine*, recurrente en el cinema contemporáneo, de que el arte (pintura, baile, actuación, etc.) te salva (v. *Billy Elliot*, 2000, de Stephen Daldry), proviene del s. XIX (v. *À Rebours*, 1884, de Huysmans).
- Los diálogos de Michel Audiard en el cinema francés de los años 1960-1970, que pusieron de moda el argot parisino, al mismo tiempo que lo hacía Frédéric Dard con sus novelas con San Antonio como héroe, no son un fenómeno *sui generis*, como a menudo se suele pensar. Proviene del realismo decimonónico, de un Zola por ejemplo, del cual proviene el cinema surrealista de un Jacques Prévert, con sus peculiares diálogos, el cual, a su vez, desemboca en el interés, contemporáneo a Audiard, de los Nueva Ola en representar situaciones de la vida real, de la contemporaneidad.
- El personaje de John Locke en la serie televisiva *Lost* (2004), no sólo es una alusión al filósofo político fenomenista, sino que el personaje, malvado con ansias de poder, remite a la situación de perdición de los niños en la isla de la novela *Lord of the Flies* (1954) de William Golding.
- En *Se7en* (1995, David Fincher), es en 7 días (la última semana de trabajo del policía mayor, a punto de jubilarse) que ocurren los 7 asesinatos relacionados con los 7 Pecados Capitales.
- En los años 1980, varias películas de terror y ciencia ficción, la mayoría con Arnold Schwarzenegger, terminaban en "or": *The Terminator* (1984, James Cameron), *Predator* (1987, John McTiernan) *Re-animator* (1985, Stuart Gordon), dándole así un carácter más terminante e imponente, como, en otros género y época, la película *Gladiator* (2000, Ridley Scott).
- La separación final al pie del avión en *The Bodyguard* (1992, Mick Jackson) es un evidente homenaje al final del clásico cinematográfico *Casablanca* (1942, Michael Curtiz).

Posiblemente también el título *The Usual Suspects* (1995, Bryan Singer) provenga de la decisión del francés de culpar a los "sospechosos habituales" de la muerte del alemán después de que pueda despegar el avión a pesar de los intentos del nazi que el personaje de Humphrey Bogart tiene que matar para impedirle ordenar que no se vaya el líder resistente con su esposa.

- En *The Net* (1995, Irving Winkler), la heroína, especialista en computación, se llama casualmente Angela Benett (ben-Net: "hija del internet"), pero al ser perseguido su nombre le es cambiado por los que la asechan al de Ruth Marx, símbolo de su salida del mundo norteamericano, del libre comercio. La escena en la playa es una doble referencia, con el pañuelo, a *Notorious* (1946, Alfred Hitchcock), y, con la tensión entre el disfrute y el ataque en un lugar paradisíaco, a *The Firm* (1993, Sydney Pollack).
- En la serie televisada *Monk* (2002-2009), el protagonista se enfrenta a menudo al caso clásico del género policiaco, proveniente del relato religioso medieval (v. nuestro libro: *Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma, 2004)*, del crimen en un lugar herméticamente cerrado, y, en su defecto, del asesino fuera del lugar (ejemplo paradigmático el astronauta que mata a su antigua novia desde el espacio).
- Es común la imagen de los niños que toman la defensa de su padre contra el malo, en *Cohen and Tate* (1988, Eric Red), *Air Force One* (1997, Wolfgang Petersen), *Live Free or Die Hard* (2007, Len Wiseman), *Despicable Me* (2010, Pierre Coffin y Chris Renaud).
- El nombre de Ariadne atribuido a la mujer que ayuda al grupo de *Inception* (2010, Christopher Nolan) a construir el sueño donde van a sembrar una "idea", proviene del nombre de la heroína griega, quien ayudó a Teseo a vencer al Minotauro y poder salir del laberinto.
- En *The Last Song* (2010, Julie Anne Robinson), como en *Notting Hill* (1999, Roger Michell), el encuentro entre los dos futuros enamorados se hace porque el varón le riega una bebida (*Notting Hill*) o un helado (*The Last Song*) en la camisa a la mujer. El hecho, por casual que aparezca en la narración, como manera de permitir el encuentro nada más, representa una marca que el héroe le deja a la heroína, marca además de carácter sexual (proyección espermica).
- *El profesor Chiflado* (*The Nutty Professor*, 1996, Tom Shyadac) es la versión negra de la película de 1963, escrita, dirigida y protagonizada por Jerry Lewis, a su vez retoma cómica de la novela de ciencia ficción de matiz muy oscuro de Stevenson: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886).

De la misma forma, la aparición de Sidney Poitier como profesor en un colegio londinense en *Rebelión en las aulas* (*To Sir, with Love*, 1967, James Clavell) es la versión negra opuesta a las películas de misma índole (profesor blanco, alumnos problemáticos, negros y latinos) de esta temática iniciada con *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*, 1955, Richard Brooks), donde el mismo Poitier hacía de alumno malvado de Glenn Ford (v. nuestro artículo sobre *Blackboard Jungle*, en *Hablemos de Cine*). Lo que confirma (lo que planteamos

en *Hablemos de Cine*) la voluntad de Hollywood de presentar las variedades de posiciones acerca de los temas políticos y sociales del momento, para crear afición, debate, y por ende público y publicidad para sus producciones. Lo vemos en los casos de la guerra del Vietnam, Irak, la situación del indígena americano.

- La insistencia en la representación del judío en las películas norteamericanas (varias veces los ha encarnado Ben Stiller, en *Keeping the Faith*, 2000, Edward Norton; *Meet the Fockers*, 2004, Jay Roach; igualmente Adam Sandler, en *Funny People*, 2009, Judd Apatow) como personaje simpático y familiar (a diferencia del católico, que se identifica con las películas sobre exorcismo) o del musulmán (al igual que el pandillero latino, violento y peligroso, pero en sentido político y de fanatismo religioso), evidencia una voluntad ideológica de Hollywood.

No se despreciará tampoco la xenofobia de las bromas contra los australianos y los austríacos en *Funny People*, y contra los canadienses en *Grown's Up* (2010, Dennis Dugan), ambas interpretadas por Sandler.

D) La intertextualidad como forma de supervisar la lectura del pensamiento de una época

Mientras las ciencias duras tienen la ventaja de la reproductibilidad (a diferencia de la religión, la ciencia contemporánea se basa no sólo en el testimonio, lo que considera como un "*no hecho*" porque sólo el observador puede convencerse de la realidad de lo observado, sino en la seguridad de que un mismo experimento de siempre los mismos resultados), es evidente que la dificultad de las ciencias humanas es que su material es *a priori*, en general no son predictivas, y cuando pretenden serlo se equivocan a menudo (tal vez no mucho más que las ciencias duras, que trabajan, astronomía, paleontología, geología, física y matemática puras, desde hipótesis y probabilidades). Donde el experimento (una vez logrado el primero) de las ciencias duras, si funciona, será reproductible al infinito, la constatación de las ciencias humanas tiene que basarse en algún rasgo de integridad y autoridad.

Éste es, precisamente, la oportunidad y única vía que le ofrece el comparatismo. Lo entendió perfectamente Warburg con su *Mnemosina*, serie de paneles en los que compilaba imágenes por época, estilo, motivo.

Así la reproducción de los motivos de un época tiene un carácter intertextual que revela la similitud de construcción de los que a ella pertenecen (artistas, escritores, creadores, etc.), y a la vez, ofrece al investigador el apoyo necesario para poder elaborar un estudio *concreto*, basado en *los hechos simbólicos*, o, si se prefiere, los *objetos culturales*. La amplitud de la recurrencia es la que densifica la pertinencia de la interpretación, porque deja menos espacio a la duda.

EJEMPLO:

- El primer plano de *La caída de Ícaro* de Peter Bruegel el Viejo, que hemos analizado en otro trabajo (v. nuestro libro: *Bruegel l'Ancien Jérôme Bosch*, 2004), donde aparecen los trabajos del arado y del cuidado de rebaño, refiere, dentro de la interpretación que hemos hecho de la obra, referida enteramente a los textos y libros de emblemas del período (remitimos al lector a nuestro

trabajo), a la definición bíblica de la división de los originales padres de las razas humanas: Abel, el pastor de oveja, y Caín, el labrador (*Gén.*, 4, 2).

Obviamente, quedarán elementos no interpretables, esencialmente porque no se hallarán contextos suficientes (falta de datos iconográficos o literarios, datos aislados o sin referentes explicativos, no integrados a conjuntos narrativos, etc.) para poder interpretarlos con pertinencia.

Ícono

El concepto de icono o icónico designa la imagen, pero también, por ello, el lenguaje figurativo, icónico y jeroglífico, por oposición al ideogramático que es en base a objetos fonéticos (fonemas): las letras del alfabeto (Jakobson), combinados en sílabas o palabras (morfemas). Peirce diferencia tres niveles de representación en lo lingüístico (conforme la clásica división filosófica entre objeto percibido-proceso de percepción-perceptor): icono, que representa un objeto, el indicio que lo denota (elevar la voz indica cólera), el símbolo que lo codifica (la balanza simboliza la Justicia).

De la reciente Bienal de Cuenca, Virginia Pérez-Rattón ("*Iconofilia o iconomía*", *HOZ-tía* 3, CD de la revista *Estrago*, Managua, No 3, oct. 2005-feb. 2006) plantea: "José Alejandro Restrepo configura este asunto: "hay tres semicírculos concéntricos encajados. En el centro estaría la iconografía, enseguida la iconología y en la periferia, la iconomía". Como para Restrepo la iconomía incluye a las instancias "de la guerra de imágenes, de la negociación entre imágenes; de la política de las imágenes; de la manipulación de las imágenes; de las imágenes dominantes y de las otras imágenes"."

A diferencia de Blunt, Jakobson no estudia la costumbre social de lectura del icono como fundamento de su significado. Así al plantear el significado implícito de las letras (I delgada y pequeña, O gorda y alta), no evoca la posible influencia en este significado de la forma misma de la letra escrita. Peirce, al igual que Russell respecto de los lenguajes-objetos, reduce el icono a una figuración fehaciente del espacio concreto, mientras obviamente no sólo induce (lo que no contempla Peirce), sino también informa y simboliza. Es *La traición de las imágenes* de Magritte (la imagen de una pipa no es una pipa) y las tres sillas de Kosuth. La tripartición del significado referencial se origina en la metáfora platónica de las tres camas: valor conceptual, concreto y representativo. Sólo que donde para Platón el valor conceptual es primogénito, para Peirce es último, grado máximo de significación denotativa. Panofsky procede idénticamente dividiendo el grado de percepción del icono en pre-iconografía (reconocimiento formal), iconografía (reconocimiento indicial, de los temas comunes referidos en la obra), e iconología (reconocimiento simbólico, particular a la obra). Pérez-Rattón asume otra nivelación del significado formal, parte inspirado en Panofsky y la fundamental distinción entre iconografía (forma no discursiva) e iconología (forma interpretada), parte en *Mitologías*, libro donde Barthes plantea el uso ideologizado de las representaciones contemporáneas. Chomsky mejoró esta interpretación, en particular respecto del uso político de propaganda norteamericano en las guerras neo-coloniales desde Vietnam. Panofsky al hablar de iconología retoma el título del libro de emblemas de Cesare Ripa (1593), en el que el concepto "iconología" remite al nivel simbolismo de las imágenes (significado de cada atributo de las alegorías que permite representar, los libros de emblemas eran dirigidos a los artistas, y entenderlas). Icono es, en el mundo bizantino, la imagen religiosa. Adquiere así, en Ripa como en Panofsky, referida no sólo a lo religioso, sino a figuras y alegorías antiguas, valor de representación simbólica, denotativa social y mítica. La división entre iconografía e iconología marca entonces la misma diferencia que entre etnografía (descripción de los hechos sociales) y etnología (análisis de éstos). Al asumir otro nivel, el de iconomía (concepto socializante del arte como objeto influido por un intercambio entre productores y mercado y adecuación de los primeros al segundo), Pérez-Rattón reanuda con conceptos postmodernos como los de metapoética o "metavisual" (Stefania Caliendo, "*De l'usage d'images par la critique d'art*", Coloquio de Urbino 1997 *L'immagine nel linguaggio e nei non-linguaggi*), que desvirtúan la división de Russell entre lenguajes-objetos y metalenguajes. Así la

neobarthesiana semiótica del arte reduce el significado simbólico del icono al formal, restándole pertinencia otra que de significante (envoltura formal del significado). Obviando el concepto comparatista de intertextualidad, estudiado desde los primeros estudios filológicos del s. XIX sobre literatura antigua, y reemplazándolo por el de metapoética: retorno o calco de lo literario sobre sí mismo, menosprecia la división de Russell entre lenguajes-objetos que representan ideologías genuinas, socialmente admitidas, y metalenguajes que se superponen a dichos discursos primarios para aclarar y criticarlos. El metalenguaje tiene una perspectiva crítica basada en ideología científica sistemática de reducción del campo de análisis y confrontación de datos, que no tienen los lenguajes-objetos, aún cuando se enfrentan a sí mismo, como es libro silogístico (dividido en tres partes que se elevan de lo poético a lo interpretativo) *La escritura vigilante* de Ezequiel D'León. La reducción ideologizada del método panofskiano a lo "metavisual" por la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París revela la incompreensión básica del valor interpretativo de cualquier metalenguaje, que en ningún caso puede identificarse con una vuelta del material estudiado sobre sí mismo, pues, sería identificar, como suele darse en la postmodernidad, la ciencia histórica con un relato. El papel de la ciencia es minimizar la ideología del discursante, no ampliar el campo de su subjetividad. Entenderla a la inversa, es rebajarla a un lenguaje-objeto. Pero el debate no viene tanto de un menosprecio hacia Panofsky, sino hacia el icono como forma discursiva, simbólica. De Hegel a la semiótica del arte se le fue negado otro rol que de significante. Pero la escritura ideogramática es históricamente la simplificación formal de la imagen del objeto referido (v. *Histoire de l'écriture - De l'idéogramme au multimédia*, París, Flammarion, 2001), de manera a reducir la infinidad de signos por una serie menos amplia (las letras del alfabeto), y no tener un signo por objeto designado. Lo confirma, al nivel pictórico (caligrafía) y lingüístico (amplitud del léxico) la escritura china. Igual simplificación de los signos, ya adquirido un léxico común, se da en el arte rupestre prehistórico, que se vuelve geométrico. Lo que, reintroduciendo en el marco histórico lo icónico como objeto simbólico primario, pone fin al debate sobre el icono como grado zero del significado, por oposición al ideograma, y reduce el texto a la forma verbal directa de un material mucho más complejo, el de los códigos visuales y perceptivos, que se normatizan, como mostró Panofsky e Freud en *Interpretación de los sueños*, mediante ideología representativa denotativa, referida a la mitología, el simbolismo del objeto representado y el valor social acordado a dicho objeto.

Del placer del texto al placer de la lectura y la interpretación

"I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following: "The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone.""

(confesión del Dr. Sheppard, en Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*)

I. Lectura e interpretación

En 1973, Roland Barthes publicó un libro corto titulado *Le Plaisir du texte*, probablemente remitido a *Les Mots* de 1964 de Sartre. En los dos textos, el autor respectivo se propone ofrecernos una explicación del proceso que lleva a la lectura y su disfrute, y de ahí al proceso de escritura para Sartre y analítico para Barthes. Dividido en dos partes, tituladas: "Leer" y "Escribir", la novela autobiográfica de Sartre es más explícita en sus fundamentos que el texto de Barthes, cuyo debate se opera entre lo que sería "plaisir" y "jouissance" del texto, lo que en español tal vez podría traducirse por placer y gozo del texto, el placer podría ser el disfrute intelectualizado, mientras el gozo sería la aproximación vacía y no decible porque o intelectualizada del texto.

Nos encontramos desde aquí frente a una doble problemática que nos introduce al tema de hoy.

Primero debemos apuntar que, hasta en la práctica de Barthes, el concepto semiológico de texto es amplio y abarca manifestaciones no literarias, provenientes en particular de las artes plásticas y la música. Aunque es bien cierto que tanto estructuralismo como semiología se han dedicado a manifestaciones literarias (incluimos en éstas los relatos míticos y/o orales), y, cuando no, como la semiótica del arte, se esmeraron a contemplar desde lo que Barthes mismo hubiera podido llamar el aburrimiento del gozo estético un sinsentido no literario, no podemos obviar que la tensión e intensión de dichas corrientes fue entender los espacios o, para ellos, intersticios de lo simbólico, previos o anteriores a la elaboración suprema del texto Logos divino. Dios nominalista que nombra y por ende clasifica y crea especies y objetos-sujetos.

Este interés permite abrir el concepto de lectura al de comprensión, es decir, considerar que, aun ante una obra no literaria, como una pintura o una fotografía, estamos y nos proponemos, como espectadores también, una lectura. El leer en este sentido es dar una opinión o proponer un sentido a la obra en la visión que de ella tenemos.

El otro elemento que debemos apuntar es que, mientras Sartre y Barthes contemplan el proceso genético, evolutivo si se quiere, del lector hacia la posición de hacedor de texto, para utilizar un término borgesiano, el hacedor de texto en los dos casos siendo el intelectual, es decir, ya no tanto el creador de obra, sino el intérprete, nosotros contemplaremos el proceso inverso: del texto hacia el lector.

Dicho de otra forma, Sartre y Barthes asumen una unidad ideológica en la que, para ellos como para Umberto Eco en *La obra abierta*, el lector es quien, en su proceso constructivo, adquiere capacidades particulares que le dan la potencialidad de leer y asumir un texto, según el nivel del lector de manera gozosa o placentera. El lector al volverse escritor en Sartre obvia una realidad alternativa: el lector que no se vuelve escritor, obviando asimismo la dicotomía entre lector y escritor, de igual forma que Barthes contemplando niveles de acercamiento al texto asume o supone que el texto es una entidad en sí, objeto sui generis, sin creador, con sólo receptores.

El punto es sensible y primordial, ya que va a predeterminar nuestra percepción y comprensión de las obras: si suponemos que el lector crea el sentido en la obra, por gozo o placer, asumimos también que el texto no tiene valor histórico sino un valor cambiante, dependiente del momento de la historia en que lo leamos: una obra del siglo XIX tendría valores y significados distintos, evolutivos, entre el momento de su creación, y el de su lectura por un lector contemporáneo. Es la posición asumida acerca de Darío por ejemplo por Pablo Kraudy, quien hace algunos años propuso una vigencia del vate en los asuntos electorales de hoy. Si posicionamientos y opiniones literarias pueden hacernos reflexionar muchos siglos después de haber sido escritas, como es el caso de Shakespeare o, más recientemente, de George Bernard Shaw, es mucho más difícil querer entender desde hoy obras del ayer. Deshistorizar o ahistorizar el mensaje de una obra, propiciado dicho mensaje por las circunstancias particulares del escritor, es arriesgarse a no entender lo que quiso decir el autor.

El punto es más sencillo de lo que parece: proveniente del debate nominalista acerca de la percepción: saber si el mundo existe o tiene sentido a través de mi percepción o fuera de mí mismo, creo que, amén de películas como *Matrix* o *Memento*, todos estamos de acuerdo hoy en día en que el mundo existe fuera de nuestros propios sentidos. Sí así es, no podemos concebir que fenómenos no propiciados por mí (como obras exógenas, hechas por otros) sean productos de mi propio pensamiento. Otro elemento: sabemos que, cuando queremos expresar nuestras ideas, a veces no sabemos cómo hacerlo o bien lo hacemos mal, o bien las personas nos interpretan mal, nos entienden al revés de lo que quisimos decir, pero sabemos, por esta misma conciencia de la diferencia entre lo que queríamos o quisimos decir y lo que se entendió, que nuestra intención fue otra que la que creyeron que era. Por lo que, de ahí, podemos fácilmente comprender que el único dueño de nuestro propio pensamiento somos nosotros mismos, no los que nos oyen. No podemos pretender que las personas que nos oyen, las a quienes hablamos, sean los que tienen el significado y el sentido e intención o propósito de nuestros pensamientos expresados en palabras cuando les hablamos.

Entonces, si asumimos la unicidad de intencionalidad de nuestros pensamientos y palabras, tenemos que hacerlo también en lo que al artista o escritor concierne.

II. De los dos tipos de lectores y sus respectivas lecturas

Una vez determinado este paso fundamental, podemos empezar a distinguir lo que es el texto.

En primera instancia, nos será muy útil la diferencia hecha por Barthes entre gozo y placer. De hecho, hay dos maneras de acercarse a un texto: la primera, de puro gozo y deleite, que no implica nada más que el gozo estético. Una obra me gusta o complace por su belleza o su mensaje obvio. Puedo llorar al ver los enamorados de la película separarse, puedo reírme al ver alguien tropezar sobre un banano o al oír el chiste del protagonista de una pieza de boulevard. Tengo miedo ante una película de horror, compadezco a los héroes vencidos por una ley injusta, o tomados en medio de una guerra indeseada.

Este gusto que tomo, puede ser perverso según la palabra de Barthes, más cuando me deleito ante escenas ambiguas, sexuales o macabras, pero no es intelectual, es una impresión, una sensación no argumentada, o con argumentaciones derivadas de los elementos formales que provocan las sensaciones. Dicho de otra forma, mis comentarios al respecto de las obras cuando mi posición de lector es genuina, son relacionados con los objetos a mi vista: asumo o disiento con lo que dicen los personajes, aprecio o detesto los ambientes, encuentro gozosos o espantosos los colores

que me proponen. Bienestar o malestar que me provoca la obra tiene ahí que ver con su mensaje evidente, su primer nivel: lo que ella me dice o muestra explícitamente.

No necesito para leerla o entenderla otra herramienta que dominar el idioma en que es: idioma de lenguaje, si esta obra es en español para poder apreciarla necesito saber leer español, o sino tener acceso a una versión traducida, esperando que lo haya sido lo más fielmente posible, pero también el idioma de la obra puede ser visual: es por ejemplo mucha más difícil para un espectador de hoy disfrutar de una película muda en blanco y negro de principios del siglo XX, con escasez de efectos especiales y movimientos de cámara bastante simple, que para un espectador de dicha época, asombrado de ver llegar hacia él un tren a toda velocidad.

El idioma de la obra es lo que hace que me puedo identificar o no con ella: jóvenes lectores de hoy se enfrentan a la dificultad de leer y disfrutar de las *Crónicas de India* o de las obras de Homero, cuando para los lectores de sus respectivas épocas eran los equivalentes de las novelas de caballería medieval, o de nuestras actuales novelas de Harry Potter, tanto en cuanto a tamaño como a eventos maravillosos relatados se refiere.

De la misma manera, muchas pinturas expresionistas, violentas en sus representaciones y colores, fueron salvajemente quemadas por los nazis por ofrecer visiones espantosas. Baudelaire se enfrentó al rechazo, y pocas personas podrían decirse probablemente lo suficiente enamoradas de las pinturas de Francis Bacon como para tenerlas en su sala, a pesar de que muchos de los que le tendrían disgusto, temor o incompreensión al arte de Bacon, son los mismos, hombres o mujeres, sin importar el género, que se presentarán al cine para ver la última película de horror del momento.

Ahora bien, el otro tipo de relación que puedo tener con la obra, es una relación ya no enteramente debida a mi empatía con ella, aunque sí en parte fundamentada en dicha empatía, ya que es imposible analizar bien a una obra que nos repugna por completo, ya que para poder alejarse de la familiaridad y el sentimentalismo primero, debemos tener una posibilidad de abstraernos que nos imposibilitan reacciones emocionales fuertes, el rechazo siendo más fuerte y definitiva que el placer. Puedo aceptar relacionarme con alguien, pero si esta persona me repugna por una razón física cualquiera, nunca podré acercarme a ella, ni mucho menos tocarla. Igual pasa con las obras y sus géneros. Si me repugna el horror, no puedo traspasar este horror para estudiar bien una obra de este género.

No es que la imparcialidad sea un dato indispensable porque sí, sino que tiene un objetivo: el análisis debe poder darse sin interferencia entre el pensamiento contemporáneo del analista y el, original, del autor. Es el mismo principio que prohíbe en general a los médicos o cirujanos, con particular énfasis de la prohibición para los psicoanalistas y psiquiatras, tratar a gentes de su propia familia.

El identificarse implica el retroceder en la amplitud de visión de la obra. Si estoy demasiado implicado, no puedo abarcar su significado de manera cabal. Voy a querer darle todos los méritos o imputarle todos los defectos. Es aquí preciso recordar que análisis no es crítica. La crítica, literaria, teatral, musical o de artes, básicamente es una expresión del primer tipo de lectura que evocaba: lectura en la que el lector, en este caso el crítico, expresa sus sentimientos acerca de la obra: me gusta, no me gusta, por razones emocionales o de genialidad. La crítica es básicamente libre.

El análisis supone el estudio serio de la obra, más allá del gusto o disgusto que me provoca.

Estudiar una obra significa, sustrayéndose a nuestro propio sentimiento sobre ella, extraer las razones, significados y circunstancias que provocaron su aparición.

III. Metodología del análisis

Dos vías se ofrecen al analista: la sincrónica y la diacrónica.

Son, para imaginárselas, como dos líneas, una vertical (la sincrónica), la otra horizontal (la diacrónica), que permiten estudiar la obra y su proceso de formación: filo y ontogenético.

A nivel filogenético, los elementos de comprensión de la obra son las recurrencias entre los motivos y temas de ésta con los motivos y temas tradicionales, que se pueden replantear desde cualquier momento de la historia, o por lo menos de un proceso histórico relativamente largo.

Lo ontogenético abarca las recurrencias entre los motivos y temas de la obras y otros, tanto en las demás obras del mismo autor, como en las de sus contemporáneos, asomándose en lo diacrónico el papel de la educación y la influencia de la ideología de la época en la formación y las problemáticas de un autor específico.

¿Por qué se debe pasar por el estudio comparativo de la obra en sus motivos y temas con los de otras obras? Porque toda mente siendo individual, si no existieran estos lugares de pasaje, estos puentes, entre la mente del autor y las del intérprete, no podría conocerse el pensamiento del autor. La única manera, como en el caso de los sueños para Freud, lo que permite entender la mente individual, es la repetición en otras mentes de motivos y temas similares, que explican y aclaran los motivos específicos en la mente y/o obra individual.

Aclaremos aquí que el conjunto de los motivos es lo que hace el tema: por ejemplo, el tema de la *Crucifixión* se conforma por los motivos de la Cruz, la escalera, la presencia de la Virgen, San Juan, el Sol y la Luna, la cabeza de Adán al pie de la Cruz, etc. Por sinécdoque, en el mundo cristiano, la *Crucifixión* puede, como en la obra de Ernesto Cardenal escultor, simbolizarse por la Cruz sola, porque ésta es la imagen-símbolo que llevan siempre consigo los religiosos y las religiosas, y que encontramos en las tumbas, mas sin embargo un motivo solo no conforma un tema, así una mujer llorando no obligatoriamente es la Virgen, los clavos no obligatoriamente remiten, tampoco que una escalera sola, al momento bíblico.

IV. Ejemplos concretos de estudios de obras

IV.a. En literatura

Yendo a lo concreto, elegiremos varios ejemplos, cortos todos, de análisis de obras, para aclarar cómo puede e, idealmente, debería darse una lectura, no genuina, ésta siendo, como hemos dicho libre y no sujeta a ninguna obligación, sino científica.

El primer punto que tocaremos es el del sentido obvio del motivo: en su cuento de 1884 titulado "*Markheim*" (*Cuentos ingleses de Misterio III*, Buenos Aires, Longseller, 2005, p. 269), Stevenson, después del asesinato cometido por su héroe, plantea la siguiente escena:

"Miró a su alrededor, con terror. La lámpara permanecía sobre el mostrador, su llama moviéndose solemnemente por la corriente de aire; y por ese movimiento fútil, todo el cuarto se llenó de un bullicio sin ruido y se mantuvo en vilo como un mar. Las altas sombras meciéndose, las densas manchas de penumbra subiendo y bajando como si respiraran, los rostros de los retratos y de los dioses de porcelana ondeándose como imágenes que trae el agua. La puerta interior estaba entornada, y en ese cono de sombras penetraba una larga línea de luz diurna, como un dedo acusador."

Ahora bien, el lector atento se percatará que la luz se vuelve en este momento un elemento sobrenatural, como lo será en el momento de aparición del demonio tentador para Markheim, cuando escribe Stevenson (p. 291):

"Markheim lo observaba fijamente. Tal vez había una película sobre sus ojos, pero los contornos del visitante parecían cambiar y ondular como aquellos objetos que ondulan a la luz de la lámpara en el negocio."

Dentro de este contexto es que la luz, saliendo de las sombras, se dibuja "como un dedo acusador" para Markheim. El motivo, sin significado si fuera sólo evocado por el autor como elemento casual, adquiere aquí un sentido inequívoco de simbolismo divino y justiciero. Esta luz es la que, tirado por el usurero hacia él, ciega Markheim a su entrada en la oscura tienda (p. 259), es la también de los lentes con montura de oro del usurero (p. 261). Es, en fin, el espejo, revelador del alma del héroe, que le presenta sin darse cuenta el usurero (pp. 262ss.).

Ahora bien, es mucho más interesante el texto si, de repente, lo comparamos con otros de la época: ya en 1866 Dostoievski nos había dado *Crimen y Castigo*, con un héroe idénticamente empujado por una locura contra el mercado y la usura, pero que no lograba salvarse. Por su parte en 1843 Poe ofrecía "El corazón revelador" que, al igual que las voces de los relojes (pp. 271ss.) en Stevenson, llevaba el asesino a su perdición, en los dos casos entregándose, en Poe involuntariamente, en Stevenson por arrepentimiento, el protagonista.

Markheim viene a buscar al usurero inescrupuloso y avaricioso en el momento de Navidad, por lo que el negociante le quiere cobrar demás, asemejándose entonces su personaje al Scrooge de Dickens (dice el usurero, p. 260: "- Viene a verme justo el día de Navidad cuando sabe que estoy solo en mi casa, me hace levantar los postigos y se niega a negociar. Bien, tendrá que pagarme por mi pérdida de tiempo ya que tendría que estar haciendo el balance de mis libros. Tendrá que pagar, además, por los modales que estoy notando en usted. Yo soy la esencia de la discreción y no hago preguntas escabrosas; pero cuando un cliente no puede mirarme a los ojos, tiene que pagar por eso.").

La situación en casa de un usurero, ahí donde empieza *La peau de chagrin* de 1831 de Balzac, es típica del siglo XIX, época en que se desarrolla el Banco y el negocio como elemento estructural especulativo base de la naciente sociedad burguesa. Los personajes, probablemente chinos, de porcelana, son objetos de antiguas civilizaciones que contienen en ellos esta herencia de misterio y misticismo universal, intemporal, relacionado con las tierras desconocidas y maravillosas del otro lado del mundo de las conquistas modernas europeas. Reaparecen en "Le Horla" de 1887 de Maupassant, *El Exorcista* de 1977 de William P. Blatty o *Gremlins* de 1984 de Joe Dante, entre otros.

Interesémonos ahora a "La Metamorfosis" de 1912 de Kafka, que empieza así:

"Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos.

«¿Qué me ha ocurrido?», pensó.

No era un sueño. Su habitación, una auténtica habitación humana, si bien algo pequeña, permanecía tranquila entre las cuatro paredes harto conocidas. Por encima de la mesa, sobre la que se encontraba extendido un muestrario de paños desempaquetados -Samsa era viajante de comercio-, estaba colgado aquel cuadro que

hacia poco había recortado de una revista y había colocado en un bonito marco dorado. Representaba a una dama ataviada con un sombrero y una boa de piel, que estaba allí, sentada muy erguida y levantaba hacia el observador un pesado manguito de piel, en el cual había desaparecido su antebrazo.

La mirada de Gregorio se dirigió después hacia la ventana, y el tiempo lluvioso -se oían caer gotas de lluvia sobre la chapa del alféizar de la ventana- lo ponía muy melancólico."

Obviamente, este inicio sirve, como es de costumbre, para plantear el marco de la acción, marco reducido a la trilogía del teatro clásico, con unidad de lugar, tiempo y acción. Estas primeras líneas sirven entonces para ubicarnos en el lugar (el cuarto de Gregorio) y tiempo ("*una mañana después de un sueño intranquilo*", en un día lluvioso) de la acción, y darnos un retrato resumido del personaje principal.

Este comienzo nos informa de su nueva situación, pero también de lo que es o era: viajante de comercio. El cuarto, vacío de todo adorno y algo pequeño, sin embargo contiene algo de sumo interés, aunque el autor nos lo presenta como casual ("*estaba colgado aquel cuadro que hacía poco había recortado de una revista*"). Mas sin embargo, es interesante considerar que, aparte de su maleta de viajante, abierta y con sus paños desempacados, el único objeto que no sea meramente funcional, es decir, aparte de la mencionada maleta, la mesa que la soporta y la cama, es este retrato enmarcado.

Podemos entonces preguntarnos: uno porque el autor tiene la necesidad de hablarnos de dicho marco, dos porque es el único adorno del cuarto, pequeño, de Gregorio.

Es claro, por la descripción, y lo confirmará el texto cuando nos contará sus problemas con su jefe, que Gregorio es un viajante sin posibilidad de ascenso.

El marco, significativo dorado, choca con la sencillez no decorada del cuarto. Por lo que debemos pensar que el retrato tiene doble significado: primero, tiene como pretexto representar una imagen de moda, que es el ámbito de trabajo de Gregorio, pero segundo, esta mujer toda de piel, es una mujer de lujo, como resalta además todavía el marco dorado que le puso Gregorio. Es entonces un tipo de pin-up (en sentido estricto de la palabra) para nuestro héroe. Esta imagen colgando representa una mujer cuyo cuerpo desaparece por entero debajo de un abrigo y una boa de piel, a tal punto que: "*estaba allí, sentada muy erguida y levantaba hacia el observador un pesado manguito de piel, en el cual había desaparecido su antebrazo*". El gesto es notable, porque es un gesto de moda (el mostrar el manguito para que se vea en su totalidad), pero también implica la desaparición del antebrazo bajo el manguito, y también predetermina una actitud erecta, hasta combatiente, de Potnia Thêron o Diosa de la Naturaleza, brazo levantado.

Así vemos que esta imagen se contrapone, por ser erecta y sobre-determinar lo mamífero, como *Le Viol* de 1934 de Magritte por ejemplo, a la posición horizontal, en la cama, de Gregorio, transformado en un insecto. Imagen misma de la mujer desnuda, de la hembra de piel, al igual, precisamente, que la anterior *Venus del abrigo de piel* de 1870 de Sacher-Masoch, la foto del cuarto de Gregorio simboliza todo lo a que el pequeño viajante con pretensiones demasiado altas para él nunca podrá acceder: el dinero (marco dorado), la mujer costosa (con pieles), la belleza canina de periódico, en una palabra el poder. El castigo de Gregorio por haber querido sobrellevarse a su condición social (ir hacia lo mamífero, el poder, el dinero, el lujo y la mujer-trofeo que representa todo aquello): el transformarse en algo que lo retrotrae más acá en la evolución, hacia lo prehistórico y lo invertebrado.

IV.b. En artes plásticas

En artes plásticas, recordaremos la sobredeterminación de la referencia a los petroglifos nacionales en la plástica nicaragüense Praxis y post-Praxis. Lo que nos devuelve, una vez más a lo que planteamos de la influencia del medio y su ideología, en este caso de lo propio, sobre la mente individual del artista.

Tal vez el pintor francés Géricault sea el arquetipo de ello, con su *Balsa de la Medusa* de 1819. En esta representación, que todos conocemos, de los sobrevivientes del naufragio, que pasaron varios días en una balsa de fortuna, y tuvieron que comerse unos a otros, balsa de forma piramidal, con un negro llevando un trapo para llamar al brick que los iba a salvar, en un fondo crepuscular, y en primer plano un hombre con la cabeza revestida de un trapo rojo y sosteniendo con un brazo a un muerto, tenemos varios elementos, típicos de la época, que, como sub-texto, crean un segundo significado:

Los cuerpos desnudos son símbolos de virtud patriótica, a semejanza de los antiguos, por lo que David, el pintor napoleónico por excelencia, los usa a menudo.

El mar es, desde Horacio, símbolo del destino humano, al que, de hecho, se enfrentan estos personajes.

El crepúsculo es para los románticos también, como vemos en las pinturas del alemán Friedrich, símbolo del hombre frente a la Naturaleza, es decir, frente a Dios. Es así notable que Géricault haya trasladado a un ambiente más bien crepuscular lo que ocurrió en la mañana: la salvación por el brick L'Argus, a menos que refiera al momento justo anterior, cuando en la noche el barco no vio a los sobrevivientes y por ello se alejó de ellos, antes de volver y salvarlos horas más tarde, como hemos dicho en las primeras horas de la mañana siguiente.

El personaje del primer plano es una derivación de la iconografía de la *Caridad romana*, principio de compasión y virtud familiar alabada como constructora de la nacionalidad por la iconografía del Estado-Nación naciente, por lo que tenemos a Fantine y Cosette en *Los Miserables* de 1845 de Hugo, la figura de *La Porteuse de pain* de 1884 de Xavier de Montépin, y todas las imágenes de mujeres amamantando a sus niños, en los parques centrales y en los bajorrelieves de los bancos e instituciones nacionales, en Francia, España, o Nicaragua por ejemplo. Es *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* de 1826 y *La Liberté guidant le peuple sur les barricades* de 1830, las dos de Delacroix, con mujeres de amplios pechos desnudos.

Finalmente, la retoma, como en Goya o Delacroix que acabamos de citar, del evento periodístico contemporáneo para elevarlo al nivel de acto patriótico mítico, es un proceso que permite aquí a Géricault, basándose en el *Relato del naufragio de la fregata La Medusa por dos sobrevivientes*, Corréard y Savigny, publicado en 1817 (un año después del naufragio), de retomar su temática neo-davidiana y napoleónica, de apología de la pasión de los buenos imperialistas, versus los malos realistas, siendo en ello fiel al relato de los dos sobrevivientes.

IV.c. En arquitectura

Ni la propia arquitectura, considerada generalmente como la más baja de las artes, porque se arraiga en la necesidad, escapa a la razón histórica.

En el momento del reencuentro con la herencia greco-romana por consecuencia de las Cruzadas, y de la transmisión a los europeos de dicha herencia por los árabes, es que, a raíz del legado de Santo Tomás de Aquino, cuyas tesis provienen de Avicena y Averroés, nacen y se desarrollan en toda Europa las universidades. Las Cruzadas, que implicaron la creación de hospitales militares en el camino a Jerusalén, y las grandes pestes que sufrió Europa en la época de la Guerra de Cien Años, provocaron la

aparición de los Hospitales y las Universidades de Medicina, con las de Bolonia y Padua como vanguardias de estas últimas, oficiando en Padua Vesalio, padre de la disección. El doble proceso de centralización del poder y de extensión del mismo mucho más allá de los límites geográficos de Europa del príncipe moderno nace la estructura centralizada, centrífuga y centrípeta a la vez, de la ciudad moderna, regida por grandes avenidas que todas desembocan en la plaza central con en su centro la catedral y el palacio. Nacen los grandes palacios con sus inmensos jardines, lugares de intercambios sociales. El fin del feudalismo y la aparición de la clase burguesa (cuyo nombre proviene de su situación geográfica en la ciudad, fuera de las murallas de la fortaleza, en el burgo), marcan el fin del castillo medieval, en lo alto, rodeado de aguas, defensivo, y la aparición del palacio moderno, de ciudad o de campo, con su jardín, abierto, de representación, para enseñar el poder y la riqueza del príncipe a sus invitados, adquiriendo este modelo su apogeo con Versailles y sus imitaciones en el barroco. La necesidad, relatada por Maquiavelo, tanto en los capítulos XII a XIV de *El Príncipe* (1513) como en *Del Arte de la Guerra* (1519), de un ejército propio para el príncipe, basado en un ejército permanente y la conscripción, aparecen los cuarteles, a partir de Vauban. El cambio de sociedad, de una sociedad basada en el castigo inmediato y la tortura, como lo era la medieval, a una sociedad basada en el negocio, provoca la aparición de la cárcel, donde primero se encerraban a los endeudados con su familia, para después, cuando aparecieron los ladrones de camino, acoger a los bandidos y toda clase de asesinos. De este nuevo principio de redención social es que nacen los manicomios a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. La conquista en América y África en particular implicaron la creación de puertos y de fortificaciones, trasladando la fortaleza medieval de Europa a los demás continentes.

La llegada al poder de la burguesía, con la Revolución francesa, y la aparición de los Estados-Naciones, con sus políticas coloniales e imperialistas, fomentaron nuevas tipologías de edificios como son los cuarteles para acoger a clases de edades enteras de conscriptos sobre varios años, esto desde la Revolución francesa, los grandes almacenes y los lugares de diversión populares y burgueses, como son el circo, los freakshows y los parques de diversión para el pueblo, el teatro, el museo (versión culta del freakshow en cuanto prolongación del gabinete de curiosidades barroco, los principales museos del mundo siendo gabinetes particulares que se abrieron al público a la muerte de su dueño), el caf'conc y el music-hall para los burgueses, las administraciones e edificios gubernamentales, así como los edificios de agencias policiales (Scotland Yard, Quai des Orfèvres) y secretas (FBI, CIA, KGB, MI5 y MI6), los parques públicos, versión pública de los parques de los antiguos príncipes, siendo a menudo éstos mismos que se abrieron al público en todo el mundo, los principios educativos de la Ilustración implementando la aparición, además con meta de unificación regional en el siglo XIX, de las escuelas públicas, orfanatos, asilos de ancianos y hospitales públicos, estas tres últimas tipologías identificándose y confundándose hasta tarde en el siglo XIX, ya que en general un mismo lugar podía asumir estas tres funciones diversas. De la rápida evolución de las técnicas procede la arquitectura de vidrio y acero del siglo XIX, todavía vigente en los siglos posteriores. Los procesos coloniales dieron paso a la creación de ciudades, como Sidi-bel-Abbès, sede de la Legión francesa edificada por esta misma en 1843. A la inversa, la aparición de la fábrica y la industria en el siglo XIX determinó la aparición de la clase obrera, es decir, también y además, la desafección del campo y la ampliación de las ciudades.

Por otra parte, la llamada arquitectura racionalista o funcionalista de inicios del siglo XX, con sus máximos representantes que fueron Le Corbusier y la Bauhaus por separados, promoviendo el cubo o "*caja arquitectónica*" como principio universal y el

ausencia de ornamento como base racional de la arquitectura reproducible, Adolf Loos planteando en su famoso texto homónimo de 1906 ("*Ornamento y delito*") el ornamento como delito, no dejan de inscribirse sin querer queriendo en el principio de arquitectura centralizada moderna: renacentista, manierista y barroca (donde la asociación cubo-esfera remitía a una dialéctica entre tierra y cielo), y en las teorías puristas de las vanguardias de inicios del siglo XX, en particular de Malevich y el suprematismo, desde *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de 1915 hasta los *Arquitectones* de 1923-1927 (siendo los *Arquitectones* de Malevich maquetas de cubos encajonados a manera de juegos formales infinitos o fractales, para emplear un concepto del muy posterior op art). El uso del no-color y de la forma pura es, dicho de otra forma, un principio estético de la vanguardia, y peor aun, de la vanguardia mística, que retoma genuinamente la arquitectura racionalista como si fuera un producto funcional o racional fehaciente. Por lo que vemos que el arte se expresa muy a menudo en círculo cerrado, lo simbólico llamando a lo simbólico, lo que, por otra parte, valida y da más fuerza a nuestro planteamiento inicial de la lectura sincrónica y diacrónica, es decir, contextualizante.

V. Conclusiones

Vemos entonces, a través de este breve recorrido y de las obras abordadas a colación, que la obra se lee desde su época, y que este proceso es lo que, no sólo viene enriquecer nuestra comprensión personal como lector, sino que nos aclara sobre las intenciones de una época, permitiéndonos así entender mejor la evolución de nuestras mentalidades, lo que es el punto final de todo estudio culturalógico.

También vemos que leer una obra es un concepto mucho más abarcador que sólo remitido a lo meramente literario, y que, desde su propia época, y sus antecedentes, una obra puede leerse, esto es, interpretarse y analizarse desde lo que Ortega y Gasset o los existencialistas podrían llamar sus "*circunstancias*".

No obligatoria, este tipo de lectura interpretativa y comparativa lleva sin embargo mayores placeres al lector, ya que le permite entender al autor, entender a la época y entenderse a sí mismo. Un ejemplo muy significativo de esto es por ejemplo la doble recurrencia en el siglo XIX y todavía en el siglo XX (más aun en sus inicios) por una lado de héroes patrióticos peleándose contra un invasor extranjero (Rob Roy, Robin Hood, Guillermo Tell, Till l'Espiègle, La Flecha Negra, Ivanohé, etc.), y por otra parte de héroes y super-héroes huérfanos (Sans Famille, Heidi, Oliver Twist, Arsène Lupin, Rouletabille, Superman, Batman), los cuales estos últimos en general al final logran ser adoptados por familias pudientes o se revelan ser parte de las mismas. Mientras el lector genuino seguirá preguntándose porque esta recurrencia, si es que acaso se percata de ella, el analista podrá deducir que los héroes vencedores del invasor corresponden a la necesidad de los tambaleantes todavía Estados-Naciones nacientes de asentar su poder en símbolos, mientras los héroes huérfanos son la metáfora de la clase burguesa: cuyo valor se da no por genealogía o herencia, sino por cualidades propias. De la misma manera, la recurrencia en el teatro barroco del tema de la herencia en Ben Johnson, Molière o el mismo Shakespeare, y aún en *El Güegüence*, revela este problema burgués, apuntado por Engels en *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de 1884. Los viajes emprendados a menudo por estos jóvenes niños perdidos en la literatura del siglo XIX (Oliver Twist, Heidi, Sans Famille) responde a la necesidad estatal de representar educativamente para el joven público a personajes que, bajo una forma lúdica, presentaran la riqueza y variedad (entendida no como diferencia sino como "*unidad en la diferencia*" según el genuino término de Alejandro Serrano) de las regiones que a dura pena, y en general a punta de lanzas y con guerras, se intentaba juntar bajo una sola bandera, por lo que todavía Europa y Francia en particular conocen

problemas políticos de independentismo en Irlanda, Cataluña, el país vasco, Corse, Alsace, Bretagne, etc. Por este deseo de educar a la niñez en una identidad unitaria, se difundió en Francia *Le Tour de France par deux enfants* de 1877 de G. Bruno (pseudónimo de la Sra. Augustine Fouillé) como libro de clase a nivel nacional.

Otro fenómeno literario perceptible para el segundo tipo de lector, el tipo del héroe-monstruo, es este héroe que al final reconoce que se está buscando a sí mismo u que es el culpable del crimen que se debe castigar: como ocurre en películas como *Angel Heart* de 1987 de Alan Parker, *El abogado del Diablo* de 1997 de Taylor Hackford, *The Others* del 2001 de Alejandro Amenábar, o la fundadora novela de Agatha Christie: *El crimen de Roger Ackroyd* de 1926, en la que el narrador es el asesino, variación del tema es el jefe o el amigo más íntimo que revela ser el culpable, sobrando de este modelo los ejemplos, véase entre otros, además de cierta frecuencia en la obra de Hitchcock, *Misión: Imposible* de 1996 de Brian de Palma o *Constantine* del 2005 de Francis Lawrence. Este modelo es típico del principio crístico del artista maldito: la auto-referencia como proceso de descubrimiento de la alteridad: el artista contemporáneo, ya sin mecenas, se vuelve paradigma de la desdicha humana, lo humano a su vez simbolizándose mediante los contravalores de la figura alabada de Lucifer o Judas, en Víctor Hugo como en Bulgakov, o en el mismo Darío, aunque de forma menos evidente, en "*El rey burgués*" y "*El sátiro sordo*" por ejemplo.

WARBURG Y LO "METAVISUAL"

Presentado en el coloquio de Urbino 1997 sobre "*L'immagine nel linguaggio e nei non-linguaggi*" y ahora en Internet, el trabajo de Stefania Caliandro "*De l'usage d'images par la critique d'art*", extracto de su tesis de doctorado bajo la dirección de Hubert Damisch y Jacques Fontanille¹, trata del método iconológico de Warburg.

Ya en *The Critical Historians of Art*, Michael Podro al hablar de Aby Warburg y Erwin Panofsky se interesaba más al aspecto biográfico de sus vidas, y poco al método que no supo especificar.

La razón de ello es la confusión, común en el medio científico, entre forma y sentido.

De hecho Caliandro escribe²:

"Si el método de Wölfflin es formal, es decir semióticamente fundamentado en el nivel de expresión de las obras...".

Damisch, director de estudios en la E.H.E.S.S. (Escuela de los Altos Estudios en Ciencias Sociales) de París y tutor de Caliandro, es famoso por la orientación neobarthesiana de sus investigaciones.

Barthes fue el primero en sistematizar al nivel semiológico el método de verificación por eliminación o testificabilidad (negativibilidad) neokantiano propuesto en filosofía por Karl Popper, siguiendo a Francis Bacon (veáse la tabla de presencia-ausencia del *Novum Organum*) y, por supuesto, a Descartes.

Sin embargo malentendido, Barthes al querer definir el sentido a partir de su grado cero tuvo muchos seguidores, entre los cuales Damisch, y de alguna manera Umberto Eco (contemporáneo suyo), que se dedicaron a estudiar la ausencia de sentido, en particular en las artes plásticas, ya que Barthes, en realidad por falta de conocimiento, siempre llegaba a la conclusión de que éstas, hundiéndose en la acumulación de detalles, carecían de un sentido fuerte.

Respaldado por toda la tradición antigua y hegeliana, y sin las herramientas básicas necesarias para estudiar correctamente el material iconográfico, Barthes al aplicar el método lingüístico (inadecuado) al estudio del arte, no podía sino partiendo de premisas falsas llegar a conclusiones también equivocadas.

Sin embargo como ya dijimos el peso de la tradición le respaldaba. Así Tzvetan Todorov fue quien después del maestro llevó sus conclusiones a sus últimas consecuencias en *El elogio de lo cotidiano*.

Genuino seguidor de Barthes lo es también Daniel Arasse con su libro *El Detalle*, crítica desgraciadamente no fundada a Panofsky.

Damisch que con Bloch se interesó al carácter doble de la producción de Barthes se dedicó al estudio estructuralista (en realidad lingüístico) de las artes plásticas. Sin embargo él también malinterpretó a Barthes. Así su libro sobre *El juicio de París*, cuyo punto de partida es la famosa copia de Raimondi por Manet en *El Desayuno en la hierba*, pretende aclarar la obra por medio de una historiografía del tema de enfoque múltiple.

Se trata pues de la lectura abierta que Caliandro³ atribuye a Warburg, pero que en realidad es directamente inspirada en Eco.

¹Stefania Caliandro, "*De l'usage d'images par la critique d'art*", nota 1.

²*Ibid.*, p. 6.

³*Ibid.*, p. 3.

Esta historia reciente de la crítica literaria aplicada al arte permite entender cómo nació y se desarrolló lo que hoy en día se suele llamar la semiótica del arte. Aplicada ante todo a la clasificación computorizada de los motivos y formas en las artes plásticas, especialmente en arquitectura, la dualidad inherente al nombre de esta nueva ciencia respecto de su aplicación real nos enfrenta al mismo problema que la confusión de Caliendo entre forma y semiótica.

Cierto es que a pesar de la supuesta equivalencia de los conceptos de semiótica y semiología, la primera se utiliza en general para designar el estudio de los fenómenos metalingüísticos (nos parece que se puede asimilar entonces a la estilística), mientras que la segunda designa conforme la orientación neosaussuriana de Barthes el estudio del significado literario, o sea ya no de la forma sino del sentido del discurso.

Esta confusión de Caliendo entre el significado y el significante, común como vemos a la corriente intelectual a la que ella pertenece (recordamos el artículo sobre "*Estructuralismo*" en la edición de 1968 de la *Encyclopaedia Universalis*, justamente escrito por Damisch, en el que se compara el estudio estructuralista, temático, a la columna vitruviana, formal), permite entender el análisis, igualmente equivocado, de la teoría de Warburg por parte de la joven investigadora.

Diciéndolo de otra manera, si bien el estructuralismo, en particular lévi-straussiano muestra cómo la recurrencia formal de los motivos dentro de las obras (esotérica y exotéricamente) viene a determinar su sentido peculiar, Caliendo, siguiendo a su maestro Damisch, no piensa la forma como manera de expresar el significado, sino que como objeto en sí, conforme la tradición interpretativa dominante. De ahí que ni Damisch ni Caliendo perciben el hecho que en el pensamiento estructuralista correctamente interpretado, la forma no es primigenia, sino que invierte el sentido al que remite.

Resumiendo lo anterior, es implícita en la corriente de Caliendo la oposición entre lo textual y lo visual. E igualmente implícita es la reducción formalista del significado (la "*substantífica médula*" de Rabelais) al significante, o sea de la idea a la palabra, del contenido al continente, del concepto a su envoltura material⁴.

Aquello predispone en el investigador la búsqueda de la insignificancia, fuera de todo marco de análisis, ya que éste (el principio de análisis en sí) por su univocidad se vuelve sospechoso (como lo afirma Julia Kristeva⁵). La postmodernidad acentuó este odio hacia los discursos críticos.

La identificación arbitraria e insostenible entre forma y sentido lleva Caliendo a oponer Warburg y Wölfflin (lo que en sí es perfectamente justificable) de la manera siguiente:

*"El crítico suizo (Wölfflin) trata de identificar la "gramática", o mejor todavía, la "sintaxis" de una posible "lengua" del arte. Una ideología de los códigos subyacentes se opone así al "work-in-process" inacabable de Warburg. Si en el primer caso la fijación de un repertorio determina la estabilidad et la previsibilidad estructurales, en el otro la riqueza de la significación impide encerrar el análisis en una estructura rígida"*⁶.

Para Caliendo al "*señalamiento de las categorías de base*" en Wölfflin se opone la ausencia de "*unidad minimal*" en Warburg, y como Warburg no se basa en

⁴V. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Francia, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

⁵Cit. por Jorge Benítez Barreto, en *Cátedra*, UNAN-Managua, n° 2, enero-marzo de 1992, pp. 64-65.

⁶Caliendo, p. 6.

"categorías universales, (sino en) *conflictos y variaciones locales*" se oponen en él las "relaciones modificables: *mobilidad del sistema*" a las "relaciones fijas" de Wölfflin.

Tal serie de oposiciones se origina en el estudio por parte de Caliandro de la "Mnemosina" de Warburg: "atlas" que "A la muerte del autor,... consistía en casi cuarenta paneles que reunían, sin leyendas ni comentarios, aproximadamente un millar de imágenes"⁷.

Caliandro reconoce que "el *ensablaje de los documentos es mas que todo ("plutôt") impuesto ("dicté") por un mismo tema iconográfico*"⁸.

"Mnemosina" es para Caliandro la prueba decisiva de la existencia en Warburg "de métodos de historia del arte... en oposición con el método de cualquier aproximación tradicional", "de un método abierto,... siempre reformulable, donde "des" historias del arte pueden dialogar"⁹, lo que correspondería a "una estructura de pensamiento rebasando la tradicional transposición del lenguaje"¹⁰.

De ahí que según Caliandro esta "plurisemántica" en Warburg¹¹ abre sobre una "retórica" (en el sentido de "seductor arte de la forma"¹²), que compensa la "dialéctica" ("ciencia del razonamiento válido"¹³), no expresada en la teoría de Warburg sino por la "polaridad" de las imágenes¹⁴, las cuales oponen así a las construcciones arbitrarias de Warburg la univocidad de su sentido, como al nivel metateórico lo hacía la crítica tradicional representada por Wölfflin.

El esquema que propone Caliandro del método de Warburg¹⁵ expresa esta arbitrariedad, ya que en él es la "organización: configuraciones" que, elemento central del método, crea los "paneles en "topoi"" y el "punto de vista".

En la conclusión a su texto¹⁶, Caliandro llega a definir, de manera aparentemente positiva, el método de Warburg como "metavisual".

De hecho el término es interesante. Pero revela los mecanismos formalistas del pensamiento de Caliandro escondidos o ocultados en su desarrollo.

Volviendo a la confusión entre significado y significante en las artes visuales, es preciso insistir de nuevo en que esta confusión viene de la identificación entre forma y tema en las artes plásticas por parte de los semióticos del arte, los cuales llegan a tal identificación por aplicar al estudio de las artes plásticas un método de investigación inapropiado: el método lingüístico.

Es obvio en la definición del método de Wölfflin por Caliandro.

Al nivel metateórico Caliandro insiste en que el método de Warburg tampoco es lingüístico: "sin leyendas ni comentarios" (contrariamente a la "sintaxis" de Wölfflin), "rebasando la tradicional transposición del lenguaje".

Por supuesto tal importancia dada al lenguaje, y más todavía a la lingüística (gramática, sintaxis, elementos retóricos)¹⁷, en Caliandro revela la fuerte influencia formalista de sus modelos (Eco, Kristeva, Damisch,...) en el campo de la interpretación literaria.

⁷Ibid., pp.2-3.

⁸Ibid., p. 3.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid., p. 2.

¹¹Ibid., p. 5.

¹²Ibid., nota 36.

¹³Ibid.

¹⁴Ibid., p. 7.

¹⁵Ibid., p. 8.

¹⁶Ibid., p. 10.

¹⁷Ibid., pp. 8-9.

Así extraído del mundo del *Logos* y del verbo, el método de Warburg se define como "*seductor arte de la forma*", susceptible de ser objetivizado por un metalenguaje¹⁸ pero todavía en el espacio de lo visual, no "*abstracción del primer medio lingüístico (la metasemiótica)*" sino "*diverso registro del discurso*"¹⁹, o sea no interpretación objetiva sino construcción mental, "*organización*" (según la palabra de Caliendo).

Sería interesante saber si Caliendo como Podro pretende dedicar una parte de su tesis al análisis de Panofsky, ya que opone el método de éste al de Warburg.

Lo que por supuesto resulta extraño y por así decirlo algo forzado.

Los escasos tres párrafos que Caliendo reserva al estudio comparativo de Warburg y Panofsky no son muy convincentes.

Las notas 24 a 26 ayudan a entender la idea de Caliendo cuando postula que:

*"la tentativa de Panofsky por volver a encontrar el vínculo entre la imagen y su significado (lo) lleva a cerrar el círculo hermeneútico en dirección de una constante reconversión de lo visual a lo verbal"*²⁰.

Como en Arasse, Pächt y curiosamente Lévi-Strauss, y más generalmente en todos los que critican a la Escuela de Warburg, Panofsky viene a ser considerado como el autor arquetípico de las tesis iconológicas.

En cuanto máximo representante de la Escuela, se vuelve símbolo de la misma.

Las notas 24 a 26 amplían lo postulado en el texto a todos los miembros de la Escuela.

La nota 24 niega la existencia de una dialéctica en Panofsky y los demás miembros de la Escuela, ya que ellos la sacrifican a provecho del único interés por el significado, ya no como Warburg por la imagen (lo que demuestra el total desconocimiento de su tema por parte de Caliendo, ya que es evidente la orientación esencialmente historicista de Raymond Kilbansky e Fritz Saxl, de Panofsky acerca de la arquitectura, de las representaciones de la muerte a través los siglos y de la obra de Durero, de Rudolf Wittkower a propósito de la vida de los artistas, de Warburg sobre Lutero, Panofsky, Saxl, Warburg y Wittkower encontrándose también en su interés compartido por las bibliotecas de artistas).

Así mientras Warburg no entra en el nivel interpretativo, siendo su obra según Caliendo únicamente visual, los miembros de la Escuela, representados por el solo Panofsky, se salen del nivel interpretativo hacia lo que podríamos llamar la surinterpretación, la dimensión alegórica notada por Carchia²¹.

El análisis y la valoración del método de Warburg por parte de Caliendo nos aparecen ahora en toda su complejidad.

La nota 19 acerca de Edgar Wind, otro miembro de la Escuela, dice que "*había propuesto una lectura del trabajo warburgiano, que más bien lo aplastaba en el marco de la filosofía de la cultura de Cassirer*".

Basada en Ginzburg, esta valoración de Wind evidencia, de nuevo, el desconocimiento completo por parte de Ginzburg pero también de Caliendo de la teoría de la Escuela de Warburg.

¹⁸*Ibid.*, nota 41.

¹⁹*Ibid.*, p. 10.

²⁰*Ibid.*, p. 5.

²¹*Ibid.*, nota 24.

Es bien conocida la amistad entre Warburg, Cassirer y Panofsky.

La filosofía de la cultura de Cassirer de orientación positivista supone un proceso de objetivización gracias al principio de comparación-comprobación, lo que explica la importancia dada por Panofsky y los demás miembros de la Escuela al estudio sistemático de las obras (o "*Kunstwissenschaft*").

De ahí también la importancia de las notas en Panofsky, tan extrañas para Wielman²².

Como vimos la teoría barthesiana y su malinterpretación suponen una dicotomía insuperable entre arte y lenguaje.

El título del congreso de Urbina es en este sentido muy explícito, y es obvio que el estudio de Warburg por Caliandro, en este contexto, se inscribe dentro de la relación entre "*la imagen (y) los no-lenguajes*".

El título "*Del uso de imágenes por la crítica de arte*" refuerza esta idea, ya que nos orienta hacia la idea de una manipulación (por parte de Warburg) de las imágenes en la crítica de arte.

Desgraciadamente, Caliandro, sea que desconoce tales libros sea que concientemente no quiso citarlos, basando su estudio en "*Mnemosina*" pero malinterpretándola, fundamenta su análisis en base a premisas falsas.

De hecho como su nombre lo indica, Mnemosina es la diosa de la Memoria, y la serie de paneles realizada por Warburg no es sino la continuación o la superación de las colecciones de libros en varios volúmenes del siglo XIX e inicios del siglo XX en los cuales los historiadores del arte clasificaban de manera sistemática las figuras y temas del repertorio iconográfico clásico y moderno (lo que nos devuelve al origen historicista, ya evocado, del método warburgiano y de los miembros de la Escuela).

Esto quiere decir que las "*unidades minimales*" que Caliandro no encuentra en Warburg, a pesar de que reconoce la estructuración temática de "*Mnemosina*", se identifican lógicamente al nivel propedeútico en Warburg con los motivos y su evolución en el transcurso de la historia.

Lo mismo ocurre en Panofsky y los demás miembros de la Escuela, ya lo hemos dicho.

Los motivos como unidades minimales se analizan respecto de su simbología tradicional reinterpretada por la mente del artista conforme las ideas de su época.

No se trata pues de lectura abierta, y mucho menos "*plurisemántica*", sino de una interpretación objetivizada científicamente que como en el positivismo y Cassirer considera el carácter simbólico de la cultura, contrariamente a la teoría clásica incapaz de distinguir la forma en sí (el detalle) del conjunto, ya que no dispone de los tres niveles de lectura panofskianos.

Las secuelas de la teoría clásica son obvias en los neobarthesianos como Arasse. Más generalmente la "*Zeitgeist*" o "*espíritu del tiempo*" "*de origen hegeliano*"²³ que Caliandro encuentra en Panofsky no es contradictoria con las tesis de Warburg, todo lo contrario. Según el mismo principio de relación dialéctica entre sociolecto e idiolecto evidenciada por Saussure, la "*Zeitgeist*" es al nivel diacrónico lo que permite entender las metamorfosis del símbolo.

²²ArteFacto, n° 7.

²³Caliandro, p. 5.

Además este principio básico fue postulado al nivel lingüístico y de la mitología comparada por F. Max Müller²⁴ desde finales del siglo pasado, en base a una tradición de estudios folklóricos y mitoanalíticos desarrollada y perfeccionada durante todo el siglo.

De ahí que, contrariamente a lo que postula Caliandro, en "*Mnemosina*" son las imágenes que por sus similitudes formales y ante todo temáticas - niveles pre-iconográfico e iconográfico en Panofsky -, este último nivel significativamente relegado por Caliandro a un segundo plano²⁵ con el fin consciente o inconsciente de reducir la propuesta iconológica de la Escuela de Warburg, de aproximación simbólica y mitoanalítica del material cultural a la teoría formalista que es la suya, imponen y definen la organización en configuraciones del material para un estudio comparativo en el que el "*punto de vista*", por definición subjetivo, es objetivizado, conforme las tesis de la filosofía de la cultura de Cassirer, gracias a una ampliación (comprobación) permanente del conocimiento (o sospecha).

Entonces, salvo por pura afición a las formulas, no hay necesidad de reducir la teoría de Warburg al concepto de "*metavisual*", ya que la misma denominación de "*iconología*" aceptada y reivindicada por los miembros de la Escuela la define como metalenguaje en el pleno sentido de la palabra.

Más todavía la correspondancia entre iconografía e iconología actúa explícitamente al nivel interdisciplinario según el modelo de la correspondancia, más conocida del público; entre etnografía y etnología.

Más problemática todavía es la interpretación formalista y por ende falsa de las teorías de Warburg y su Escuela por parte de Caliandro.

Reconociendo un repertorio en Wölfflin pero no en Warburg, no sólo expresa ideas falsas suyas, sino que revela el pésimo estado de las ciencias humanísticas y su tremenda ausencia de propuesta para el futuro, ya que ni sabe acordarse del precepto: "*Ex praeterito/ Praesens prvdenter agit/ Ni fvtvrä actione detvrpet*"... Principio historiográfico sin embargo fundamental en la Escuela de Warburg (veáse el estudio del Titiano por Panofsky) y para quien pretende estudiarla seriamente.

Efectivamente tanto la preocupación inicial de Caliandro por la biblioteca de Warburg y su "*Mnemosina*", que deriva del interés de los miembros de la Escuela por las bibliotecas de los artistas (Saxl por la de Velasquéz, Wittkower por la del Greco), revela una preocupación más general de los exégetas de Warburg por hacerle caer en su propia trampa según el viejo principio del cazador cazado, así que lo confirma la bibliografía de Caliandro en la que destacan particularmente los textos de Barta Fliedl & Geissmar (1992) y de Friman, Jansson & Souminen (1985).

La consiguiente desvalorización del estudio del símbolo (como tragedia psicoanalizable) y la identificación entre el objeto estudiado (la alegoría) y el estudio mismo ("*alegorismo*" según Molino) llegan en los autores citados en bibliografía por Caliandro como en su propio estudio a sacar Warburg y los miembros de su Escuela del universo discursivo, ubicándoles ya sea más acá ya sea más allá del mismo, es decir al fin y al cabo en el "*Pathosformel*" (Slovin) del "*Homo non sapiens*" (Zanetti)²⁶.

²⁴F. Max Müller, *Mitología comparada*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, cap. I.

²⁵*Ibid.*, p. 7.

²⁶V. en particular Carchia: 1984; Marin: 1983, otro miembro de la E.H.E.S.S. cuya línea de investigación es muy cerca a la de Damisch; Molino: 1983; Trottein: 1983; Zanetti: 1985; y más generalmente todos los textos del número especial sobre Panofsky publicado por el Centro George Pompidou y la editorial Pandora: 1983, y que al parecer fue la principal fuente de información de Caliandro, a pesar de que en los años 90 en Francia

ERWIN PANOFSKY: CUESTIONES DE ICONOLOGIA

Sin duda no es fácil hablar de Panofsky hoy en día, no es fácil ni justo ni de moda. No es fácil ya que por culpa de las teorías que llamaremos del fin de la ciencia la idea del estudio sistemático de las obras o "*Kunstwissenschaft*" resulta extraña y aún más, vacía de sentido. No es justo porque implica elegirle a él como máximo representante de la Escuela de Warburg, arriesgándose de paso a valorar a Panofsky más que a Warburg. No es de moda porque no es fácil. De hecho es mucho más satisfactoria la idea judeo-cristiana de que el pensar es peligroso y el reino de los cielos a los inocentes.

Siempre nos gusta citar la *Encyclopaedia Universalis*. Por varios motivos. Uno, creemos que sus artículos son más desarrollados que los de la *Britannica*. Dos, los científicos tienen miedo a los diccionarios olvidándose del precepto de modestia de Voltaire, o según las versiones Quevedo, al retocar la divisa de Pico della Mirandola. Nadie puede saber todo. y como decía Barthes, hay libros que no es indispensable leer, es suficiente que alguien nos hable de ellos. Dedicar su vida al estudio es una elección e implica fiarse de los demás investigadores en muchos casos. A pesar de la duda metódica. Tres, si nos gusta citar esta suma de sabiduría universitaria que es la *Encyclopaedia Universalis* es porque por lo menos últimamente, como se puede comprobar leyendo las ediciones disponibles en Nicaragua (en la UNAN-Managua y la Alianza Francesa) su orientación que da cuenta del estado ideológico de las ciencias en Francia es formalista y reaccionaria. Son siempre desprestigiados James George Frazer o la iconología. Parece que la divisa de la colección como la del *Péndulo de Foucault* de Umberto Eco es: contamos historias complejas pero sin sentido. Negándole así retóricamente su valor simbólico.

Volviendo a la Escuela de Warburg, es preciso recordar que Aby Warburg, fundador de la misma o al menos de su orientación de investigación tuvo hasta donde pudo poca producción debido a sus problemas psicológicos. Sus seguidores, para citarlos, o por lo menos los que conocemos, fueron: Fritz Saxl y Gertrud Bing (desconocemos los trabajos de ella), asistentes de Warburg y más tarde directores de la Escuela, Rudolf Wittkower, Edgar Wind, Raymond Klibansky, Dora y Erwin Panofsky (este último siendo amigo de Warburg y Cassirer).

Los más famosos libros de Panofsky son: su tesis sobre Durero, sus estudios del Tiziano, su estudio (en colaboración con su esposa Dora) de la simbología de la galería de Francisco I en Fontainebleau, su estudio sobre los primitivos flamencos, los sobre la arquitectura de la baja edad media y la perspectiva renacentista, el sobre la mitología antigua y su resurgencia en la iconografía moderna (en particular medieval) en colaboración con Saxl, y en colaboración con Saxl y Klibansky su estudio de la *Melancholia I* de Durero, así como su temprano análisis de los problemas estéticos en *Idea*. A esto se puede adjuntar *Renacimiento y renacimientos* y los inolvidables *Ensayos de iconología*. Significativamente el alemán que en el n° 7 de la revista *ArteFacto* recuerda esta bibliografía (a la que adjunta también el estudio de Panofsky sobre el emblema Mercedes, y el libro que desconocemos sobre la interpretación filmica) afirma que la teorización de su método por parte de Panofsky fue tardía. Lo que obviamente no

las editoriales Hazan y Gérard Monfort empezaron a sacar de manera un tanto sistemática las obras de Panofsky, y que ya anteriormente Gallimard había publicado algunos que otros libros de Panofsky y de Edgar Wind

tiene ningún sentido. La lista que presenta el alemán lo contradice ya que de todos los libros de Panofsky *Idea* es cronológicamente el primero.

Además si el método es primordial en Panofsky y si lo ha heredado de Warburg, resulta imposible que su comprensión o descubrimiento por parte de Panofsky haya sido "tardía".

En el apéndice al estudio de Warburg sobre la serpiente²⁷, Michael P. Steinberg recuerda las afinidades entre el freudismo y la teoría de Warburg. Michael Podro en *Los historiadores del Arte* insiste en la influencia de Cassirer en Panofsky. De hecho todo aquello nos permite reconstruir el proceso de nacimiento del método de Warburg y posteriormente de Panofsky.

Warburg con su estudio de la simbología de la serpiente entre los indígenas de América del Norte y su comparación con su recurrencia en el arte del Renacimiento vía la *Biblia* y la mitología griega pone aquí para sí mismo las bases de su método: la mentalidad primitiva nos informa sobre la mentalidad nuestra.

Frazer y los folkloristas como se suele hoy en día llamarlos lo habían entendido antes.

De manera similar para Freud en *Tres estudios sobre la sexualidad* la sexualidad de los anormales por su carácter mucho más obvio al nivel de las obsesiones nos permite ver como a través de un microscopio los elementos y procesos de evolución de la sexualidad escondidos bajo el barniz social en la gente común.

Más o menos contemporáneamente a Warburg, Jung da antes del francés Georges Devereux los primeros pasos hacia un "etnopsicoanálisis" o, lo que para nosotros es lo mismo, mitoanálisis de la mentalidad colectiva e individual dentro del marco, que retomaron Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes cada uno por su parte y respectivamente inspirándose en Jakobson y Ferdinand de Saussure, de la relación dialéctica entre sociolecto e idiolecto.

Al nivel de la historia del arte esto quiere decir que el trabajo del artista es analizable como expresión idiosincrática de los temas y preocupaciones sociales de su época.

Es el principio del hombre histórico de Dilthey, principio de objetivización positivista que parte de la idea de una historiografía posible, ya que contrariamente a las tesis de Eco y sus seguidores no hay misterio, trascendencia, hombre interior, el espíritu en sí de la terminología hegeliana.

Este concepto historiográfico resulta más fácil de entender en Nicaragua por su importancia en el discurso y la filosofía latinoamericana.

Al nivel mitológico aquello nos devuelve a la "mitología racional" defendida entre otros por Müller.

Así las tesis de Cassirer acerca de la objetivización por el trabajo historiográfico se encuentran confirmadas o por lo menos puestas en práctica por Warburg. Pero en un sentido sincrónico, es decir comparatista, que reconoce a la cultura su valor simbólico, como en el caso de Müller, Georges Dumézil, Jung o del mismo Frazer.

Así negar a Panofsky es negar a Warburg, negar a Warburg es negar a Frazer, negar a Frazer es negar a Freud, y negar a Freud es afirmar que todo es por lo mejor en el mejor de los mundos posibles y que nada se puede interpretar por la mente humana, ni debe cambiar ya que todo depende de planes divinos sumamente complejos, y cambiarlos además de ser imposible significaría hechar a perder toda la Creación.

²⁷Aby Warburg, *Images from the region of the pueblo indians of North America*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1955, 1995.

En Panofsky la teoría comparatista de Warburg se focaliza más en la relación entre pensamiento griego y arte moderno, conforme las preocupaciones muy precisas de Warburg acerca de la iconografía europea moderna, y el interés moderno justamente hacia nuestra herencia clásica.

Al nivel metodológico más básico las tesis que ahora llamaremos de Panofsky se pueden simplificar de la manera siguiente:

- La obra individual nos permite reconstruir el pensamiento colectivo, ya que el pensamiento colectivo aclara la obra individual.
- El arte tiene una historia simbólica que es la de los temas, como lo demostraron los numerosos libros del inicio del siglo que compilan figuras e imágenes del repertorio antiguo y moderno.
- De ahí que el estudio de las obras tiene tres niveles y se hace en base en una concepción sistemática: el sistema es sistematización, o sea comparación.
- Si un tema iconográfico tiene antecedentes, sean plásticos o literarios, entonces tiene que integrarse a este grupo.

Los tres niveles son:

- pre-iconográfico (reconocimiento de las formas);
- iconográfico (reconocimiento de los temas y motivos);
- iconológico (reconocimiento de las particularidades o sea de la idiosincrasia de la obra respecto de los temas y motivos clásicos).

En el primer capítulo de los *Ensayos* Panofsky explica estos tres niveles en base a un ejemplo: si camino en la calle y veo dibujándose frente a mi bajo el sol una silueta que al cruzarse conmigo levanta su sombrero reconozco en este gesto: primero una mera sucesión de movimientos (nivel pre-iconográfico), después un saludo (nivel iconográfico), y por fin si reconstruyo la historia de este simple saludo veo en el la reminiscencia del saludo de los caballeros medievales que al levantar la visera de su casco indicaban así que venían en paz y no para combatir (nivel iconológico).

Claro el ejemplo, que tiene ya más o menos cincuenta años, es algo anticuado y no nos remite propiamente en el nivel iconológico a una interpretación de una idiosincrasia en el estricto sentido lingüístico saussuriano.

Sin embargo es un ejemplo muy claro, y evidencia en lo que al nivel iconológico respecta el sentido historiográfico sincrónico del concepto de idiosincrasia como interpretación social momentánea (diacrónica) de un símbolo mucho más antiguo, precisamente en el sentido en que Müller explica al nivel lingüístico la permanencia de una simbología solar oculta (como el famoso lingüista nicaragüense Carlos Mántica habla de nahuátl oculto) en los cuentos y mitos, mucho después de que los que los cuentan ya no la perciben.

Es pues este trabajo de descubrimiento que hace todo el valor de los trabajos de Panofsky, ya que para entendernos mejor tenemos que entender el substrato cultural implícito en el que vivimos y sobre el que nos construimos.

No sería honrado hablar de Panofsky sin hablar un poco de sus detractores.

Negarse a la crítica es empezar a tener una actitud dictatorial.

Sin embargo Lenin tenía razón cuando recordaba que los que reprochaban a Marx en su crítica del kantismo de no haber hablado de los pequeños kantianos estaban

errados, ya que estos sólo reproducían las tesis de los demás kantianos detenidamente estudiados por Marx.

Hasta donde sabemos, las críticas a Panofsky se satisfacen siempre del juicio de valor: esta mal, o: Panofsky se equivocó. Obviamente no atacan a Panofsky como persona, sino a Panofsky como, ya lo dijimos, máximo representante de las tesis iconológicas.

Ahora bien si uno critica en el medio científico, tiene a la fuerza que ejemplificar, justificar, fundamentar, demostrar su crítica, pero eso es justamente lo que no hacen nuestros emeritos críticos.

Entonces tampoco nosotros podemos ejemplificar más sobre ellos.

La única crítica válida que hasta hoy conocemos y que nos parece válida es la de Pächt.

Los demás, entre los cuales encontramos curiosamente a Lévi-Strauss entrando alegremente en el terreno de las alegaciones y suposiciones gratuitas, no merecen ser mencionados, salvo por lo que en francés llamamos la "*pequeña historia*".

Pero ya que Pächt en su obra sobre teoría del arte pretende criticar al método panofskiano más que a un eventual error de interpretación, o mejor dicho quiere invalidar el método demostrando que Panofsky se equivocó en una interpretación, invalida su misma crítica; pues, para hacerla tiene que utilizar el método historiográfico de Panofsky.

Además Pächt reconoce su incompetencia para juzgar del valor científico de la interpretación de Panofsky, y se lava explícitamente las manos del asunto después de dos páginas.

Sin embargo su referencia al *Sueño de Polífilo* para interpretar la *Alegoría* llamada *del Amor Divino y el Amor Profano* del Tiziano (desgraciadamente no tenemos aquí a mano el libro de Colonna) es muy valiosa, a pesar de que más que todo viene a confirmar, al igual que los trabajos de Grimm y Müller sobre Eros, la simbología atribuida por Panofsky al corcel en base a los libros de emblemas.

Semiótica de los lampazos

Famoso lingüista francés Algirdas J. Greimas, en su artículo: "*Semiótica figurativa y semiótica plástica*" (primera publicación: 1984, reed.: *Image 1*, compilación de Desiderio Navarro, La Habana, Casa de las Américas, 2002), desconociendo con toda amplitud los planteamientos y alcances de la ya centenar escuela de Warburg, y, fiel a la concepción formalista tradicional, desarrollada desde decenios por la semiótica, amparada por una historia del arte enfermiza, más todavía Greimas valiéndose del derecho a hablar sin conocimiento (p. 92), lo que de paso el mismo encuentra "*muy sabi(o)*", Greimas, pues, cree percibir en la afirmación a contratiempo de que el pintor reproduce la "*naturaleza*" tal y como es la base para interpretar el arte. Lo que, por poco ducho que uno sea en la ciencia literaria, deja una interrogante importante: que es lo que intenta reproducir el escritor, sino precisamente también la naturaleza? Pensamos sólo, y peor aun, en el mismo medio francés, a Flaubert y Zola. Ahora bien de la confusión *inexperta* entre figurabilidad y figuración, o sea entre el objeto representado y las formas y normas de representación, sin querer queriendo, a este y para tal nivel de diletantismo científico, confusión de origen griega (platónica), la cual revela una cultura de clase, mas no de calidad analítica a pesar de las afirmaciones autosatisfechas del autor (p. 85), de esta confusión, Greimas desprende toda su teoría; las premisas siendo falsas, el desarrollo lo es también.

Afirma así, aunque queriendo hablar de puntos de encuentro, la distinción (empleamos en este caso aquí también el término con el valor que le dio Pierre Bourdieu en su obra homónima) entre el objeto escrito y el objeto plástico, ya que: "*la cuadrícula de lectura, de naturaleza semántica, va al encuentro del significante planar*" (p. 80), lo que de manera clara evoca, en el discurso de Greimas, a través la referencia etnocéntrica ejemplificar al francés, el hecho de que, por no ser jeroglíficas (dibujar una casa para escribir el concepto de casa), las lenguas en su representación formales simbólicas del mundo (el hecho de utilizar la palabra "*casa*" o "*maison*" para representar una casa, sin que la secuencia de las letras o las letras en sí figuran de alguna manera visible el objeto casa) hacen ya parte, por naturaleza propia, intrínseca, del universo cultural, mientras las artes plásticas no, ya que son meras reproducciones (copias) no intelectualizadas de lo real.

La absurdidad de tal pensamiento es obvia: Greimas no estudia nunca, a pesar de la referencia abortada a tal posibilidad al final del presente artículo (p. 95), el material literario a partir del color de las letras o de la caligrafía propia de cada escritor. Porque entonces abordar el grado semántico de las artes plásticas a partir del color y la forma? De igual forma que en la literatura una manzana no es más que una manzana, y el arte del escritor describirnosla, mientras no la llenamos de simbología (ofrenda matrimonial, fruta del pecado original), en las demás artes dicha manzana es una manzana, pero también esa otra cosa: su simbología, la cual se le agrega en sentido explícito de cristianización de la referencia griega (el juicio de París) en las *Tentaciones de San Antonio* medievales, cuando tres mujeres, que también son las 3 Gracias compañeras de Venus (lo cual acentúa todavía más el carácter lujurioso del encuentro, y el mismo fenómeno de tentación por presentar un trío de mujeres que se opone implícitamente a la pureza sin sexo de la Trinidad divina), se presentan ante el ermitaño ofreciéndole una manzana con gesto lascivo. Dicho de otra manera, tanto en literatura como en arte, un mismo objeto tiene igual valor simbólico, por ser el mismo, y su simbología por ende, lo que parecería lógico a cualquiera, menos a un semiótico, idéntica. La forma (sea de decir o representar) es lo que hace parte del arte (estilo, influencia formal, genio e ingenio personal), pero no es el propósito nuestro - ni el de Greimas - hablar de esto. La

única diferencia entre las artes visuales y la literatura es que el escritor carece de las herramientas del pintor, el fotógrafo u el cineasta para representar la realidad, por lo cual la parafrasea, siendo eso su último recurso. Lo que no significa fuerza mayor, sino mayor debilidad del arte literario respecto de las demás. El carácter fundamentalmente simbólico del arte nos lo hacen ver los libros de emblemas de los siglos XVI y siguientes, que explican para los pintores el porque de cada alegoría y de los atributos que debe siempre llevar para el entendimiento y enseñanza del espectador.

Siguiendo su razonamiento en su completo ilogismo, Greimas termina con una suerte de neo-barthesianismo, en que la gestualidad del actor, la música, la poesía (en qué más que la prosa?) y las artes visuales se identifican en ese "ruido", "semi-simbólico" (respecto, claro, de la literatura, que lo es todo simbólico en la "cuadrícula de lectura" de Greimas), ruido que pretende el lingüista hacer callar, *para entenderlo mejor*, ruido que sería la "première écoute" de Barthes, la cual se distingue de la segunda, que es la de la literatura, conforme la modernización barthesiana de la jerarquización clásica de las artes.

Nos hizo ver la necesidad de responder a tales aberaciones teóricas el hecho de que Greimas, retomando el concepto platónico de las unidades de valores mínimas del significado en el lenguaje retomado por los estudios folclóricos rusos sobre el cuento en el siglo XIX y por Jakobson en *Ensayos de lingüística general* (1960), hablara de las unidades mínimas de sentido en el arte, provocando una confusión tremenda respecto de nuestra teoría, desarrollada con nuestro libro: *Iconología* (Bès Editions, 2001), en base al estudio de tres surrealistas: Dalí, Delvaux y Magritte, y de los ArteFacto de Managua (1997-1999), y anteriormente explicitada y difundida en los medios científicos nicaragüenses y franceses a través de publicaciones (Nicaragua, 1996-1999, y *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, UNAN-Managua, 2 publicaciones: 1998 y 1999) y conferencias en distintas universidades (Heredia, Costa-Rica, 1998, Besançon y París X, 2000-2001).

Así que sólo nos queda volver a explicar lo que entendemos al decir que el motivo en el arte contemporáneo es la unidad mínima de sentido, ya que no descomponible, de las obras, por oposición al tema, éste que sí se encuentra perdido y desvinculado de los atributos clásicos que lo hacían legible en el arte figurativo.

Primero, creemos que, por todo lo anterior, está claro que para nosotros la locución "unidad mínima de sentido", *que es exclusivamente de nuestra propiedad*, se entiende no en sentido formal (el color como base de la labor del pintor), sino en sentido semiológico e iconológico panofskiano: ya que, de hecho, si se habla de "sentido" se tiene que tratar de semántica, no de estilo u toque.

Además, no sólo nos parece requete obvio, a estas alturas, que el arte abstracto no reproduce la naturaleza a como se da o se nos presenta, sino que, también, es la forma paradójicamente más obvia del sentido simbólico de las artes visuales: pues, el arte abstracto trabajo por derivación o metáfora, dicho de otra manera, por aislamiento fuera de su contexto habitual (tema) de motivos (objetos, atributos) y amplificación por concatenamiento de su simbología, reducida a su más mínima expresión: por ejemplo la representación del bebé (en general una muñeca de plástico) como símbolo de pureza destruido, u del vientre materno como símbolo del papel de procreadora de la mujer, fuera cada uno de estos dos elementos del contexto global de la *Virgen con el Niño*, y tampoco representados combinados el uno con el otro. La obra de Patricia Belli consta de estos dos motivos, pero en obras distintas, y al parecer la artista nunca los asoció dentro de una sola y misma obra.

Ahora bien, Raúl Quintanilla ofreció al público, a partir del 2002, un nuevo motivo en su obra: el de los lampazos (aunque éstos aparecieron en una de las últimas portadas de *ArteFacto*, como probable doble símbolo, primero del carácter polémico y crítico de la revista, la cual pretendía siempre de alguna manera limpiar y/o aclarar el discurso dominante, y segundo del deseo del artista-editor de pasar a otra forma de publicación - o sea, a la vez como símbolo de purificación y de despedida -).

Es muy poco probable que la propuesta de Greimas de análisis de las formas y los colores como elementos en sí, sabiendo que se resume a percibir el sentido de la obra (abajo/arriba, pp. 93-94) y el valor cromático de los colores (*ibid.*), nos sirva de algo para aproximarnos a una obra sin embargo tan obvia dentro del ámbito abstracto como los lampazos de Quintanilla.

De hecho, en la perspectiva de Greimas, tendríamos que fijarnos en la posición de los lampazos en el espacio (si son verticales, horizontales, cabeza abajo o arriba), y la conformidad del uso de los colores respecto de las reglas clásicas (asociación de colores cálidos que son el amarillo y el rojo con un color frío que es el azul, y con un no color que es el blanco), y, fundamentándonos al igual que Greimas en Kandinsky, tendríamos que reconocer que el azul es color de lo celestial, y tal vez por eso fueron puestos los lampazos contra la ventana del Teatro Nacional en el Foro Añil de noviembre 2004.

Ahora bien, considerando el carácter simplemente denotativo (por ende simbólico) de los lampazos (objeto doméstico - por lo cual llama a una concientización personal de cada espectador como amo de la gran casa nacional - que sirve para limpiar lo sucio), la ironía propia del arte contemporáneo que pretende llamar la atención del espectador con estos casi ready-made burlesco a la manera de Duchamp pero con matiz político, y la simbología obvia de la asociación de los colores (cuatro lampazos, de la izquierda a la derecha: el primero llevando los colores de la Iglesia: blanco y amarillo, el segundo el rojo del partido liberal, el tercero el rojinegro de los sandinistas, y el último el azul y blanco de la bandera nacional), nos damos cuenta que, al nivel formal, lo que aparece evidente para el estudioso de la obra de Quintanilla es la habitual escenografía en base al principio de la simetría como concepto de equivalencia (la blanco y amarillo de la Iglesia es la contraparte del blanco y azul de la bandera, mientras el autoproclamado "*rojo sin mancha*" de los liberales hace juego con el rojinegro sandinista).

Así, parafraseando a Lenin, podemos decir que la forma es la envoltura de la idea, y no, como parece pensar Greimas que la forma es la idea en sí. La idea es siempre, respecto de la forma, a la vez más acá (en cuanto previa a la realización de la obra) y más allá (en cuanto inmanente a la formalización de ella que representa la obra).

En breve conclusión, el problema no es que Greimas yerra, sino que su discurso es el de todo el mundo en nuestras pobres ciencias humanísticas y sociales, como podemos ver en el libro ya citado al que pertenece dicho artículo.

Así, mientras, en la misma compilación, Abraham A. Moles (primera publicación del artículo: 1981) nos habla de: "*La imagen como cristalización de lo real*", el libro reúne, además, textos de Louis Marin, Hubert Damisch, o René Passeron que todos nos proponen esa misma "*semiología pictórica*", a como la llaman, pero que, acabamos de demostrarlo, paradójicamente no trata del sentido sino de la forma (no es, pues, semiología, salvo en la idea de sus exponentes, sino, simple y sencillamente, una *lingüística* o *estilística*).

Marin postula "*la indisociabilidad de lo visible*", mientras expresa que "*La significación... sólo puede nacer de una articulación, de una segmentación*" (p. 25), por lo cual, olvidándose de la presencia de los *motivos* en las obras visuales, y citando a

Paul Klee, ve, en conclusión, como los demás en el arte una asociación formal de: "*líneas, valores, colores*" (pp. 47-48), otro recorrido, pues, en vano. Cuando habla del "*recorrido de la mirada*" por el cuadro (p. 25), no sólo se pone en una perspectiva idealista (nada existe fuera de mí), sino que sociológica: el valor de la obra es externo, depende de los espectadores y el mercado (comparar con el artículo de Bourdieu *in ibid.*), lo que falsifica de antemano la comprensión de la obra, quitándole al artista papel consciente. De lo mismo, asociando las ideas de "*la indisociabilidad de lo visible y lo nombrable como fuente del sentido*" (p. 25), se posiciona en un discurso logocéntrico inaplicable a las obras visuales que no tienen texto. Es como si se estudiara la literatura en base a los colores, y, por lo tanto, plantear, *a priori*, que la literatura no tiene sentido, ya no tiene colores, el exégeta viendo entonces en la literatura una sucesión de líneas con variaciones de curvas, las cuales supuestamente revelarían todo el sentido de la obra, ésta considera "*polisémica*" (como la obra visual para Marin, p. 27, en base a Roland Barthes y Umberto Eco) porque cada lector le da el sentido que quiere, en la medida en que el texto en sí, como postulado *a priori*, no tiene sentido previo al que atenderse.

Moles, por su parte, considera modos válidos de "*exploración*" de los "*tipos de mensajes*" y las "*propiedades psicológicas*" de la imagen la mera enumeración de los umbrales de capacidad fotográfica, las técnicas de reproducción (foto, heliograbado, offset, lito), y la calidad de dichas reproducciones (pp. 162-163). Es como proponer un análisis de la obra de Balzac a partir del papel de impresión del libro (lo que, siguiendo el razonamiento hasta el final, implicaría una sub-paradoja: es, obviamente, más valiosa la obra de Balzac en edición de lujo y portada de cuero, que en libro de bolsillo).

De ahí que, en lo personal, nos parece, que a veces, cuando uno no tiene nada que decir, sería mejor que calle, principio de cortesía que parecen desconocer tanto Greimas como sus similares. Igual, si uno no sabe, que aprenda, que busque, que vaya en biblioteca, que lea, que se cultive, mas que no hable al peso de la lengua.

Vulgar tal vez lo es esta abrupta conclusión, pero más el embrutecimiento colectivo que, a manera de autocongratulación por tener el derecho a ser autodidactas, se otorgan las semi-élites de nuestra absurda contemporaneidad.

La vía de las máscaras y los monos pictóricos

"... qué vanidad como la pintura, que atrae la admiración por el parecido de las cosas cuyos originales no son admirados..."

(Pascal, cit. por Louis Marin, *Image 1*, La Habana, 2002, p. 40)

En su libro, relativamente tardío (en cuanto, desconociendo la herencia warburgiana y panofskiana, reinventa métodos de inicios del siglo XX con más de setenta años de atraso), *La vía de las máscaras* (1979), Claude Lévi-Strauss plantea dos tesis sumamente interesantes en cuanto revelan el *déni* de Erwin Panofsky, e la posibilidad sin embargo de reafirmar por caminos paralelos, en este caso antropológicos, la pertinencia de la teoría warburgiana y panofskiana.

1a tesis (al final del cap. 1, en la versión española, Madrid, Siglo XXI, 1981, que nos servirá de fuente-base: pp. 18-20): la necesidad de tener un fondo temático coherente para que se pueda dar la comparación ("*no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones*", p. 18);

1a contratesis asociada: Lévi-Strauss niega a las obras plásticas la calidad de similaridad que concede a los mitos y las máscaras (como si estas últimas no fueran obras de artes plásticas).

2a tesis (inicio del cap. IV, p. 53): el hecho de que "*Todo mito... permanecería incomprendible si... no fuera oponible a otras versiones del mito... en apariencia diferentes*" implica que, extendido al ámbito de las máscaras, "*como las palabras del lenguaje, cada una no contiene en sí toda su significación. Esta resulta a la vez del sentido que el término incluye, y de los sentidos, excluidos por esta elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlo.*" (p. 53)

2a contratesis asociada: en el ámbito de las máscaras, ya no sólo como en el caso del mito se trata de juegos de oposiciones, sino mera, plena y llanamente de *inversión* ("*contrad(icción)*", pp. 53-54).

Si bien la demostración (2a contratesis) parece funcionar en el caso de la Swaihwé con la Dzonokwa, la generalización del método se revela imposible en el caso del arte, ya que casi nunca se dan obras inversas o de mensaje invertido dentro de un mismo grupo, como cualquiera podrá apreciar revisando las obras de los grandes maestros, para no ir muy largo.

De lo mismo, el rehuzar dar al arte en general la calidad dialéctica o dialógica de las máscaras y los mitos, pero más por ende de las primeras, carece completamente de sentido, pues, es negar al conjunto lo que se otorga a la parte, aun cuando se nos puede responder que no porque una pera es una fruta todas las frutas son peras. Mas en el caso que nos ocupa, lo que se pregona funcionar para tipos de discursos extensivos - los mitos, y después las máscaras - tendría que ser un valor reconocido también al arte en general, por lo menos del momento que, metodológicamente hablando, se quiere ampliar a todas las formas y producciones simbólicas una calidad de dualidad perfecta que sólo aparece en el caso reducido de las Swaihwé-Dzonokwa, fenómeno que, por lo que sabemos, ni siquiera se puede decir haber sido reproducible como principio de estudio en otra parte en la misma obra del teórico francés, y si acaso nunca jamás lo suficiente como para definirse tal ley universal como plantea en el presente libro.

Ahora conviene plantearnos brevemente de donde provienen tales errores, y aciertos, más allá, pero también más acá del desarrollo interpretativo visible en el libro.

Basándose en su propia teoría de la distinción, Pierre Bourdieu en el artículo publicado en *Image 1* (La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia en Cuba, 2002, primera publicación del artículo: 1968) viene a criticar el método panofskiano por ser una lectura culta de las obras de arte, y por consiguiente alabar el diletantismo del lector ingenuo - versión laica de la fe pascaliana -, finalizando su curiosa demostración en son barthesiano contra la cultura de los museos, pues, así logra Bourdieu criticar la lectura intelectual del arte y menospreciar la sensación meramente emocional del público no especializado.

Ahora bien, que nos enseña lo de Bourdieu? Aclara las tesis de Louis Marin en el mismo libro (primera publicación del artículo: 1971), Marin que precisamente cita el texto de Bourdieu que acabamos de resumir.

Es dentro de una posición igualmente barthesiana y estructuralista que Marin retoma la división entre connotación y denotación (pp. 34-37), la cual lo lleva a una interpretación nominalista (pp. 33 y 38-39) del arte como no denotativo, y por ende a "*esa idea esencial que todo genuino contemplador, como todo creador, comparte: que el cuadro es, para sí mismo, su propio código; que la verdadera lectura del cuadro hace llegar a lo que Francstel denomina, a propósito de Poussin, el orden autónomo de la pintura*" (p. 37). Esa reconocida (*ibid.*) por el mismo Marin concepción de "*la obra como singularidad inanalizable, insuperable; en suma,... abandono del sentido*" se entiende, entonces, en la precisa medida en que, dentro de la perspectiva logocéntrica -entiéndase nominalista y religiosa en sentido original tomista -, para los neo-barthesianos citados como para Lévi-Strauss, la obra carece de sentido mientras no se expresa dentro del marco para ellos acostumbrado del explícito lenguaje escrito en cuanto fuente de referencia.

De ahí la 1a contratesis de Lévi-Strauss, denegando al arte lo que le otorga de sentido al texto-mito.

De ahí también que, amparado Lévi-Strauss como Marin por el discurso sobre el arte abstracto (se tiene, en toda honestidad, que apuntar en eso también a la misma Escuela de Warburg, que, por no interesarse en el arte abstracto, exceptuando hasta donde supimos en el caso esporádico de un artículo del historicista Fritz Saxl, lo que es muy poco, no dio la pauta para trasladar realmente el método iconológico del estudio del arte moderno figurativo al del arte contemporáneo abstracto.), que "ya no quiere decir nada" en específico, trasladan (ellos sí, a la inversa de lo que se debería de hacer -no se analiza lo conocido en función de lo desconocido, sino lo desconocido en función de lo conocido -) dicho discurso al arte figurativo, tampoco entendible para ellos que no tienen las bases metodológicas para entenderlo.

De hecho, habiendo hecho la economía de una formación seria de estudio del material artístico - que tan poco serio les parece a ellos -, como pedirles que entiendan lo que significan los códigos preestablecidos del arte, hasta en los mismos y sin embargo básicos libros de emblemas.

Obviamente no se le puede pedir a niños analfabetas y sin diccionario interpretar seriamente a Shakespeare, Goethe, Darío u Proust. Lo que sí resulta curioso es que hagan alarde de su incompetencia, rebajando a su propio nivel de incompetencia (véase el texto de Bourdieu) la obra, y los que sí saben.

De ahí que como lo expresa genuinamente Marin, al igual que el fundador de esa equivocación Umberto Eco y sus numerosos copiadore: el mensaje del cuadro nunca puede ser entendido de otra manera que como "*ese cuadro producido por ese pintor y que veo yo*" (p. 40). Relación ya muchas veces definida de la multiplicidad de los significados de la obra en función de la lectura personal de cada espectador. Vacía así de paso por una parte la obra de su mensaje y el artista de su pensamiento, y por otra

parte negando una vez más al arte lo que se le otorga a la literatura. De hecho, cuando Marin y Bourdieu (quien igualmente postula, p. 205: "*la obra de arte sólo existe como tal en la medida en que es percibida, es decir, descifrada*", perspectiva puramente sociológica - reduciendo el sentido de la obra a su acogida pública por los espectadores y el mercado del arte - que hace, positivísticamente, en sentido filosófico del término, preexistir la esencia: el Yo pensante, el *cogito, ergo sum* criticado por Georg Büchner y Arturo Andrés Roig, sobre la existencia: la obra como objeto concreto - como un cuadro no va a existir, aunque no lo vea ni lo conozca? el árbol que crece y cae en la selva sin que nadie lo oiga no existe? -) se preocupan por los niveles de comprensión y recepción de la obra pictórica, no lo hacen cuando de literatura se trata; dicho de otro modo, a todo el mundo le parece evidente que un analfabeta nunca podrá leer poesía; mas eso en la mente de nadie implica que la poesía en sí carezca de sentido u tenga como único sentido el que le puede otorgar el analfabeta. Tampoco en la cabeza de nadie cabría la curiosa idea, sin embargo muy seriamente discutida por Marin y Bourdieu, de que la obra de Homero tenga tantos sentidos como lectores. Las historias que nos cuenta para todo el mundo tienen un sólo matiz y sentido, el que le dio el autor. Así de donde se puede uno plantear que *La caída de Icaro* sea menos unívoca en Ovidio que en Bruegel?

De ahí que, a nivel metodológico, si no fuera cegado por el logocentrismo ya evocado, Lévi-Strauss, haciendo él mismo la demostración, comprobaría la validez de los planteamientos de la Escuela de Warburg, y concedería al arte lo que él mismo experimenta en los mitos, y extensivamente en las máscaras, que no son sino una forma evidente de artes plásticas.

A la inversa, no atribuiría a las máscaras y el arte en general lo que exclusivamente pudo analizar en el caso particular de las Swaihwé-Dzonokwa. Mas en eso también está perjudicado por el discurso acerca del arte abstracto (al que alude al inicio de su libro), discurso que ve en la repetición no exotérica, sino esotérica, la manera de analizar el arte abstracto, lo que denota un desconocimiento completo del material, pues, por una parte el estudio de las series no es sino la forma peculiar del principio del análisis de la obra de un pintor para entender un cuadro concreto - yendo de lo general a lo particular, conforme la metodología acostumbrada en todas las ciencias -, y por otra parte no es la ausencia de sentido preciso de la obra disolviéndose en la estructura general del conjunto del cuadro ("*sentido sin referencia*" del arte abstracto según Marin, p. 34) al que apunta el arte abstracto, sino a la permanencia de los motivos como elementos mínimos de sentido, cuando se esfuma el tema como combinación sociolectal directamente entendible (así que lo intuye con dificultad Bourdieu en base a Panofsky).

Ya lo hemos abundantemente hablado en numerosas ocasiones anteriores (*Iconología/Los ArteFactos en Managua*, Bès Editions, 2002, *Iconologiae*, Bès Editions, 2004, y publicaciones en revistas: *ArteFacto*, *La Prensa Literaria*, *El Nuevo Diario*, *La Bolsa de Noticias*, *Katharsis*,...). Cabe sin embargo aprovechar la oportunidad para señalar que en este sentido Marin malinterpreta horrorosamente el aporte de Sigmund Freud con su fundamental *Interpretación de los sueños*, ya que donde Freud plantea: 1/ la repetición como elemento aleatorio de resurgencia para la interpretación de los sueños, 2/ la asociación en el sueño en base a situaciones relacionadas de la vivencia inmediata, 3/ el uso repetitivo de elementos separados (semánticamente aislados) - aunque relacionados entre sí dentro del contexto - que denotan una simbología clásica de cada motivo, Marin entiende que los elementos del sueño "*manifiestan una esencial labilidad*" (p. 41), ahí mismo donde precisamente

Freud, una vez más, nos enseña todo lo contrario. Y, claro, ahí donde Freud revela el sustrato analizable, ya que compartido al nivel simbólico sociolectal, de todas las repeticiones en los sueños individuales, Marin se va por la línea inversa: "*Freud nos recuerda... que la interpretación de un sueño es propiamente interminable... ninguna lectura es indiferente... polisemia activa... cada figura sólo adquiere sentido en esa sobredeterminación que ella recibe del campo asociativo*" (p. 42).

De la misma manera que ahí donde Panofsky plantea que la comparación actúa para integrar la obra dentro de un contexto complejo de redes socio-culturales, Lévi-Strauss reduce doblemente esas redes por un lado a un sistema de inversiones duras y por otro al ámbito exclusivo de las máscaras, cuando Freud postula que la lectura paralela de los distintos elementos constitutivos de un sueño fortalecen su análisis (en sentido etimológico) lógico, haciendo ver la unidad del conjunto después del análisis científico, detrás de la aparente labilidad de los signos incoherentes entre sí en la lectura genuina del lector inexperto, Marin asume que la variedad de fuentes para la interpretación de un mismo sueño debilita la univocidad de su sentido.

Todas estas equivocaciones y malinterpretaciones proviniendo del discurso logocéntrico asumido como verdad universal por teóricos careciendo de toda formación en historia del arte, por lo cual creen *a priori* que la figuración (lo representado) tiene directamente que ver con la figura (lo que se representa), mas no con la figurabilidad (lo que se quiere representar, conforme los códigos preestablecidos para ello). Viendo la comunidad de problemática entre arte y literatura, como Lévi-Strauss en el libro del que hemos intentado aclarar el sustrato ideológico en su metodología de investigación, se rehuzan a asumirla como un hecho, porque eso entra en conflicto con lo que ya creen saber. Lo que, si fuera nuestro propósito destacarlo, nos remite a problemas de la enseñanza y el aprendizaje.

Así cuando Lévi-Strauss plantea la legibilidad de la obra en función no sólo de lo que dice sino también de lo que elige decir (2a tesis), pero aquello llevándole a asumir una posición minimalista en cuanto a la variedad de oposiciones de las versiones de un mismo grupo formal (2a contratesis), no hace sino reintegrarse al pensamiento imperante de que, sea por lo que sea, pero siempre en sentido anti-panofskiano, el detalle (motivo) en arte no parece existir porque se opone al concepto previo que del arte tienen los literatos; por lo cual, por ejemplo, Marin formula el principio barthesiano de denotación en arte en función del título de las obras, reduciendo la denotación, en sí siempre polisemántica, a la idea contraria: "*el referente del cuadro no es sino el cuadro mismo*" (p. 39), lo que inexplicablemente se opone a la otra afirmación suya y de los teóricos en general (platónica) de que el arte, a diferencia de la literatura, no dice, sino que muestra, "*analogón del mundo o la cosa*" (p. 32). De hecho, no se puede a la vez plantear que la obra remite a algo meramente exterior a ella misma (la naturaleza), y que sin embargo ella sólo refiere a sí, como ser ensimismado. Pero ya hemos visto que igualmente Bourdieu (pp. 192ss.), jugando con las nociones panofskianas de "*cosmos de naturaleza*" y "*cosmos de cultura*", se inscribía en un discurso pequeñoburgués (véase la famosa crítica barthesiana a la frase "*Racine est Racine*", la cual aquí se transformaría en Bourdieu en algo como: "l'art, c'est l'art") con tal de *distinguirse* a sí mismo del pensamiento burgués clasista en el que sin embargo recae, por falta de tener un pensamiento más que de *amateur éclairé, bourgeois* entonces.

Todo lo anterior para, a lo mejor, favorecernos un descanso en el transcurso de la existencia diaria, y una risa pascaliana frente a la afirmación de Marin, reveladora del pensamiento teórico de hoy: "*Se entiende, pues, por qué el cuadro, cualesquiera que sean su época y su autor, no tiene referente mundano objetivo*" (p. 40). Como el autor

de *Las Provinciales* (oportunamente citado pero troncado por Marin, *ibid.*, reproducimos dicha citación como epígrafe al presente artículo nuestro), fuimos a buscar en boca de cada uno de nuestros expertos coherencia, y sólo hallamos retórica: si la obra, estructuralmente hablando, no tiene "*referente mundano objetivo*" (noteramos de paso la formulación religiosa de la locución), como podrá darse que sea, platónicamente hablando, "*analogón*"?

Tal vez nosotros le encontraremos sentido en nuestra segunda carta...

Abstracción temática y abstracción formal

Se nos ha repetidamente pedido aclarar dos conceptos que hemos venido desarrollando en trabajos anteriores, para el mejor análisis del arte abstracto.

Estos dos conceptos son los siguientes:

1. La diferenciación entre abstracción temática y abstracción formal.
2. La idea de que, en el arte abstracto, desapareciendo los temas tradicionales, los motivos se vuelven unidades mínimas de sentido.

Debemos aclarar que hemos utilizado estos dos conceptos para favorecer, como ya dijimos la mejor comprensión del fenómeno de la abstracción, dentro de la problemática de su definición. De hecho, hasta la fecha, los intérpretes, a partir de Schapiro y la defensa de Monet por Clémenceau, se han acordado en considerar que el arte abstracto es la mera expresión de los sentimientos personales del artista, por ende inalcanzables a la comprensión que no sea la del sujeto-artista.

Queremos plantear otra perspectiva, la que hemos desarrollada a través en particular del estudio de los surrealistas y de Moholy-Nagy en los libros *Iconología* (2001) y *Surrealismo* (2005).

Dicha perspectiva asumirá que el arte abstracto, lo que se puede comprobar en la obra de los principales artistas abstractos del siglo XX (Picasso, Malevich, Kandinsky, Mondrian, entre otros - en cine podríamos citar a Fellini -), no es genuino en la producción de los artistas, sino que es la última fase de una evolución, que pasa por una primera fase figurativa, de la que, paulatinamente, se va desprendiendo el artista.

Lo anterior implica, obviamente, que el fenómeno de la abstracción, en la mente del pintor, no es una forma de expresión en sí, sino la contraparte de un proceso de descomposición, el cual, queremos insistir en este punto, de lo figurativo, es decir, es su otra vertiente.

Es así natural que encontremos rasgos y rastros, hasta en los expresionistas abstractos, de significados y representaciones figurativas en obras abstractas.

De ahí que vienen a ser pertinentes los conceptos ya enunciados a inicios del presente artículo.

Si asumimos como un hecho que la abstracción tiene algo en común con la figuración, ya más precisamente aún, se desprende de ella, cabe preguntarse cual es el rastro último de la segunda en la primera.

La respuesta proviene de las propias definiciones de la historia del arte tradicional.

Se suele considerar que una obra figurativa, por ejemplo, y en particular, del Renacimiento europeo, consta de tópicos repetitivos (por un lado: escenas bíblicas y cristianas en general, relacionadas con la vida de Jesús, sus padres, los profetas y personajes del Antiguo Testamento, y vida de los Santos; por otro: escenas mitológicas sacadas de la herencia greco-romana). Dichos tópicos se conocen, por ende, con el nombre de “*temas*”.

Ahora bien, estos temas (la *Anunciación*, el *Nacimiento de Jesús*, la *Crucifixión*) se resumen en un conjunto de elementos que, congregados en una sola imagen, la conforman. La *Anunciación* necesita de un ángel, una mujer sentada, un interior, una columna símbolo de Cristo entre los dos, un jardín cerrado, símbolo de la pureza de la Virgen. La pesebre, de sus animales, los Reyes magos, los pastores, el niño en su lecho de paja y sus padres. La *Crucifixión*, de Jesús en la cruz, su madre, San Juan, la

Magdalena, la escalera que sirvió a bajarle de la cruz, el sol y la luna, el porta lanza y el porta esponja, etc.

Ninguno de estos elementos, si los miráramos por separados, salvo la misma cruz que se volvió cabecera de las camas cristianas, de los Calvarios y dije para llevar, estos elementos, por separado, significan *en sí* la esencia o simbolizan el tema que, sin embargo, agregado a los demás, conforma. Una escalera, o el sol y la luna, el jardín, o una mujer sentada, tampoco que una columna o el mismo ángel, me permiten evocar en mi mente, si los veo por separado, ninguno de los tres temas mencionados. Y sin embargo, sé que pueden ser parte integrante de estos. Estos elementos suelen llamarse “*motivos*”.

Tienen valor denotativo y connotativo, en cuanto, solos, como recuerda cualquier diccionario de símbolos, remiten a cada uno de los contextos en los que se pueden hallar. Es decir, si bien la escalera no me remite obligatoriamente a la crucifixión, al mismo tiempo, dentro de su valor como objeto simbólico, me remite tanto a la de Jacob como de Jessé o de la *Crucifixión*.

Este valor específico del motivo, respecto del tema, que:

1. Lo conforma, es decir, remite a él como elemento constitutivo necesario del mismo;
2. Pero a la vez tiene valor propio, que a su vez se define por su historia en los distintos contextos en los que puede aparecer;

Este valor específico hace que el motivo, ya ausente de su conjunto original, al aparecer solo en obras de arte contemporáneo nos remite siempre, y obligatoriamente, a su significado, recontextualizado respecto de sus distintas posibilidades de aparición.

Un ejemplo concreto es *El hijo del hombre* de Magritte, famoso cuadro de 1964, en el que la cara del personaje es una manzana. Asociado con el título, dicha imagen nos remite casi obligatoriamente a la idea de la numerosa descendencia de Adán, y al pecado original.

Es decir que la manzana en sí, aunque abstraída de su contexto tradicional: la representación del *Pecado original*, nos remite sin embargo a este episodio bíblico, y nos permite entender la obra de Magritte, la cual hace uso del motivo tradicional: la manzana, el cual, por ende, sigue teniendo su valor y símbolo de siempre, pero sin acudir al tema: la representación del *Pecado original*.

De ahí que lo que hemos venido llamando “abstracción temática” es esta, propia por ejemplo de los surrealistas, en la que, palautinamente, se pierde el tema, pero sigue perdurando el motivo como elemento aislado, y sin embargo contando todavía éste con el peso de su propia historia y asociación a temas específicos de la tradición.

En este tipo de abstracción, donde puede reconocer la forma (una manzana), pero ya no el tema (porque desapareció), la forma todavía no se ha ausentado, abstraído de la realidad conocida, sino que es el mismo tema que, al desaparecer, crea confusión y polisemia. Por eso decidimos hablar al respecto de “abstracción temática”.

Al contrario, la “abstracción formal” será la de Turner o los expresionistas abstractos, donde, si bien podemos rastrear, más aún en Turner, obviamente (sea sólo por la ayuda de los títulos), formas consensualmente reconocibles, en su mayor expresión dicha(s) forma(s) ya no pertenecen al ámbito de lo que cualquier espectador pueda reconocer, sino a la visión subjetiva del pintor. Monet con sus *Ninfas* se encuentra a mitad de camino entre las dos expresiones: la de Turner, y la de los expresionistas abstractos, los cuales desembocaron en Klein por ejemplo y el valor

intrínseco del color como expresión del momento y el sentimiento que el mismo acto pictórico conlleva en sí (el cuerpo pintado aplicándose en la obra de Klein sobre el lienzo, representando a lo matérico tanto de la pintura como del cuerpo no *representado* sino *reproducido* casi litográficamente).

En resumen, pretendemos con estos dos conceptos: diferenciación clara entre abstracción temática y formal, y estudio de las huellas cargadas de significado sociolectal del motivo, aún cuando desaparece el tema en la primera de estas dos abstracción (la cual, históricamente también, a nivel no sólo onto, sino también filogenético, en lo que concierne a la historia de los estilos, fue la primera forma de abstracción, v. nuestro trabajo sobre "*Turner*"), permitir ahondar en la comprensión de los grados de convencionalidad del arte abstracto hacia sus espectadores. Es decir de intercambio y comprensión del mensaje del artista *hacia y dentro de* su época.

Estos dos conceptos nos sirven, entonces, para abordar los intersticios entre las dos abstracciones, yendo, lógica e históricamente, de la comprensión de las convenciones que permanecen en la abstracción temática para entenderla desde sus motivos, a la comprensión posterior de la abstracción formal, más compleja, ya que, si no disponemos de un título explicativo, como los tenemos en Turner, sentimos que se nos hace casi imposible el viaje hacia la interpretación cabal de la forma no sólo como expresión del sentimiento momentáneo de la conciencia del artista, sino como expresión sociolectal de representación de datos compartibles entre él y sus espectadores.

Sistema de la Moda

En *Sistema de la Moda* (1967), Barthes plantea una dicotomía que, basada en el principio o creencia clásico de la pintura como "*poesía muda*" (v. nuestro libro *Roland Barthes et la théorie esthétique*, 2001), y apoyado por una amplia tradición, desde Lessing y su *Laocoonte* (*ibid.*), tendrá vigencia en el discurso semiótico hasta hoy. Es, de alguna forma, paralelo a la idea de *La obra abierta*, 1962, de Umberto Eco, que le niega participación al artista tanto en cuanto le regala al espectador (o, según Eco, "*co-autor*"). En fin, la idea de Barthes en *Sistema de la Moda* es que las fotografías de moda revelan un hecho semiótico: que ahí, para parafrasear a Russell, donde la imagen muestra pero no dice, es el texto o leyenda que informa al lector.

Esta idea es atractiva, y aparentemente válida, de hecho el texto es el que nos explica emociones o sentimientos que la imagen sólo nos puede dejar intuir, no sólo en el *Laocoonte*, sino en cualquier película inspirada de un libro. Ahí donde las intenciones y la interioridad en general de los personajes se pierde del texto a la película, idénticamente del episodio mitológico a su representación, como plantea Panofsky en la introducción a sus *Ensayos de iconología*, tenemos que pasar del nivel pre-iconográfico (reconocimiento de formas y colores, sin argumento literario) al nivel iconográfico (entendimiento del tema conforme la tradición, es decir, en particular - y en general -, los textos que la definen) para poder pasar de admirar el extremo esfuerzo y el grito mudo del Laocoonte a entender lo que pasa, y a qué episodio de la mitología remite el episodio que representa, pero evoca sin narrar, la escultura. Lo mismo se puede decir del *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652) del Bernini, que remite a la obra de la Santa, pero no es totalmente entendible a quien nunca la haya leído. Esta indeterminación del tiempo y el espacio, de los sentimientos indefinibles, indecibles, de protagonistas mudos ensimismados en sus propios pensamientos y la soledad del momento es lo común de la obra de Hopper.

Así, de alguna manera, podríamos decir que el arte representa un proceso de ensimismamiento, de enajenamiento de la realidad, un abstracción hacia niveles más ambiguos e incomprensibles.

Sin embargo, asumiendo esta postura, nos deja pensativos la cuestión de la iconografía renacentista tal cómo la presenta Panofsky en el citado *Ensayos sobre iconología* (Madrid, Alianza, 1984, p. 26): "*Pero es significativo que, en la misma cumbre del periodo medieval (siglos XIII y XIV), no se usaban los motivos clásicos para la representación de los temas clásicos, al tiempo que, recíprocamente, los temas clásicos no eran expresados a través de motivos clásicos.*" Más aún cuando agrega: "*Cuando nos preguntamos el porqué de esta curiosa separación entre los motivos clásicos revestidos de un significado no clásico, y temas clásicos expresados por figuras no clásicas en un ambiente no clásico, la respuesta es obvia parece residir en la diferencia entre la tradición representativa y la textual*" (p. 28).

Así, vemos cómo la comprensión del material literario en la edad media, privado del apoyo iconográfico adecuado, hizo cambiar los modelos hasta el reencuentro con las fuentes de las imágenes clásicas. Esta ruptura entre lo que se quería representar y lo que, realmente, se representaba, si bien halla una razón ideológica, como recuerda Panofsky: "*Por un lado pensaban en una tradición sin solución de continuidad en cuanto que, por ejemplo, se consideraba al Emperador alemán como sucesor directo de Cesar Augusto, mientras los lingüistas consideraban a Cicerón y Donato sus antecesores...*" (p. 28), pero "*Para la mentalidad medieval la cultura clásica tenía una presencia ambigua, por un lado era algo lejano y mítico, mientras que por otro, ellos mismos se sentían sucesores y herederos de esa cultura que desconocían*" (*ibid.*), misma dialéctica que

perdurará hasta el Renacimiento y Vasari (v. también el texto de Panofsky sobre "*La primera página del libro de Vasari*", que estudiamos en nuestro libro: *Un ensayo sobre la historia moderna de la arquitectura*, 2006), por otro encuentra esta dicotomía una razón meramente gráfica e iconográfica: la ausencia de modelos previos a los que atenderse para entender cabalmente cómo ilustrar los episodios referidos por las nuevas representaciones de los modelos antiguos.

Se nos interpondrá que, evidentemente, a diferencia de lo que ocurre en la representación que pierde parte del significado, aquí se conserva el significado, perdiéndose nada más la forma de representación, la cual, exterior, no reduce o contradice el contenido, que, sí, queda igual. Mientras una película puede perder el significado de un gesto, por falta de apoyarse - para quien la ve - en la intencionalidad de quien comete dicho acto, una imagen que representa el *Rapto de Europa* con personajes vestidos a la usanza medieval no deja de representar el episodio, con sus motivos específicos inequívocos.

No obstante, la representación que falla en la forma nos parece que, de alguna manera, padece tanto como la que falla en el significado intencional o causal de la acción. Es decir, ahí donde la película restará parte del sentido de la acción al espectador, y decepcionará al lector previo de la obra en que se basa, la imagen que traslada a otro ámbito la acción obligatoriamente hará perder parte del sentido a la acción representada. No sólo le quitará parte de su "ambientación" por así decir, sino también le restará parte de su significado. Tal vez esto se ve más en la arquitectura y el urbanismo renacentista, que, queriendo modelizarse sobre la antigüedad, por no hallar elementos concretos de apoyo a sus áfanos, durante mucho tiempo crearon una suerte de renacimiento imbuido de tardogótico toscano (v. nuestro libro *Un ensayo sobre historia moderna de la arquitectura*).

Panofsky aborda el problema de manera indirecta en *Renacimiento y renacimientos*, cuando muestra que la vuelta a los antiguos tiene variantes no sólo según las regiones de Europa, sino también según las artes. Así en literatura, desemboca en un desprecio para lo contemporáneo y un purismo nacionalista; en artes plásticas a la vuelta a la naturaleza; en escultura y arquitectura, en el redescubrimiento de la antigüedad. De ahí la pregunta del mismo Panofsky en *Renacimiento y renacimientos* (Madrid, Alianza, 1985, p. 67): "*cuando los hombres del Renacimiento se gloriaban de la renovación o renacer del arte y la cultura, ¿entendían esa renovación o renacer como un resurgimiento espontáneo de la cultura como tal, o como una revitalización deliberada de la cultura clásica particular?*" Así Panofsky, en los antecedentes del Renacimiento, distingue entre el renacimiento carolingio y el ottoniano, este último (970-1020), que, con fuentes paleocristianas, carolingias y bizantinas, se limitó a traer las fuentes clásicas al contexto medieval, mas no a aportar a éstas, ya que su interés principal (a diferencia del posterior Renacimiento italiano de los s. XIV-XVI) estaba en el desarrollo de la Edad Media, no en el regreso a la Antigüedad. Pues, con la caída del Imperio Romano de Occidente en 476, se crearon una serie de procesos de barbarización, orientalización y cristianización, con eclipse casi total de la cultura y arte clásicos. Si bien Italia, el norte de África, España y Galia meridional representaron una "Oasis" de cultura clásica, de estilo "subantiguo", el Nordeste de Francia y el oeste de Alemania (lo que sería el núcleo del renacimiento carolingio) presentaban un vacío cultural clásico. Fue en los s. VII y VIII, que se produjo en Roma la renovación griega o paleobizantina, por la afluencia de artistas que huían de la conquista musulmana o de la persecución iconoclasta. De ahí que la *renovatio* carolingia pudo beneficiar de figuras clásicas, tanto por su forma como por su significación.

De la misma manera, al revisar los requisitos del arte planteados por Vasari (norma, orden, medida, diseño, manera), Panofsky reconoce una inconsistencia, ya que en esta definición, si bien tiene la ventaja de ser la primera, no se puede distinguir entre antigüedad y naturaleza.

Así la cuestión de la *imitatio*, que hemos abordado en nuestro artículo sobre "*Realidad*", adquiere, desde el Renacimiento y sus cimientos, un fuerte carácter en cuanto problema iconográfico y entre las distintas artes, ya que mientras escultura y arquitectura redescubren la herencia clásica, la pintura ve en ésta un medio para la representación naturalista, y la literatura la comprende como una reapropiación temática. Vemos, entonces, que, como dijimos, la comprensión de la forma de representación implica, siempre, una adecuación entre el discurso reclamado y el propuesto. Al igual o semejanza de lo que ocurre en la relación inversa, entre imagen y texto, cuando la primera se vuelve dependiente del segundo.

El sentido de dependencia entre la forma de representación y el tema representado presentaría así siempre una correlación no de fuerza unidireccional, sino bidimensional, de aporte y comprensión mutuos. A como el texto encierra un contenido que la imagen a menudo se revela incompetente a reproducir, la imagen contiene valores que el solo texto no permite aprehender. Lo vemos en el estudio de Panofsky del renacimiento otomano, como en la apropiación sin mayor avances (a diferencia de lo que pasará en el Renacimiento italiano posterior, en los s. XIV y XV) de temas clásicos en "*la diferencia entre la tradición representativa y la textual*" de los renacimientos carolingio y otomano hasta todavía los s. XIII y XIV. Los artistas que Vasari considera como representantes del período de "*Infancia*" del Renacimiento (Cimabue, Giotto), en sus obras, siguen reproduciendo formas medievales (bidimensionalidad imperante, fondos dorados sólidos, por ende sin perspectiva, amontonamiento de los personajes, sin reducción de tamaño, para representar planos distintos, lo vemos claramente al comparar la *Virgen con el Niño*, c. 1280-1290, de Cimabue con la de Giotto, c. 1310).

Dijimos que si pusieramos al personaje del *Grito* de Munch en un coro con otros similares, cambiaría el significado de la imagen. De la misma manera, el reconocer en esta imagen una mera representación del alma individual del pintor es menospreciar y despreciar la fuerza temática propiamente iconográfica de la época (Bayard, Courbet, v. nuestro artículo sobre *El Grito* de "*Edvard Munch*"). Nos parece que la misma iconografía de *La Creación de Adán* en la Capilla Sixtina (v. nuestro artículo "*Miguel Ángel: Adán y Cristo en la Capilla Sixtina - Elementos de comprensión*") podría ser otro ejemplo de lo mismo.

Una tortuga o un personaje mal realizado es ilegible al igual que puede serlo una imagen referida a un texto que se desconoce. Todos tuvimos la experiencia de intentar entender una figura dibujada por un niño. En esta perspectiva, el arte abstracto, en su proceso de liberación del tema (v. nuestro artículo sobre "*Abstracción temática y abstracción formal*"), abrió la puerta a la incompreensión y mala interpretación. Hegel (*De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 32) expresó bien, antes de Francastel en *Art et sociologie* (1948), la importancia del arte, diciendo: "*Es en las obras de arte donde los pueblos han expresado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones*".

Mayor prueba de que la imagen habla son los jóvenes (la fotografía probablemente es sacada de internet) de la publicidad, por ejemplo, de Ilcom en Nicaragua, escuela técnica superior, cuyos vestidos (saco y corbata para los varones, falda y vestido formal para las muchachas) evocan el líder empresarial en devenir. Lo que renforza la ubicación de todos en un sólo espacio (de reunión y "*brain storming*"),

así como las sonrisas felices y los ojos al cielo, reveladores de apetencias y alegre futuro.

Comparatismo

El comparatismo es una ciencia que aparece en el s. XIX, como tuvimos ocasión de recordar en *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*.

Se desprende la literatura comparada de la mitología comparada. A finales del s. XVIII e inicios del s. XIX la corriente libertaria, en contra del Antiguo Régimen, provoca una fuerte preocupación acerca de Dios (v. nuestro artículo "*La critique de la religion dans la première version du "Faust" de Goethe*", *Quipos*, No 125, Diciembre de 1994, pp. 10-16), su existencia, las razones de nuestro estar en la tierra, la justicia o injusticia del sistema en general (v. el famoso debate entre Leibniz y Voltaire al respecto, del cual *Cándido*, 1759, es la consecuencia), y, más que todo, por ende, la unión entre Estado e Iglesia.

A raíz de dichas problemáticas, no sólo los escritores y los filósofos, sino también los científicos de las nascentes ramas de la pre-etnografía como Charles François Dupuis, con su libro que lo ocupó casi toda su vida: *Origine de tous les cultes*, empiezan a pretender revisar la religión cristiana considerándola como un mito entre otros.

Tales trabajos abrieron la vía a la mitología comparada de Müller, a la teosofía, consecuencia de la moda de la mitología comparada en el público y entre los científicos, y nueva forma de continuar con la herencia alquimista y neoplatónica renacentista y post-renacentista.

También favorecieron la emergencia de una concepción ya no sólo etnográfica, sino social y cultural de la herencia social, de ahí la aparición también de la sociología de Comte con sus desviaciones religiosas. Abrió así la mitología comparada la posibilidad a entender las manifestaciones culturales como evolutivas, marcadas por su tiempo y su entorno (por ej. en el caso de los textos bíblicos su coincidencia con las demás mitologías y sociedades del litoral mediterráneo). Además ofreció una nueva pregunta a la mente de la época: si no nos había creado Dios, ¿de dónde veníamos y cual era nuestro destino? Lo que ofreció también, con el interés etnográfico heredado de los siglos anteriores y presente en Buffon, Humboldt o un Squier en Nicaragua, fundamentos ideológicos a Darwin y los estudios genéticos de Mendel.

A mediados del s. XIX, los mitólogos de la mitología comparada decidieron ampliar su horizonte y ya no sólo estudiar los textos religiosos y mitológicos, sino literarios en general, empezando por los cuentos, paso intermedio entre literatura religiosa y laica, como fue el caso de Saintyves.

Al abrirse a lo literario, se les abrió también varias líneas, planteamientos y desarrollos nuevos posibles:

1. Como confirma la introducción de Curtius a su conocido libro sobre literatura medieval, en los albores de la Segunda Mundial, la posibilidad de plantear la evolución de las mentalidades como un fondo común de la humanidad, que infirma la ideología de una raza superior. Es irónico que sea la misma literatura comparada malinterpretada acerca del origen ario del fondo mitológico común a Europa, que haya provocado la elaboración de las tesis nazis, al tiempo que fue la misma literatura comparada, en la voz de Curtius, que se levantó criticando las equivocaciones del público vulgar ante las tesis de su propia ciencia.
2. Mediante el enfoque lingüístico, que permite, desde la filología, estudiar la evolución de palabras y grupos conceptuales de palabras (estudio al que se dedicó la primera literatura comparada de inicios del s. XX, basándose en los textos latinos de los últimos siglos antes y los primeros después de Cristo), la literatura comparada pudo abrirse al estudio no sólo genético, sino lógico, de los

- procesos culturales que definen la evolución del idioma. Estos mismos problemas son asimismo los que surgieron para los lingüistas de mediados del s. XX como Jakobson (que, dicho de paso, casualmente, con Saussure, fuera fuente para Barthes), cuando elabora interpretaciones de los valores sonoros de las vocales en los distintos pueblos del mundo, para entender la permanencia de su valor asociativo, tanto a nivel vocal como de escritura, con cualidades particulares contrapuestas (la O gorda y redonda, la I pequeña y flaca).
3. La orientación lógica, a través de la filosófica Escuela de Oxford, y después de los mismos estructuralistas, de la comprensión del idioma y sus desarrollos (v. la morfología de los cuentos según Propp o los cuadros de lectura vertical de Lévi-Strauss).
 4. Al estudiar igualmente textos clásicos reconocidos (greco-romanos) como de las poblaciones americanas, asiáticas o africanas, y de la herencia popular (los cuentos, estudiados por Saintyves o Propp), la apertura al material no culto, como lo hiciera paralelamente la Escuela de Warburg, bajo el impulso de su fundador, para la historia del arte. Lo que desembocará en el número de la revista estructuralista *Communications* No 35 sobre *Sexualités occidentales* (1982) bajo la dirección de Philippe Ariès y André Béjin.
 5. El interés por el comparatismo impulsó, por ende, el acercamiento de los especialistas de literatura comparada con otras disciplinas, para estudiar formas no literarias de pensamiento. Barthes fue el principal promotor de esta tendencia, abarcando en sus escritos trabajos sobre moda, publicidad, periódicos, política, caricatura, pintura, música, comida, sentimientos (como el "*Placer del texto*").
 6. El estudio del material no literario, en particular artístico, a la vez que promovió planteamientos lógicos acerca del lenguaje (compulación, organización y elaboración de sistemas lógicos de referencia sobre el arte y la arquitectura), impulsó asimismo el desarrollo de los estudios comunicativos, tanto hacia el ámbito de la propaganda (Bernays, Chomsky) como de la comunicación comercial (Bernays), y de los procesos comunicativos en sí.
 7. Sin duda el interés acerca del ámbito lógico de los estudios comparatistas fue otro motor en el desarrollo de las ciencias informáticas (v. los diccionarios comparatistas acerca de la terminología arquitectónica o la elaboración de fuentes computarizadas sobre arte griego de la Universidad de París X promovida por el Prof. Ginouvés).
 8. De hecho es el discurso lingüístico y sus planteamientos semiológicos y ontogenéticos (v. los debates entre Piaget y Chomsky) que, primero en el campo evolutivo, segundo en el plano informático, han prevalecido, y se enfocaron en las últimas tres décadas a la comparación entre la lógica informática y la del cerebro humano, tanto para crear computadoras capaces de desarrollar habilidades de autocrecimiento y autoaprendizaje, como para entender las funciones primero gramáticas, y después de asociación y comprensivas en general del cerebro humano, desde el ejemplo de la "mente" informática.
 9. Finalmente, el carácter antropológico del comparatismo (arraigado en la mitología comparada y continuado en el folklorismo y el análisis etnográfico de los cuentos, como en Saintyves, o lingüístico de los mismos, como en Propp), como continuación del interés de descodificación emprendido por los estudiosos anticlericales de finales del s. XVIII e inicios del s. XIX tal Dupuis, hiciera que el discurso de las ciencias humanas, por bien o/y por mal, se abriera a intentar entender las manifestaciones ajenas a sus propias civilizaciones y culturas, tanto en sentido vertical - dentro de la dialéctica culto-popular - como horizontal -

dentro de la dicotomía civilización-barbarie - (primero etnografía, sociología y antropología; después historia del arte con Warburg y la idea que el material culto se podía entender desde el material popular - las creencias zodiacales, etc. - ; finalmente lingüística, estudios literarios y psicología, con la idea que todos los discursos son equidistantes desde un punto de vista de la veracidad de los mismos, definida por la relatividad del espacio temporal en el que éstos se desarrollan, lo que en filosofía planteó originalmente la Escuela de Oxford, y terminó asumiendo como un lema el estructuralismo a partir de los años 1960, con Eco, Kristeva, Todorov, etc.). El fenómeno fue acentuado por la aparición, lógica en este contexto de colonialista apertura a lo desconocido y la alteridad (Exposiciones universales, cubismo), de los contradiscursos oficiales: primero con el problema de la esclavitud y de las mujeres (éste apareciendo, precisamente, expuesto y debatido dentro y desde el ámbito antropológico e histórico por Engels en *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Zurich, 1884, pues es una larga paráfrasis del libro *Ancient Society*, 1877, del antropólogo estadounidense Lewis Henry Morgan), después con la cuestión de la independización de las colonias (desde la primera mitad del s. XX y los casos de India e Indochina), y de nuevo con el fortalecimiento del derecho de las mujeres (Colette, Coco Chanel) y, entrando en la 2a mitad del s. XX, con el problema de la segregación racial en los EU. Dicha era del relativismo ideológico es el que permitió el reconocimiento de los derechos a la diferencia (en el ámbito sexual el caso de la homosexualidad y el casamiento "gay"). Este relativismo, que preocupa a las autoridades religiosas (v. el paradójico pero no totalmente desacertado concepto de "*dictadura del relativismo*" promovido por el Papá Benedicto XVI frente al Concilio Vaticano II), es el producto del reconocimiento de la alteridad, procesus que sólo se pudo dar desde y gracias a los estudios comparatistas y sus originales y cronológicamente continuas pretensiones de reducir y cernir los discursos oficiales a su ámbito temporal e histórico, desvaluando así su veracidad supuestamente universal. De alguna forma entonces, el comparatismo significó, desde finales del s.XVIII (consecuencia de los viajes comerciales europeos alrededor del mundo), el primer paso hacia la era de la globalización (entendida ésta aquí como el conocimiento de que existen otras culturas, con otros modos de pensar que el nuestro, lo que no significa aceptación de los mismos, ni nos absuelve de discursos civilizatorios, como es obvio al ver las sucesivas guerras del Golfo de finales del s. XX e inicios del s. XXI y el libro *El choque de las civilizaciones* de Huntington, o cuando el Presidente de Venezuela Hugo Chávez le regala el libro *Las venas abiertas de América Latina* del uruguayo Eduardo Galeano al Presidente de los EU Barack Obama en la Cumbre de las Américas del 2009). Aún cuando Chávez, el "*bárbaro*", se complace en invertir los papeles tradicionales, entregándole al "*civilizado*" un objeto "*culto*": el libro. Sin embargo, el fin sigue siendo el mismo: "*educar*" al Otro, y por ende (de donde sea que venga) permanente el discurso civilizador

Rebeldía

Si es complicado pensar otras civilizaciones desde la propia, es aparentemente un hecho que, a diferencia de las demás sociedades del litoral mediterráneo, la semítica presenta en sus textos una imposibilidad del hombre de enfrentarse a su Dios. Mientras Ulises o París, aunque atendiéndose a las consecuencias, pueden retar a los dioses, Adán, Abraham o Job no lo pueden, tampoco que los ángeles, ejemplo máximo siendo el del propio Ángel de Luz, el más bello ypreciado: Lucifer.

A nivel psicológico podemos sacar dos consecuencias de lo anterior: 1. Las religiones reproducen el estado de las relaciones preexistentes en la sociedad justificándolas. Así tanto el Cakravartin hindú como los dioses greco-romanos o el Dios judaico que se trasladó a la sociedad cristiana y musulmana, son intolerantes y competir con ellos es atenderse al castigo seguro. A prueba los ejemplos de Marsias o Aracne. Lo que nos permite entender mejor la incapacidad de los dictadores de asumir la contradicción, prefiriendo llegar a matanzas generalizadas antes que aceptar su derrota, como vemos en la tragedia de Jonestown (Guyana). 2. Como ya lo notó Freud (aunque lo planteó de forma recurrente, lo presentó en particular en *Malestar en la civilización*), la sociedad judeocristiana ofrece a sus creyentes un modelo totalitario en el cual el individuo está orientado hacia la sumisión o la rebeldía sin provecho.

Parece entonces lógico que sea en el s. XIX que la imagen del ángel rebelde y de la inconformidad haya venido a ser símbolo para toda una época, sea bajo el modelo faustiano, la apología luciferina o la figura del artista maldito.

De hecho, es con las preocupaciones de la Ilustración y sus consecutivos ataques hacia la jerarquía cristiana, a partir del Fausto de Goethe (v. nuestro artículo "*La critique de la religion dans la première version du "Faust" de Goethe*", *Quipos*, No 125, Diciembre de 1994, pp. 10-16), que los románticos empiezan a abstraerse del mundo oficial bajo el manto de la ley, la razón y la conciencia individual. De ahí la importancia del Yo (v. en la misma colección nuestro artículo sobre "*Yo soy aquel que ayer no más decía*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 5/8/2006, p. 10), la apología del estado natural a partir de Rousseau, la sistemática crítica a las instituciones (*Los Miserables*), la figura emblemática en todo el siglo del héroe solitario oponiéndose a la sociedad y el orden establecido (Rob Roy, Robin Hood, Arsène Lupin, El Fantasma de la Ópera). Siendo a veces este héroe anticonformista una mujer (Mme Bovary, Hedda Gabler, las heroínas de Jane Austen). La mujer siendo, a su vez, un paradigma de la sumisión en la sociedad dieciochesca (Moll Flanders, Fanny Hill, Manon Lescaut) y decimonónica (Mme Bovary, la Dama de las Camelias y la Traviata, Boule de Suif).

Así, de repente, la figura del diablo romántico se nos presenta ya no como una casualidad de la historia, sino como una forma comprensible, en cuanto predeterminada por los debates de su época: el anticleralismo, la laicización de la sociedad en la nueva modalidad, burguesa, del Estado, la división entre Iglesia y Estado. Lógicamente también, por ende, las formas en las que desembocó la apología de la rebeldía fueron:

- Las tesis igualitarias, necesarias a la sociedad burguesa para auto-justificarse, las cuales se expresaron tanto en la literatura burguesa (Hugo, Dickens, Balzac, Zola, Pérez Galdós) como en la utopía social y marxista;
- La "*tabula rasa*" de las vanguardias, es decir, la negación del "*establishment*" anterior.
- En la forma más extrema, el anarquismo, con su negación absoluta no sólo de la religión, sino también de la ley y el Estado, anarquismo que decidió a lo largo del s. XX poner bombas (de la Bande a Bonnot a la Rote Armee Fraktion y el grupo Baader-Meinhof, pasando por la Mano Negra y la Mano Roja). Es notable

que los grupos anarquistas o terroristas pretendan a menudo a la independencia o la autonomía (casos irlandés, catalán, vasco, córsego, palestino), es decir, en sentido estricto, nacionalista. El mismo atentado de Sarajevo en contra del Archiduque Francisco Ferdinando por el nacionalista bosniaco Gavrilo Princip del grupo Joven Bosnia o Mlada Bosna fue de origen nacionalista.

- Cuando no es así (es decir, cuando no tiene un implícito sustrato regionalista, independentista, étnico, o sea, de conciencia grupal), mientras el nihilismo en sus planteamientos prefigura la "*tabula rasa*" de las vanguardias (tomando como punto de crítica y reorganización social el problema de Dios, y su "*muerte*" como en Nietzsche, es decir, integrándose en las dialécticas de su tiempo que expusimos - debate que surge ya en la carta del 3/3/1799 de Jacobi a Fichte, donde se opone la filosofía crítica y racionalista de Kant, en particular la ley de la identidad, proponiendo retornar a algún tipo de revelación o conocimiento trascendente, Heidegger llegará a considerar que el nihilismo es el estado en el que "*no queda nada del ser en sí*" -), el anarquismo, desde su base filosófica individualista-racionalista y asociativa, o bien se identifica con el nihilismo (el término "*nihilismo*" fue popularizado por la novela *Padres e hijos*, 1862, de Turgeniev para describir las visiones de los emergentes intelectuales radicales rusos: en reacción contra las antiguas concepciones religiosas, metafísicas e idealistas, los jóvenes nihilistas, retratados como rudos y cínicos, combatían y ridiculizaban las ideas de sus padres, rayando su sinceridad la ofensa y el mal gusto, actitud despectiva y negativa perfectamente retratada en el personaje de Bazarov de la novela), o bien de forma pacífica o, según, sembrando bombas, se propone destruir las bases (malas) de la sociedad, para volver a un estado de naturaleza anterior, mejor y más equitativo, volviendo a crear, en contra del gobierno o la autoridad obligatoria, como lo es el Estado, el autogobierno de personas y asociaciones (orientación en este sentido social similar al socialismo - las mismas Asociaciones Internacionales de los Trabajadores del anarquismo, además de reconocerse con símbolos masones, al igual que ocurre en los Estados Unidos de la Independencia, son de sentido marxistas, así su bandera rojinegra, que retomará el sandinismo, une el color negro del anarquismo con el color rojo del sindicalismo o movimiento obrero -), mediante la "*anarquía*" (del griego *αναρχία* "*anarchia*", de *αναρχος* "*anarchos*", es decir: "*no amo*") o "*acracia*" (del griego *α-*, "*no*" y *κράτος*, "*fuerza, violencia*") la ausencia de coerción, es decir, entendiéndose por acracia un orden voluntario, basado en el axioma de no coacción, donde las reglas de convivencia son resultado de pactos voluntarios. Tesis que son las mismas entonces que las rousseauianas y románticas de la individualidad versus el orden social, de la sociedad que pervierte al individuo, del innatamente buen salvaje.

Así, tampoco se nos presenta entonces el principio de rebeldía, marcado por su historia y su inscripción en las necesidades de autoconstrucción de la sociedad burguesa (atea, anti-monarquista, basada supuestamente en la igualdad de derecho y oportunidad sin importar el rango o el nacimiento a diferencia del Antiguo Régimen), como una puerta totalmente abierta a la desviación social.

Ya Foucault en sus libros estudió detenidamente todas las herramientas del nuevo orden para mantener su poder sobre el individuo. Kafka y Orwell lo presentaron en forma novelada. La idea de rebeldía viene entonces a ser la necesaria postura del nuevo gobierno en contra de su antiguo dueño: Dios. Es, finalmente, aunque más acabado, el conflicto que venía repitiéndose desde Enrique VIII, lo que según Chastel dio nacimiento al manierismo, y provocó el auto-coronamiento de Napoleón pintado por

David. En este sentido, llamará la atención que los héroes decimonónicos sean todos patrióticos: Robin Hood, Ivanoé, Rob Roy, Mazeppa; y en Francia, cuna con la Revolución de la sociedad contemporánea, bonapartistas, de los supervivientes de la Meduse hasta el Conde de Monte-Cristo.

Imaginación

Sartre dedicó su primer libro a *La Imaginación* (1936). Es interesante que, al distinguir "*percepción*" e "*imaginación*" como dos fenómenos compensatorios, la percepción correspondiendo a la manera en que los objetos se dan a sentir a nosotros, mientras la imaginación siendo la intención que ponemos en ellos para entenderlos, Sartre considere la imaginación como un fenómeno totalmente libre.

Si bien lo es en cierto modo: la total libertad de idear hasta lo falso, la imaginación se ve, obligatoriamente, involucrada por una serie de referentes:

En primera instancia, como lo nota Sartre mismo, la tensión entre las impresiones anteriores y el conocimiento recientemente adquirido acerca del objeto que se nos presenta.

Segundo, las conformaciones mentales de nuestro grupo de individuos que preforman nuestra manera de aprehender nuevos objetos.

Es bien cierto que Sartre siempre vio con recelos a las tesis freudianas.

Sin embargo, por un curioso proceso de dependencia de la mente a las leyes de su contexto histórico, Sartre, al considerar totalmente libre la imaginación, pone misma fe y énfasis en la intuición, la libertad no inhibida del inconsciente que los surrealistas, principales discípulos en arte de las tesis de Freud.

Si no se ha todavía entendido cómo funciona la imaginación, es decir, que sólo hipótesis pueden plantearse en cuanto a su uso y funcionamiento, sin embargo, podemos asumir que la manera en que la percibimos es propia de nuestro contexto y cultura.

Así el recurso a la imaginación "*libre*", es decir, a la mente en blanco, a la posibilidad de extrapolarse más allá de los límites de la percepción, que nos propone el arte de vanguardia de inicios del s. XX y de la que juegan los surrealistas en los tres campos: de lo literario, lo artístico y lo cinematográfico, si bien encuentra en el caldo de cultura de inicios del siglo pasado un lugar propicio donde desarrollarse en las versátiles manifestaciones de la época, proviene en realidad del siglo anterior, lo que aclarará sus estructuras en cuanto procedimiento de acercamiento y representación (conforme la división hecha por Sartre).

La pureza de la forma de Malevitch y el suprematismo y la pureza del color de Kandinsky representan una mistificación del arte por el arte que encontramos en los parnasianos, en Nodier y Gautier, en los cuales, como para los rococó, la forma debe enmarcar como una concha a lo que describe.

Esta especial atención a la forma, además de definir el secular debate (desde el s. XVII y la batalla entre Antiguos y Modernos) acerca de la representación de lo real, plantea la primicia de la forma en que se resiente la realidad sobre la realidad misma. Es decir, al enmarcar en una forma elegante un objeto concreto, un interior, se le agrega un valor estético a lo mejor ausente de él.

El cómo se ven las cosas es también la preocupación de los impresionistas, es decir, la representación de cómo los objetos se nos presentan, antes que de a cómo son.

Ahora bien, esta nueva libertad ante lo representado, donde no importa tanto lo que se representa, sino a cómo se representa, y por ende donde prima el conjunto, la ambientación, sobre la descripción llana y sencilla, no hubiera sido posible sin que pasará por ahí la idea de que prima también, a nivel óptico, el Yo sobre la sociedad, la consciencia individual, no pervertida, sobre la colectiva, inhibida (ya sea en términos freudianos, ya sea en términos rousseauianos, v. *Le Paysan perverti ou Les dangers de la ville*, 1775-1776, de título más que revelador, y *La Paysanne pervertie*, 1784, de Rétif de la Bretonne).

Es, pues, la ideología decimonónica, con su fundamento en la individualidad del ser (el ser burgués quien se crea por méritos propios, al contrario, según proclama, de lo que ocurre con el noble del Antiguo Régimen, v. nuestro libro *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècles*), que le dio validez y fuerza a la idea de la imaginación como elemento único e irremplazable, a diferencia de la expresión sociolectal, preconcebida. De ahí el recurrente llamado de la publicidad, la moda y las películas a ser uno mismo. Más cuando proveen en grandes cantidades lo que nos resta lo que nos retan a ser, invadiendo nuestro derecho a la diferencia lo llaman como recordatorio para justificar el proceso de uniformización al que nos llevan.

Así, en el caso romántico, que se desprende de la evolución del pensamiento en el s. XVIII, el problema del juicio individual, lo que hoy en día se llamaría en un juicio en los EU la "*íntima convicción*", es el lugar desde el cual la persona como ser pensante y libre, no obligatoriamente, o contractualmente, vinculada con la obediencia a la estructura dada de la sociedad tradicional, puede rebelarse y pedir mejor condición de vida.

Obviamente, la definición artística de lo individual, de la visión propia, se acrecentó dentro de las dialécticas entre ciencia y literatura, entre el progreso irreversible de las ciencias, que desembocaron en la aparición de la escuela pública (v. nuestros artículos "*Niñez*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 1/9/2007, p. 10, y "*Escuela Pública*", y nuestro libro sobre *Historia de la Arquitectura Contemporánea*) y la fábrica (v. *Modern Times*, 1936, de Chaplin), que implica también el incremento de la ciudad, y la despersonalización del individuo, ya no relacionado con sus familiares, ya no reconocibles (v. a nivel sociológico los trabajos de Pearsons, y a nivel literario y cinematográfico la abundante producción de obras sobre este tema), y la liberación por el arte (gesto individual, expresión de la fuerza del Yo interior, como en el expresionismo abstracto y, en general, en el action painting, o, para la psicología, otra forma de concebir lo mismo, manera de poder adentrarse, más allá de las palabras - es decir, el sociolecto -, en los meandros idiolectales del laberinto del subconsciente escondido tras la barrera de la consciencia social inhibidora).

Por lo que no es de extrañar si, en el discurso romántico, se pone el acento sobre el humor o temperamento, lo que corresponde, en el ámbito social pero ante todo del debate científico y paracientífico (v. *Frankenstein*, que abre la época romántica, cf. Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, París, J.-J. Pauvert y Garnier frères, 1982), a la dialéctico entre el sentimiento y la razón, como es el caso en la carta del 3/3/1799 de Jacobi a Fichte, que empieza así:

"En mi interior, impaciente y en vano, un día apacible para escribirle, y hoy, puesto que me siento más incapaz de eso que en días anteriores, tomo la pluma con el firme propósito de no soltarla hasta que no le haya escrito. Ni yo mismo sé lo que pretendo con este propósito, que tomo a la desesperada, pero que es por eso mismo más adecuado a mi filosofía que tiene su esencia en el no saber, como su filosofía la tiene sólo en el saber, por cuyo motivo sólo ésta merece ser llamada filosofía en sentido riguroso, según mi convicción más íntima.

Lo digo en cada ocasión, y estoy dispuesto a reconocerlo públicamente, que le tengo a usted por el verdadero mesías de la razón especulativa, el auténtico hijo de la promisión de una filosofía absolutamente pura, subsistente en sí misma y mediante sí misma.

Es innegable que el espíritu de la filosofía especulativa consiste, y por ello ha de tener que ser su incesante afán desde el comienzo, en hacer distinta la certeza, idéntica, para el hombre natural, de estas dos proposiciones: Yo existo y existen cosas fuera de mí~. Debe buscar someter una de estas proposiciones a la otra, deducir—en última término

completamente— aquella a partir de ésta o ésta a partir de aquella, para que sólo una esencia y sólo una verdad sean bajo sus ojos, que todo lo ven. Si la especulación consigue producir esa unidad, avanzando tanto en el diferenciar hasta que, a partir de la destrucción de aquella natural igualdad antaño evidente de los preexistentes Yo y no Yo, surja en el saber cierto otra identidad artificial de los mismos, una criatura completamente nueva, que le pertenezca de manera absoluta; si alcanza esto, entonces bien puede conseguir a partir de ese momento producir sólo a partir de sí misma una ciencia cabal de lo verdadero.

De este modo, los dos caminos principales, materialismo e idealismo”, tienen el mismo objetivo: el intento de explicar todo únicamente a partir de una materia que se determina a sí misma, o a partir de una inteligencia que se determina a sí misma. La dirección de cada una ¡irrite a la otra no es en absoluto divergente sino coincidente de modo progresivo hasta que finalmente se encuentran. El materialismo especulativo, elaborando su metafísica, debe al fin transfigurarse por sí en idealismo; pues fuera del dualismo sólo hay egoísmo, como comienzo o como final, para la fuerza del pensamiento creador." (trad. Vicente Serrano)

Talento

"No entendían nada, ninguna realidad, ninguna vida, y os juro que eso era lo que más me indignaba. Aceptaban, por el contrario, con fantástica necedad, la realidad más evidente, la que salta a la vista, y habían adquirido ya la costumbre de no inclinarse nada más que ante el éxito. Se rían cruel e ignominiosamente de todo lo que fuese justo, pero que exigiese humillación y servidumbre. Confundían los honores con los méritos; a los dieciséis años hablaban ya de puestos seguros. Es verdad que en este punto pesaba mucho su estupidez y el mal ejemplo que les había rodeado por todas partes durante su infancia y juventud. Eran monstruosamente corruptos. También en esto, sin duda, había mucho de ostentación, de cinismo adquirido, y además desde la corrupción se transparentaba la juventud y una cierta frescura; pero esta frescura resultaba en ellos repulsiva y se manifestaba como una especie de desvergüenza."
(Dostoievsky, *Memorias del subsuelo*, II Parte: "Sobre el aguanieve", Madrid, Jorge A. Mestas, 2001, 2006, Cap. III, pp. 86-87)

El presente artículo no pretende resolver todos los problemas relacionados con el concepto de "*Talento*", su definición y su alcance.

En particular, se tendrá que resolver el porqué ciertas obras, ejemplo paradigmático siendo *El Grito*, 1893, de Munch, que no son de excelente realización, según los cañones clásicos (caracterización mediante el arte del retrato, corrección anatómica y perspectiva, armonía de los colores, definición de los pliegues de los vestidos, arte del paisaje), marcan tanto a cualquiera que las ve, hasta quedarle grabado en la memoria. Peor aún si pensamos que obras de fuerte impacto, en este sentido, son *La Fuente* (1917) de Duchamp o *La mierda del artista* (1961) de Manzoni.

Obviamente, los dos últimos casos se pueden entender por el carácter excesivamente chocante de estas obras, no sólo por su contenido, sino también por lo absurdo y sinsentido que representan. Son obras que, por no ser obras en sí, y no representar nada sino lo que enseñan, parecen tan ridículas y fuera de sentido común y la decencia, que marcan por el espanto que es pensar que son partes de la historia del arte, y hasta tienen ahí un lugar importante.

Es lo mismo que pasa cuando oímos repetidamente en la radio y vemos en los afiches lemas mal hechos por publicitarios sin ideas, nos marcan por su estupidez, no por su cualidades. Y sin embargo, son las que más recordamos con el paso del tiempo.

El caso del *Grito* es algo distinto. Aunque planteará a ciertas personas el problema de la calidad formal necesaria, que obviamente esta obra no tiene (en un sentido clásico, como dijimos). Sin embargo, nos permite intuir varios elementos del talento en cuanto gusto que nos da ver una obra y la emoción que nos produce más que otra:

1/ La correspondencia del artista con temáticas propias de la época (v. nuestro artículo sobre "El Grito" y la integración de la obra de Munch a juegos de autorretratos en Courbet, tales como *Le Désespéré*, 1844-1845);

2/ Dentro de este marco, la utilización por parte del artista de señales legibles (aunque no obligatoriamente perceptibles o conscientemente entendibles por el espectador), como las encontramos en *El Grito*: a) el rostro del personaje del primer plano, que no es más que una calavera recubierta de piel (lo que nos remite al *memento mori* barroco, así como al sentido de malestar del personaje, al igual que ocurre con otro expresionista: Ensor); b) el puente, que, símbolo obvio de la unión, más bien aquí separa los personajes del fondo (los dos amigos que lo acompañaban cuando sufrió un ataque de angustia origen de esta pintura según narra el propio pintor) del de primer plano; c) las reglas vestimentarias, mientras las dos sombras llevan sombrero de copa y abrigo, el personaje central es calvo, de piel amarillenta, demacrado, imagen perfecta del enfermo, y viste un harapo indefinible, que pareciera pyjama de una sola pieza, lo que acentúa su apariencia enfermiza de loco salido de un manicomio; d) el ambiente rojizo, aparentemente crepuscular, fuerte en reminiscencia del destino, de la naturaleza envolvente, contra el Yo que se hunde en ella, como en los cuadros de Friedrich; e) el espacio de agua, que corta el cuadro en tres: el cielo, el puente, el agua, creando una implícita división de "touches" fuertes, es también el agua (al igual que el crepúsculo) el lugar de hundimiento del alma (placenta original, depósito de Ofelia la suicida); f) La "touche" de Munch en este cuadro, donde todo el ambiente parece vibrar, nos da una imagen de inestabilidad cercana a la de los últimos cuadros de Van Gogh, la violencia del brochazo simbolizando aquí la violencia indecible de los sentimientos del personaje; g) éste se tapa los oídos para protegerse a sí mismo del grito mudo, por eso más impactante, al que participamos, similar al que evoca Lessing a propósito del *Laocoonte*, y al de inicios de *Secret Windows* (2004, David Koepp); pogámonos un momento a pensar cuán diferente sería el significado de este personaje con su boca en "o" si fuera multiplicado por diez, sin taparse los oídos, bien podría ser la imagen de un coro gregoriano navideño.

Puesto lo anterior a manera de advertencia, revisemos ahora lo que podemos entender del concepto de talento, desde la perspectiva comúnmente admitida e intentando dialectizarla. Primero, recordamosla desde la representación que nos da Hegel del talento (o genio), asumiendo el filósofo la caracterización habitual del mismo (v. los pasajes citados de su *Estética* en nuestro trabajo sobre "Realidad"): el talento es el arte del "genio" que le permite lograr a la vez insuflar potencia al objeto representado, más allá de la pura copia, dándole vida propia, pero sin que se superponga la voz interna del genio a la representación del objeto, es decir, se trata de una doble fuerza: la del genio que llena el espacio de la representación, pero a la vez la del objeto representado al que el verdadero genio logra dar toda su amplitud, llenándose de la fuerza vital del objeto para plasmarla con sabiduría y estética para el goce del espectador común: Así la percepción del genio es por encima de la percepción común, pero abarca sin tapar al objeto de la representación, más bien su arte es el medium suave con el cual el genio va a darle mayor vida y lustre al objeto que acostumbramos a ver sin prestarle atención.

Ciertamente, dicha interpretación es buena y aplicable a obras como la de Hopper. Sin embargo, queremos a continuación plantear una visión menos subjetiva y más cercana a un proceso que haga posible la interpretación de uno de los principales problemas de la estética: la interpretación del talento. Volvamos a decir que Hegel en su explicación no hace sino seguir la tradición anterior (renacentista y moderna) e integrarse en la larga secuencia que llega hasta hoy con, básicamente, la misma definición. Los marxistas no habiendo dicho nada más al suponer (insistimos en este

verbo) que el talento era la adecuación del artista con la ideología de su época, porque, igualmente, vemos regarse en cada época miles de temáticas propias, pero no todas nos conmueven igualmente, y tampoco la posteridad reconoció igualmente a los distintos autores que la plasmaron en sus respectivas obras. Por lo cual no queremos que los primeros elementos evocados a propósito del *Grito* sean leído en sentido marxista, sino iconológico, que es mucho más específico y pertinente. No decimos que *El Grito* plasma la ideología de su época y por eso se hizo famoso, sino que es impactante por la forma concreta (los elementos a) a g) antes mencionados) en que, iconográficamente, reutiliza motivos visualmente evocadores. Por otra parte, su preocupación coincide con las del arte que le era contemporáneo, lo que, ahí coincidiendo con los marxista, facilitó sin duda el reconocimiento de su obra. Sin embargo, con estos dos elementos no pretendemos, volvemos a recordarlo, resolver completamente el problema del talento (el cual, entonces, como lo deducimos de lo anterior, remite, por lo menos, a los valores de: éxito, carácter memorable de la obra, puede ser por choque o ruptura con lo acostumbrado u novedad, pero también correspondencia con el gusto de la época, es decir, con las normas preestablecidas de representación y formas de expresión: literarias y demás), por lo que pusimos en primer lugar esta advertencia y el ejemplo, para nosotros, paradigmático de la obra de Munch, antes de proponer nuestras reflexiones más generales de abordaje del asunto.

Creemos que:

1. Es falsa la idea de que el talento es algo especial, indefinible y excepcional, porque lo invalidan los tantos programas de *Latin American Idol* a *Making the Band*, donde se ve cómo personas elegidas porque cantan bien logran apasionar a la muchedumbre, no por lo que **hicieron** (su interpretación peculiar de algún tema, su autoría) sino por lo que podrían llegar a ser. Más obvio todavía *Loft Story*, versión francesa de *Big Brother*, en la que la rubia (Loana Petrucciani) de la primera temporada, que se dio a conocer por hacerle sexo oral a uno de los candidatos en la piscina, llegó a ser ganadora del programa, a raíz de que la reconocida y supuestamente seria editorial Pauvert publicará en el 2002 su falsa (porque escrita por mano apócrifa) autobiografía titulada *Elle m'appelait Miettes*, que se volverá éxito de librería (140.000 ejemplares vendidos), después de que Loana desfilará por Jean-Paul Gaultier. De la misma primera temporada, otro concursante, Stevie, se volverá co-animador de un programa de Laurent Ruquier en un canal nacional (France 2) durante varios años, dejando ver más que todo su gusto por los vestidos excéntricos y su total incultura. Otro ejemplo cumbre, a nivel internacional de esta *fama por nada* son Paris Hilton y Kim Kardashian, como se complace a repetirlo el programa *The Soup* de E! (canal sin embargo creador y promotor del concepto de los reality shows).
2. Reafirmando lo anterior, los programas citados, al igual que la reciente *Scream Queens* que le dio su papel a la protagonista de *Saw VI* o los programas sobre modelos iniciados con *American Next top Model*, creado por Tyra Banks, revelan que no hay talento previo que valga, y que se puede crear una estrella con los medios suficientes para hacerle propaganda.
3. Es falsa también la idea de que el talento se basa en el reconocimiento *evidente* por la mayoría de las cualidades de unos pocos, ya que es obvio que somos tan numerosos que a nadie le puede gustar todo lo que le gusta

a los demás. Fácil comprobación es pasar música de Bach, Mozart o Wagner, o cualquier otro autor de música clásica universalmente reconocidos, al público, y ver que, en realidad, a la gran mayoría no le gusta. El mismo panorama radial en el mundo lo comprueba. Sea en Francia o en Nicaragua, sólo una radio (respectivamente France-Musique, y Radio Güegüence) pasa en cada país música clásica, las demás radios (AM y FM) pasan música pop o romántica (del recuerdo). De la misma manera, los ganadores de los premios famosos (Goncourt, Nobel de Literatura,...) en general no son recordados por la historia, tampoco que los miembros de la Academias de la Lengua. Más generalmente, la variedad de gustos se expresa perfectamente, y en primera instancia, en la variedad de géneros (cómico, romántico, policíaco, de terror, de ciencia ficción, etc., o bien, como apuntábamos, jazz, rock, blues, punk, etc.) en todos los aspectos del arte contemporáneo (literatura, cinema, tiras cómicas, música, etc.). La moda es el mejor ejemplo a la vez de la diversidad y lo efímero de los gustos, así como de las mezcolanzas individuales que permite la variedad de estilos, corrientes, subculturas populares existentes y propuestas como puntos de partidas al cliente individual para que *combine*.

4. A la inversa, y siguiendo con la idea de las circunstancias que *crean* el genio, nos dimos cuenta que, viendo la *Mona Lisa* o *La Creación de Adán*, que en el Primer Mundo son obras tan reproducidas que sólo alguien totalmente inculto no las conociera ni supiera de quiénes son, estudiantes universitarios del Tercer Mundo, por muchas veces que se las pusiera, nunca lograban recordarlas adecuadamente. Por lo que pudimos darnos cuenta con asombro que, ahí donde no conocían ni tenían suficiente interés para conocer a estas obras, sin embargo reconocidas como del patrimonio universal, sí conocían y se acordaban de *Los Tres Chiflados*. Lo que nos lleva a deducir que más se reproduce una obra, más adquiere reconocimiento, no por valores inmanentes propios, sino por repetición en el aprendizaje visual, auditivo, etc. de la misma. Lo que resuelve el problema del talento o genio, ya no sólo desde la perspectiva de la época en que vive, sino también desde la posteridad. La posteridad no existe si no es en la repetición. ¿No hay acaso clásicos olvidados, del gran público, y a veces del propio público *savant*?
5. Derivado del rap, el reggaetón es un género muy característico para nuestro propósito: canciones como "*Blanco*" de Pittbull (feat. Pharrell), con textos limitados, propios de este tipo de canciones ("*BLANCO!! Acercame tu pantalon/ BLANCO!! Regalame tus Panties/ BLANCO!! Acercame tu pantalon/ BLANCO!! Regalame tus Panties*"), y música que son riffs de alguna canciones disco pegajosa recortados y pasados "*en boucle*", confirman que no hay tal cosa como el talento, en sentido trascendental, sino que cualquier cosa puede "*pegar*" con tal de tener la suficiente publicidad. A nivel musical, el rap y el reggaetón presentan los siguientes rasgos: no son cantados sino declamados, de ahí la pérdida parcial del concepto de performance, a pesar de los concursos de los raperos para saber quien tiene mayor poder de improvisación, los cuales no tienen que ver con la competencia en cuanto cantante, sino como orador. Aún así, los participantes de estos concursos usan técnicas consabidas de describirse a sí mismo y a su competidor, criticando a este

último, lo cual reduce la amplitud del campo de improvisación. Por otra parte, el rap y el reggaetón, que es la versión latinoamericana del primero, tratándose de partidura, son ritmos - no notas - repetidos, lo que reduce todavía el ámbito de la música pop, la cual, del blues al rock, y sus diversas derivaciones, a diferencia de la música clásica, no son elaboraciones o composiciones que se desarrollan en el tiempo (pensamos en *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi), sino *riffs* o un grupo de notas repetidas a lo largo de varios minutos (en general 3 o 4, tiempo común de las canciones). Este sistema "*en boucle*" limita la elaboración melódica, a un inicio repetitivo. A esta primera limitación se agrega la de los dos géneros aquí estudiados: el rap y el reggaetón, los cuales abandonan la *boucle* del grupo de notas repetidas a provecho de un *tempo* rítmico que se vuelve armonía de la composición, a lo que suman, dichos géneros, el *riff* central de canción pop (no elaborado por los raperos/reggaetoneros, sino retomado tal cual) obviando sus pocas variaciones dentro del conjunto melódico, de por sí pobre (no a nivel de calidad armónica o de gusto que pueda provocar, pero sí de complejidad de la estructura narrativa del conjunto musical, por oposición a las sinfonías, óperas y en general composiciones clásicas). Igual consideración acerca de la reducción melódica y sinfónica en la disco y la tecno respectivamente como antecedente y movimiento paralelo del y al rap, que funcionan ya no sobre las notas como complejización del ritmo, sobre este mismo.

6. La reflexión anterior, más que considerarse como casual, debe de considerarse como central en nuestra demostración, no sólo porque pone doblemente (por la reutilización de elementos no originales, y por la pobreza o inexistencia de contenido y belleza en sentido clásico de la letra) en grande dificultad la teoría habitual y la definición hegeliana del genio y por ende el talento, sino porque, también, evidencia que hay una dicotomía entre el "*buen gusto*" como objeto supuestamente universal. único y suficiente, para explicar el talento, y la realidad que es otra, ya que obras como las canciones reggaetón o la autobiografía de Loana, por mucho que nos desquite y nos moleste, no pueden ser desconsideradas o apartadas simplemente porque no encajan con la definición que quisieramos dar del genio, cuando obviamente no hay ningún genio presente en la procreación de tales ineptias, y que además son del gusto innegable de una gran multitud, suficiente para que pase una y otra vez la música reggaetón, y para que sea éxito de librería la historia de Loana.
7. Contra la idea de que el genio es un valor inmanente, permanente y reconocido como tal desde un principio y para siempre (lo que la crítica se complace en expresar mediante los ejemplos de los poetas-niños de Francia: Arthur Rimbaud y Nicaragua: Rubén Darío, el cual, dicho de paso, fue siempre auto-publicado durante toda su vida, al igual que Alfonso Cortés, otro de los reconocidos como principales autores nicaragüenses), se sabe sobremanera que Darío en sus libros de crítica (*Los Raros*, 1896, y *Opiniones*, 1906) dedica largas críticas a escritores hoy olvidados. De la misma manera, es sólo tardíamente que Baudelaire se interesa en Manet (v. Stéphane Guégan, "*Petites notes sur Manet (3)/Manet versus Baudelaire*", *La Tribune de l'Art*, 7/11/2010). Si no fuera por André Breton en su *Anthologie de l'humour noir* (1935-1966),

Villiers-de-l'Isle-Adam estaría totalmente olvidado también (v. por ej. la tesina de Maestría de Damien Berdot, Universidad de Haute-Alsace, 2000-2001, bajo la tutoría de Hélène Védrine, *Le comique et l'ironie chez Villiers de l'Isle-Adam, "Introduction": ""Un génie!". Tels sont les mots – le codicille – par lesquels Stéphane Mallarmé salua la mémoire de Villiers de l'Isle-Adam, son ami disparu. Verlaine également se fendit d'un bel hommage, en faisant figurer Villiers parmi les Poètes maudits. Et pourtant, sitôt franchi le cap du XXème siècle, l'œuvre de Villiers faillit sombrer dans les limbes de l'oubli : englobée dans la faillite du symbolisme par ceux qui ne voyaient en Villiers que l'auteur d'Axël – pièce splendide, au demeurant –, ou tenue pour un redondant éreintage de la bourgeoisie – un de plus dans un siècle qui en compta tant.*). En cuanto a Jorge Luis Borges, fue tardíamente reconocido por la crítica, ya que el principio de su fama internacional, lo debió a compartir con Samuel Beckett el Premio Formentor otorgado por el Congreso Internacional de Editores en 1961, a los 62 años de edad. En Argentina, es sólo a los 45 años, en 1944, que recibe el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) por su obra *Ficciones* del mismo año; diez años más tarde, en 1955, será elegido miembro de la Academia Argentina de Letras. Franz Kafka, de corta vida y precoz pre-jubilación (en 1922, a dos años de su muerte), trabajó toda su vida de oficinista, y su obra no sería conocida si no fuera por la labor de su amigo Max Brod. Igualmente, Vincent Van Gogh no vendió sino un cuadro en vida. En cuanto a Poe, si bien recibió algún reconocimiento de la crítica, su vida fue, en mayoría, miserable, ciertamente en parte debido a su pronunciada tendencia por el licor. Según la *Autobiografía* de Einstein (*Autobiografía y escritos científicos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995), éste también sufrió la incomprensión de sus profesores, así como en su inicial búsqueda de empleo, hasta llegado el año 1908, todavía joven, ya que justo antes de cumplir los 30, cuando fue contratado por la Universidad de Berna.

8. Todo lo anterior apunta a una sola conclusión: que toda definición del talento es equivocada si no parte de la realidad, y ésta nos dice claramente que: a) cualquiera puede llegar a la fama: a-1) porque somos suficientemente numerosos para que lo que no me guste a mí le guste a otro (ejemplo paradigmático de esto son las numerosas canciones cómicas, burlas o no de otras famosas, pensamos en Francia a las canciones de Les Charlots, Les Inconnus o de Lagaf, cuyos textos, voluntariamente lo más estúpido posible, fueron sin embargo siempre éxitos cantados en coro por toda una población en su momento, y todavía hoy utilizados en las fiestas); a-2) porque es suficiente que pase repetidamente en la radio o en la televisión una persona o un grupo, aún si hacer nada, para que se vuelva famoso (lo vemos hoy en día con las distintas familias de los incomprensibles "Reality Shows"); b) el mercado crea productos prefabricados (lo expresan, ya sin miedo ni vergüenza, y sin que nos asombremos, todos los programas citados) que sí tienen éxito, por ende es inválida la definición del talento como algo especial, indefinible, fuera de lo común; c) no es ni la cualidad formal ni de contenido lo que implica el éxito (casos sintomáticos son el rap y el reggaetón, pero igual podríamos citar las rimas paupérrimas de toda la

canción popular, en "o" y "a" en español y en "é" en francés); d) en ningún caso la historia, es decir, ni la época ni la posteridad, es la que, como experiencia cultural racionalizada por una supuesta imparcialidad temporal, le reconociera al genio (la historia es llena de desapego de generaciones posteriores a artistas famosos en su época, *Los Raros* de Darío son hoy en día en su gran mayoría olvidados, los grandes representantes, lo dijimos, de la música clásica, no son valorados como imprescindibles por la gran mayoría, igual podemos decir de la literatura que, si bien se sigue publicando porque supuestamente se lee en la escuela, tiene pocos lectores no obligados: de Homero a Joyce, pasando por Cervantés y Goethe, Balzac, o Dickens). Paradigma del sistema de las grandes disqueras como creador de productos prefabricados son los éxitos del bebé Jordy: "*Dur dur d'être un bébé!*" (1992), "*Alison c'est ma copine à moi!*" (1993) y "*Les boules*" (1994), provocados por sus padres, Patricia Clerget, antigua conductora de Radio Manche, y Claude Lemoine, productor del grupo de rock los Rockets (1976-1992).

9. ¿Queremos realmente ver lo que se nos muestra? Los "*mass media*" no lo son tanto porque se dirigen a las masas, sino porque se difunden masivamente. Ahí se ve la dicotomía entre las representaciones de una época y el gusto general. Se suele pensar que los 2 se confunden. Sin embargo, el caso del arte abstracto en Nicaragua lo contradice. Mientras se exporta como nueva realidad en los eventos latino y centroamericanos desde las Bienales, en realidad se vende mejor (tanto a turistas - como representación exótica y pseudo-etnográfica del Tercer Mundo - y a nacionales) el primitivismo. Modalidad ésta (el primitivismo) representativa e ideológica (en cuanto congrega lo popular como valor soviético y lo genuino como axiologización de lo primero desde la identidad pobreza-sencillez-honradez-inmediatez-verdad-naturalidad del *Volkgeist*) impuesta por Ernesto Cardenal y el sandinismo (es decir, desde la ideología de la cúpula dirigente). En realidad, el debate del arte abstracto en el mundo, de forma general, destaca la oposición entre el gusto colectivo (v. las innumerables críticas de los sociólogos e historiadores, y del público en general, al arte abstracto - esta misma crítica surge en las películas y el arte cómico, hasta en el último álbum inacabado *Tintin et l'Alph-Art*, 1983, de Hergé -) y la imposición desde grupos o cúpulas a los demás. Ocurre lo mismo en la televisión pero ampliado (por el medio de difusión que ésta es) con los reality shows, cuyos guiones son tan pobres (*The Hill/The City*, *Keeping Up With the Kardashians*) que dan pena. A veces (ej. citados) la presencia de atractivas mujeres (v. el fundador *reality* con Ana Nicole Smith o *Denise Richard: It's Complicated*) es la única justificación de tan pobres programas y explican su éxito. Pero las historias repetidas entre y dentro de cada *reality* (problemas con los padres, celos, problemas con la pareja, traiciones entre amigas y novios, numerosos silencios) los hacen intercambiables. Bien sabemos, por la enorme variedad de las mismas, que ninguna de las vanguardias (aunque compartieron ciertos problemas estéticos) fueron arquetípicos del gusto de su época ni del actual. La moda (diferencia entre los extremos de ésta - Jean-Paul Gaultier y las faldas por hombres, sin duda inspiradas por el smoking para mujeres de Yves Saint-Laurent en 1966, y la escandalosa colección "*Clochards*" del

2000 de John Galliano para Christian Dior, v. a este propósito la película *Zoolander*, 2001, de Ben Stiller - y lo que todo el mundo se pone: que básicamente son los *jeans*) es otro ejemplo de esto. El molde que impone el mercado (en todos los programas se trata hoy de selección, para ser: novio, *Next*, *Parental Control*, *Next Room Raiders*; cocinero: *Hell's Kitchen*; modelo: *America's Next Top Model*; modista: *Project Runway*; cantante: *La Academia*, *American Idol*, *Make the Band*; empresario: *El Aprendiz*; conductor: las divas *En busca de la Nueva Diva*, *TeleHit New Generation*; benefactor: *I'm a Celebrity Get Me Out Of Here!*; premios: *Desafío Extremo*; o nada: *Big Brother*) expresa no sólo su pobreza en cuanto proceso de modelización (v. los episodios obligatorios tanto en estos *reality*: enfrentamientos entre grupos, pleitos caseros, como en las películas de Hollywood: en las románticas, la separación ante del reencuentro final; en las de terror, el regreso inesperado del monstruo, además de la dificultad de matarlo; etc.; sobre estas recurrencias en el cine norteamericano v. nuestro libro *Essais d'iconologie filmique*, 2002), sino también su principio de monopolio, además de comercial, ideológico sobre el público. Aunque universalmente aclamados, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Sacha Guitry, René Clair, Marcel Pagnol, Orson Welles, Jerry Lewis, Sydney Pollack, Jean Yanne y Jacques Martin, Robert Hossein, Pierre Tchernia, Pierre Richard, Coluche, la triada reina de los años 1970-1980 y con gran prestigio hasta hoy George Lucas-Sтивен Spielberg-Robert Zemeckis, Blake Edwards, Mel Brooks, Jack Nicholson, David Cronenberg, Danny DeVito, los padres del terror para adolescentes: John Carpenter y Wes Craven, los citados hermanos Scott, Jonathan Demme, Ivan Reitman, Harold Ramis, Ethan y Joel Coen, Sylvester Stallone, Adam Sandler, Jerry Seinfeld y Larry David, M. Night Shyamalan, Ray Romano, Ben Stiller, Jean-Pierre Jeunet, Mike Myers, los hermanos Wayans, Luc Besson, han llevado, desde sus inicios, *tous les chapeaux*, siendo productores, guionistas, directores, y/o actores de sus propias películas. Hugh Hefner, creador del imperio Playboy, así como de varios programas televisivos relacionados, magnate de los medios desde la más temprana edad, es otro ejemplo de lo anterior. Asimismo, cumulando en sus obras los papeles de actores, escritores y productores, son, aunque menos conocidos, Val Guest, Bryan Singer, Tyler Perry, Laeta Kalogridis, Richard Linklater, Alex Proyas, James Marlowe, Dennis Dimster-Denk, Cinthia Kaufman, Chris Meliani, Albert Hugues, Walt Dohrn, Sam Mendes, Miguel Sapochnik, Lance Rivera, Alfonso Cuarón, Eric Red, Gabriele Salvatores, John Hamburg, Brian Koppelman y David Levien, Robb y Mark Cullen, y el emergente Sacha Baron Coen (conocido por su papel de Borat). Los citados hermanos Vargas en Nicaragua, como la mayoría de los representantes de la televisión nacional, fueron productores de su propio programa titulado *El Lado oscuro*. Como Carlos Fernando Chamorro, hijo de la familia de presidentes que rigió el país desde mediados del s. XIX, productor de sus programas *Esta Semana* y *Esta Noche* y del semanario *Confidencial* (v. sobre éstos Lucydalia Baca C., "Prestigioso premio a Carlos Fernando Chamorro", *La Prensa*, 21/7/2010). Iguales son los casos del programa *La caméra cachée* francesa de los años 1970 y del programa similar de la *Camara Matizona* nicaragüense de los años 1990-2000, donde los

protagonistas también son los productores y guionistas. O en la capsula cómica francesa de los años 2000 *Caméra Café*. Los representantes de la Nouvelle Vague, provinientes de la crítica de la revista *Les Cahiers du Cinéma*, así como sus contemporáneos, seguidores, afiliados, u oponentes, se han inscrito todos en esta acumulación de poder en la obra (citemos: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Roger Vadim, Jacques Rozier, Claude Berri, Alain Resnais, Louis Malle, Maurice Pialat, Claude Lelouch, Jean-Pierre Melville, Jean-Pierre Mocky, Jean Eustache, André Téchiné, Jacques Doillon, Bertrand Tavernier, Claude Sautet, Michel Deville, Dominik Moll, Gilles Marchand, Yves Caumon, Philippe Ramos, Jean-Paul Civeyrac). En música, muchos músicos de los años 1960 y 1970 como Phil Spector, Mike Oldfield, Marc Cerrone o Santana han dirigido cantantes para acompañarlos en sus producciones, ampliando así su papel al de verdaderos organizadores y directores de sus obras musicales. A esta lista de músicos que ponen en escena sus composiciones volviéndose directores y productores de las mismas, podemos agregar, tratándose de los años 1980, a Jean-Michel Jarre, y de los años 1990, a Moby, respectivamente hijo de Maurice Jarre (compositor de numerosas bandas sonoras originales de destacadas películas norteamericanas de *Doctor Zhivago*, 1965, de David Lean, a *El Club de los Poetas Muertos*, 1989, de Peter Weir, pasando por *Lawrence de Arabia*, 1962, también de Lean, y *Ghost*, 1990, de Jerry Zucker), y bisnieto de Herman Melville. También, de los años 1990, citaremos a David Guetta. Los grandes estudios suelen invertir en un solo actor sobre 2 o 3 años, haciéndoles turnar. Así después de que Bruce Willis se viera en numerosas películas de los años recién pasados, en el 2008-2009 le toca a Nicolas Cage. Fue antes el caso de Sean Connery, en sus películas "en duo" con actores emergentes, de *Highlander* (2006, Russell Mulcahy) a *Entrapment* (1999, Jon Amiel). Village People, Spice Girls o 'N Sync fueron grupos creados de la nada, sin que previamente se conocieran sus integrantes, es decir, sin planteamiento estético o musical fundacional en ellos. La pobreza de las letras de canciones y su preformateo en rimas pobres (o/a, eventualmente ando/iendo, en español; é en francés), por muy buena o muy agradable que sea la música, hasta en movimientos en sus orígenes anticonformistas (rock, rap, reggaetón), transformados éstos por las grandes disqueras en canciones de amor para adolescentes en discotecas (Abril Lavigne, Daddy Yankee), son muestras patentes del proceso de colado por el sistema. De ahí que autores se pueden profesionalizar escribiendo por cualquier artista, llegando así a la fama haciendo miles de canciones (Didier Barbelivien en Francia). Los reality (Make the Band, La Academia) enseñan también claramente que la industria forma productos de mercado a su antojo, sin que el talento, entendido éste como genio y no simple competencia vocal promedia en proceso de formación, tenga que ver. En el cine, nos recordaremos de los criaderos de jóvenes estrellas de ambos sexos, todos sobre el mismo modelo (en el caso de los varones, atléticos, altos y de rasgos clásicos, quijada ancha y nariz recta) en los grandes estudios del Hollywood de la época de Oro. El fagocitamiento por Michel Audiard del cine francés en

los años 1960 y parte de los años 1970 nos da derecho a preguntarnos si correspondía realmente a un gusto de la época o si más bien fue un abuso de poder e influencia.

10. -Los estudios son los que impulsan los actores (v. el caso de Jean-Claude Van Damme, cuya carrera empezó con 6 películas distribuidas entre 1988 y 1990, o Daniel Brühl, nuevo actor que vemos actuar papeles protagónicos en 5 películas en el 2009, entre las cuales las notadas *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino, y *The Countess* de y con Julie Delpie, se puede también citar el caso de otro actor reciente con recorrido de estrella fugaz: el joven Zac Efron), así como los temas (como, por ej., el tema apocalíptico de *Armageddon*, Michael Bay, e *Deep Impact*, Mimi Leder, ambas de 1998, sobre estos filmes, v. nuestro libro *Hablemos de Cine; Space Cowboys*, 2000, Clint Eastwood, copia de *Armageddon*; o de revisión bíblica, de los numerosos libros de distintos autores derivados del éxito de *The DaVinci Code* de Dan Brown). De la misma forma, Hollywood promueve la especialización de los directores, que no son, como en Europa, creadores, sino parte de un mecanismo más global: Michael Bay e Roland Emmerich se especializaron en películas tecnológicas y futuristas sobre catastrofes mundiales próximas, o Robert Zemeckis en películas para de temas sobrenaturales y, desde 2004, en filmes de animación en IMAX 3D (*The Polar Express*, *Beowulf*, *A Christmas Carol*). Hasta el gran Hitchcock se integra a este modelo. Es común que en el cable, pase, repetida, el mismo día, y hasta a la misma hora, la misma película en distintos canales, lo que muestra con toda claridad cómo funciona el monopolio de los consorcios en el mundo artístico. Los cantantes Kesha, Katy Perry, Lady Gaga, el joven Justin Bieber, y dentro el consorcio Disney Miley Cyrus, Demi Lovato, Selena Gomez y los Jonas Brothers, como antes Britney Spears, Cristina Aguilera y Justin Timberlake (los tres descubiertos también por Disney), son, al igual que los actores citados en el caso de los grandes estudios y los canales de televisión, entre los tantos productos prefabricados por las disqueras - al igual que los grupos de los años 1990 Spice Girls, Take That, 'N Sync, y en los años 2000 las Pussycat Dolls del programa de televisión epónimo -, tanto en cuanto sus producciones son meramente y claramente *pop*, como por el carácter de *trust* vertical de su uso como producto (tienen programas, discos, se venden en camisetas, cuadernos, películas, videos con conceptos unificados con el de "*Haus of Gaga*" de los clips de Lady Gaga, y en su caso, los *remix* paralelos a las canciones, etc.), y la salida repentina y de golpe de varias canciones de ellos de un solo cuando se les quiere lanzar en el mercado. Tanto el contenido de las letras (sobre discotecas y bailes) como el ambiente de los clips (acidulado de playa y juventud) marcan claramente el valor repetitivo y de producto de estos artistas. Son grupos de escritores y compositores que producen para distintos artistas. Técnica común en los EU desde siempre (pensamos a los orígenes del rock y a las producciones Motown), pero también en Francia (con escritores como Didier Barbelivien, autor de miles de letras para centenares de cantantes, de los cuales la mayoría fueron efímeros). Valida aún más esta cualidad de producto de mercado las ahora inevitables canciones en conjunto ("*featuring*"), puestas de moda en la segunda mitad de los años 1990 por

artistas de amplia trayectoria como Santana con el disco *Supernatural* (1999) y Tom Jones con *Reload* (2000), dos álbums de gran éxito que favorecieron la interacción entre artistas, como lo hizo Shakira con Alejandro Sanz en la canción "La Tortura", y Miguel Bosé en sus discos *Por Vos Muero* (2004) y *Papito* (2008), pero interacción que ahora viene a ser el paso obligatorio para inducir el público a creer en la fama de artistas apenas nacientes: así Lady Gaga apareció en dos canciones con Beyoncé; Katy Perry con Timberland, 3OH!3, o Snoop Dogg; Kesha con Mega Sexxx, y también con 3OH!3; Justin Bieber con Usher. Productos de mercado son también, claramente, las canciones del Mundial 2010, que llegaron a más de 15, de las cuales 14 fueron compilada en el disco *Listen up! The Official 2010 FIFA World Cup*. En este disco, por ejemplo, no aparece "Wavin' Flag" del rapero somalí K'naan, cantada en español por David Bisbal y utilizada en la publicidad del patrocinador oficial Coca Cola. Otros productos de mercado son los conductores asombrosamente insustanciales de las cadenas de música TeleHit y RitmoSonLatino, que obviamente no saben nada de música, y se dedican, pensamos al programa *El Mundo Al Revés*, a mirarse, haciendo programas básicamente sobre ellos mismos, más que sobre los artistas invitados, los cuales, por cierto, son muy a menudo ellos mismos otros productos de mercado, con canciones olvidables. De ahí que se aclara el proceso: no pasan las canciones en la radio porque son famosas o gustan, sino que son famosas y gustan porque pasan. Así es porque el público en los 20 últimos años a revelado preferir en sus compras discos de "Varios artistas", porque un solo artista pocas veces pega, y el disco puede contener una canción gustada, mientras las demás no son muy atractivas. Lo que no debe crear una pregunta suplementaria: ¿cómo y por qué pega aunque sea sólo una canción?, sino que la constatación del poco interés en general de tener todo un disco de un mismo intérprete nos da una respuesta clara: que una canción pegue es el hecho del azar, provocado por la repetición de la canción en los canales de radio y televisión, lo que llamaremos *venta subliminal a la fuerza* por parte de las disqueras, y es relativamente difícil por la misma diversidad de los gustos de cada uno de nosotros como auditores. Así los discos de "Varios artistas" trabajan sobre melodías conocidas, el recuerdo y la nostalgia, al igual que los numerosos programas que, en los 20 últimos años, se desarrollaron paralelamente, así como los canales de radio de músicas del ayer, proponiendo escuchar de nuevo viejos éxitos. En Francia, citaremos el actual programa: *Les années bonheur*.

11. Es imposible pensar que la(s) cualidad(es) de talento dependa(n) de la originalidad, ya que un sinnúmero de artistas reconocidos cantan con la misma tonalidad sobre músicas repetitivas (Sting, Phil Collins, Julio Iglesias, Enrique Iglesias, Franco DeVita, Luis Miguel, Juan Luis Guerra, Gloria Trevi, Alejandro Sanz, Natalia Lafourcade, Julieta Venegas, Juanés, Luis Enrique, Ricky Martin, Maná, Aventura, Wisin y Yandel, Manu Chao, M (Matthieu Chedid), Benjamin Biolay, Keren Ann, Raphael, Rose, Paulina Rubio, quién además, en sus clips, tiene las mismas posturas en ambientes extremadamente similares: sentada y de pie contra una pared enseñando las piernas, levantando los brazos al aire - lo que es una muletilla también de Kesha -, poniendo mlas manos en

- forma de corazón que se aleja de su rostro). También se le reprochó lo mismo al gran Georges Brassens, que se molestaba mucho al respecto.
12. La pregunta, entonces, que uno, ante los programas de MTV, TeleHit, el Top50, en cuanto a música, y ante los numerosos programas y cadenas de televisión dedicados a reseñar películas y vida de los actores como CineCanal, MGM, People and Art, o E!, en cuanto a cinema, etc., aparentemente se puede hacer con legitimidad, a veces frente a artistas buenos, a veces malos, de ¿cómo logran que grandes cadenas los promocionen? Esta en realidad mal hecha y, en una perspectiva sociológica de la teoría de la recepción de las obras, revela el carácter engañoso del sistema, ya que, tratándose de consorcios, estos mismos programas son parte del proceso de difusión implementado para que las últimas producciones de las grandes disqueras y los grandes estudios (igual sus actores, cantantes, etc.) aparenten ser parte de la última noticia, y de hecho lo son, ya que estos mismos productores crean la noticia. Lo comprueba por ejemplo clara e incontestablemente el número de veces que se repiten, cuando salen, las mismas canciones de las grandes disqueras en las radios y los canales de televisión dedicados a la música. Son espacios comprados, caros, pero que dan resultados, ya que así alcanzan grandes proporciones de compradores. Lo demuestra, si fuera necesario, el montado amor entre dos productos de los estudios Disney: Miley Cyrus y Nick de los Jonas Brothers.
 13. Revelado y clarificado lo anterior, volveremos a plantear lo que planteamos en nuestro libro *Iconología* (2001, 2002, 2004, 2006): *"No ver en el arte el poder fenomenológico (de "lo que se muestra") es no percatarse de que, en su proceso de formación y de difusión, el arte, como toda actividad humana depende menos del talento propio del artista individual que de la buena voluntad de sus mecenas. Un artista talentoso pero sin ayuda no tendrá ningún éxito. Pretender lo contrario sería mentir. A menudo los artistas vienen de medios favorecidos, forman parte de la media o alta burguesía, aun cuando se demarcan de ella. Delacroix era hijo natural del temido "diablo cojo" Talleyrand, lo que explica que, a pesar de la ausencia de éxito público de su pintura, el estado le haya sistemáticamente comprado sus obras al artista. Otro fenómeno se tiene que tomar en cuenta: la existencia, en arte como en las demás actividades humanas, de familias potentes. Pensamos a los Van Eyck, los Bellini, los Bach, los Mozart, los Chénier, Etienne Bonnot de Condillac/Gabriel Bonnot de Mably, los De Maistre, Poullain de Belai/Poullain de Saint-Foix, los Daudet, los Feydeau/Louis Verneuil, los Guitry, los Renoir con el abuelo pintor, el hijo cineasta y el nieto fotógrafo, los Picasso, los Giacometti, Jean Giono/Serge Fiorio, los Hemingway, los García Márquez, los Brunhoff, Osamu Dazai/Yuko Tsushima, los Dard, las Higgins Clarke, los Djian, los Jardin o los Azoulay. Se ven a menudo en la moda, el cinema y el espectáculo estas oligarquías (en los E.U. Geoffrey Lewis/Juliette Lewis, los Garland/Minnelli, Jeane Manson/Shirel, Bob Marley/Lauryn Hill, los Chaplin, los Fairbanks, los Vidor, los Huston, los Redgrave y los Richardson, los Montgomery, los Curtis, los Douglas, los Perkins, los Coburn, los Borgnine, los Morris, los Coppola, los Arquette, los Downey, los Luhrmann, los Jackson, los Reeves, los Hartman, los Miles,*

los Kirkpatrick, los Sutherland, los Carradine, los Keach, los Quaid, los Sheen, los Bridges, los Penn, los Roberts, los Zimbalist, los Baldwin, los Bancroft, los Grier, los Whitaker, los De Niro, los Travolta, los Barrymore, los Hunt, los Sorvino, los Cherry, los Arkin, los Dern, en Inglaterra los Connery, en Québec las Dion, en Holanda las Mulder, en España los Bosey, los Iglesias, en Francia Géo Koger/Vline Buggy, Renée Saint-Cyr/Georges Lautner, Ray Ventura/Sacha Distel, Françoise Dorléac/Catherine Deneuve, Pierre Léaud-Jacqueline Pierreux/Jean-Pierre Léaud, Dalida/Orlando, Louis Jouvet/Fabrice Luchini, Marlène Jobert/Elsa, Didier Pain/Vanessa Paradis, los Dauphin/Jean Nohain, Cheikh Raymond/Enrico Macias, Cécile Aubry/Mehdi El Glaoui, Charlélie Couture/Tom Novembre, Choron/Michèle Bernier, Jean-Pierre Elkabbach/Emmanuelle Bach, las Dolto/Carlos, Lio/Helena Noguera, Karl Zéro/Basil de Koch, los Fernandel, los Préjean, los De Funès, los Petrucciani, los Dassin, los Périer, los Aznavour, los Demy, los Schoendoerffer, los Préboit, los Sardou, los Gall, los Gélin, los Trintignant, los Le Poulain, los Wilson, los Berry, los Légitimus, los Métayer, los Béart, los Savary, los Thibault, los Célarié, los Chatilliez, las De Meideros, los Jarre, los Clerc, los Jolivet, los Besson, los Prévost, los Bruel, los Hallyday, los Lalanne, los Dutronc, los Paturel, los Kassovitz, los Belmondo, los Delon, los Depardieu, los Galabru, los Seigner, los Gainsbourg, los Doillon, los Bohringer, las Dona, los Winter, los Chedid, los Laffont, los Martin, los Audiard, los Fugain, los Souchon, los Voulzy, los Allégret, los Castaldi, los Stévenin, los Elmaleh, las Le Besco, los Bellemare, los Decaunes, los Blanc-Franquart, los Garrel, los Drucker, los Collaro, los Poivre d'Arvor, los Ardisson, los Oliver, así como las familias de productores de los Lescure, los Marouani e los Le Tan, y de poder: Pierre Corneille/Fontenelle, Claude Monet/Dorothee, el Dr Albert Schweitzer y su sobrino Jean-Paul Sartre, el Profesor Jean Hamburger y su hijo Michel Berger, los Mitterand, los Léotard, los d'Ormesson, los Leclerc/Julien Clerc, en Italia Bernardo Bertolucci/Sam Neill, los Rossellini, los Mastroianni, los Argento, los Versace, las Bruni, los De Laurentiis). El ámbito nicaragüense no es un caso aparte, con familias de artistas - similares por ejemplo a los Sáenz en Costa Rica y los Vides en Salvador -, como los esposos Alejandro Aróstegui/Mercedes Gordillo, o las familias de escritores de los Aguirre y las Ramos, y grandes familias de poder, como los Tünnermann, los Belli con la escritora Gioconda y la artista Patricia, los Cuadra y los Cardenal, que, a semejanza de los Allende en Chile, dieron importantes escritores. Los miembros del grupo ArteFacto, de Porfirio García Romano al líder Raúl Quintanilla proceden de este medio burgués y culto, Quintanilla siendo por ejemplo hijo de uno de los más importantes pedagogos del país. De lo mismo, más generalmente, fuera del grupo ArteFacto, y para volver a la literatura, el uso de voces inglesas en sus obras y/o la francofilia de los nicaragüenses Rubén Darío, Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas y del salvadoreño Roberto Armijo dan perfectamente cuenta de que todos estos grandes autores vienen de un medio muy cómodo permitiéndoles viajar y estudiar en el extranjero, y más que todo tener informaciones sobre lo que se pasa en el mundo

exterior. Nosotros hemos podido apreciar personalmente - como por otra parte lo reconoce implícitamente Quintanilla en su artículo "Wachi wachi postmodern" (ArteFacto, n° 14, 1997) - el carácter clasista que tiene el conocer y expresarse en inglés para Quintanilla y Patricia Belli, que acostumbran usar de esta idioma como de un código entre ellos. El interés de tales planteamientos no es, claro, el mero hecho de crear una biografía social de los artistas citados, sino de mostrar cómo el arte se crea en base a elementos contextuales. Es así notable que tanto su relativa comodidad financiera como su medio son lo que llevaron y permitieron a Belli, García Romano, Quintanilla o David Ocón crearse con el tiempo bibliotecas de muy buena calidad, a pesar de las inmensas dificultades bibliográficas de Nicaragua. Además Quintanilla, sin duda el que tiene la biblioteca la más completa de todos, tiene una también magnífica discoteca, que numerosos intelectuales del Primer Mundo le envidieran." A este secuencia, agregaríamos hoy en Nicaragua a los hermanos Mejía Godoy/Luis Enrique /Perrozompopo/Cuneta Son Machín, los Gadea (Norma Elena y su primo Moisés), Rodrigo Peñalba, nieto del famoso pintor que fue fundador del arte contemporáneo nacional (v. María Dolores Torres, *La Modernidad en la pintura nicaragüense - 1948-1990*, Managua, BANIC-Hispamer, 1996)); Marcos Agudelo, artista ganador de la VI Bienal Centroamericana, hijo de William Agudelo, poeta colombiano inseparable de Cardenal; Ernesto Salmerón, otro joven artista ganador de la V Bienal del istmo, hijo homónimo de su padre, ministro sandinista; los poetas Christian y Mario Santos; los cineastas granadinos Mariano Marín y Mariano Marín Jr.; William Grisby Vado, director de la radio La Primerísima, y el economista televisivo Arturo Grisby. Germán Pomares, escritor y cineasta, hijo del recordado guerrillero sandinista "El Danto" y homónimo de éste, a la muerte de quien fue adoptado por uno de los principales líderes del movimiento: Tomás Borge. Guillermo Rothschuh Tablada /Santiago Molina/Rosario Murillo. "*En la década de los ochenta vinieron unos periodistas (a Juigalpa) y ellos le preguntaron a mi mamá cuál era el mejor periódico Barricada, LA PRENSA o El Nuevo Diario y ella (María del Carmen) les contestó que los tres son iguales porque los tres son de los Chamorro", recordó el poeta Rothschuh, quien aseguró que la agencia de los periódicos la seguirá atendiendo su sobrina Vimalisa Marín.*" (Mercedes Sequeira, "Todos recordarán a la "mamá grande" de Juigalpa", *La Prensa*, 21/5/2008). Del escritor y director del *Nuevo Amanecer Cultural* desde su creación hasta el 2008, Luis Rocha, citaremos esta rápida biografía: "*Su padre Octavio Rocha (1910-1987) era uno de aquellos jóvenes poetas iconoclastas y contradictorio, de los más prometedores del Grupo Vanguardista, en plena ruptura con el pasado retornaba a las formas tradicionales, y Jacinta Urtecho, su madre, era prima del caricaturista Joaquín Zavala Urtecho, del poeta Luis Downing Urtecho y del gran domador del Circo Vanguardista granadino, José Coronel Urtecho, quien terminó siendo una síntesis de padre y madre. De donde, Luis Rocha es hijo y sobrino de la Vanguardia. Es filio-vanguardista.*" (Julio Valle-Castillo, "*La poesía Filio-Vanguardista de Luis Rocha*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 4/11/2000). Agregaremos que el pintor Rodrigo González Chamorro es

primo de Raúl Quintanilla. Los hermanos Vargas: Marcio (actual Director de la Cinemateca Nacional) y Carlos, productores del programa televisivo *El Lado Oscuro*. En Francia, los Zavatta, los Fratellini y los Grüss, 3 familias importantes del mundo del circo, Henri Clouzot (director del Museo Galliega)/Henri-Georges Clouzot/Jérôme Geromini/Vera Clouzot, los Cassel, los Poiré, los Blier, los Sarraute, Bernadette y Pauline Lafont, Jean-Marc y Xavier Thibault, Karl Zéro/Basile de Koch/Daisy D'Errata, Roger Hanin/François y Frédéric Mitterrand, los Elmaleh. También los franco-rusos Nabokov. En Inglaterra, Lord Byron hijo del almirante y explorador John Byron y padre de la matemática Ada Byron conocida como Lovelace, Eleanor Jackson (del grupo de electropop La Roux), hija de June Ackland, actriz protagonista de la serie policíaca *The Bill*, creada en 1984 y todavía existente en el 2010. En España, Miguel Bosé, hijo del torero Luis Miguel Dominguín y de la actriz Lucía Bosé, tío de la modelo Bimba Bosé, casada con el realizador y músico Diego Postigo. En los E.U., los Presley, Jon Voight/Angelina Jolie, Goldie Hawn/Kate Hudson, Abraham Lincoln/Tom Hanks, los hermanos directores y productores Ridley y Tony Scott, Tori Spelling hija del productor Aaron Spelling, Edgar y Frances Westerman/Candice Bergen, Billy Ray Cyrus/Miley Cyrus, Alan y Daniel Radcliffe/Marcia Gresham, las hijas herederas de Hilton/Kim y Kyle Richards, Peter Graves/James Arness, Greg/Phil/Iona Morris, los Barrymore, Steven y Liv Tyler, los hermanos Baldwin, Hilary y Haylie Duff, Jessica y Ashlee Simpson, Barbara Hale/William Katt, Jerry e Ben Stiller/Anne Meara, los Dunne, los Alda, los Osbourne, los Lohan, Carrie Fisher hija de Debbie Reynolds y Eddie Fisher protegido éste de Eddie Cantor, Rick/Amanda Bynes, los Lamas/Arlene Dahl, los Landon, las Spears. Actriz como Anne Hathaway que es hija de una actriz de teatro: Kate McCauley. Igualmente el famoso actor francés Jean Gabin era hijo de un actor de opereta: Ferdinand Joseph Moncorgé, quien, según contaba, casi le obligó a entrar en la profesión. En México, citaremos el caso de Vincente/Alejandro Fernández, y Alexander/Emmanuel Acha. También Paquita La Del Barrio y su hermana Viola Dorantes; Alejandra Guzmán, hija de Enrique Guzmán y Silvia Pinal. Paulina Rubio es hija de la famosa actriz de los años 1970 Susana Rue Riesta, mejor conocida como Susana Dosamantes, y de Enrique Rubio, importante abogado mexicano. Siempre en México, recordamos también a José José/Pepe, Verónica y Cristian Castro, Rocío y Shayla Durcal, Selena y Kumbia Kings, Lupillo y Jenny Rivera. A los cubanos estadounidenses Emilio y Gloria Estefan. A los argentinos mexicanos Ana Victoria, hija de Diego Verdaguer y Amanda Miguel. Obviamente, se podrían multiplicar al infinito estos ejemplos. Es común, y hasta cierto punto, natural, el interés por integrar los hijos a su vida, y apoyarles para que tengan mayores oportunidades. El mundo artístico no escapa de esta suerte. Citamos la anécdota siguiente de *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952, John Ford): "Esta película es un asunto de familia, con las actuaciones de los hijos de (John) Wayne, los hermanos de (Maureen) O'Hara, y hasta los hijos de John Ford, en este tributo enternecedor a la isla esmeralda" (David Baird, *Parejas Perfectas - Una fiesta fotográfica*, Madrid, Pearson Educación, 2003, p.

- 58). Nos parece haber marcado nuestro punto: el artista más que reconocido por su "*talento*" (valor trascendente, immanente, indefinible) llega a la fama, en primera instancia, por su pertenencia a un medio que, como los demás, funciona por coacción, y le favorece la entrada. Lo que no quiere decir que sea malo el artista así favorecido.
14. Si de genio se tratase, y éste fuese evidente y deslumbrante, se tendría que explicar por qué, como apuntamos con anterioridad, Van Gogh sólo vendió un cuadro en vida, y por qué autores de importancia nacional como Alfonso Cortés y de trascendencia internacional como Darío pasaron su vida autopublicándose. De lo mismo tendría que aclararse (tratándose del valor universal de la genialidad) por qué cuando, en los años 2000, se tradujo a Darío al francés, en France Culture la valoración crítica de los especialistas invitados fue mala, dada la importancia en el mundo hispánico del nicaragüense, que clasificaron como pequeño (a como Lenin hablaba de los "*pequeños kantianos*") imitador del Parnaso.
 15. Un caso interesante e irónico de la importancia de provenir de una familia pudiente, tanto en el mundo del arte como en la vida en general, además del caso, mencionado, de Delacroix-Talleyrand, es el de Luis Enrique (Jr.), cuando rememora, en los primeras estrofas de su canción "*Autobiografía*": "*El mundo no es lo que veía/ desde la ventana de mi cuarto/ en el verano del '78/ vi una nube que crecía/ y mi infancia que se iba/ Fui de Managua hasta Tijuana/ buscando al norte una esperanza/ Llegué a la tierra prometida/ Aprendí otro idioma/ Comencé otra vida/ PRE-CORO: Crecí en las sombras del silencio/ Fui un ilegal con miedo/ sin papeles y sin dirección*". Efectivamente, recordamos que Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy fueron, en los años 1980, los cantautores más comprometidos y emblemáticos de la Revolución sandinista. Es curioso y cómico que el hijo del primero, en esta canción, recuerde que, mientras la Revolución y sus representantes musicales, echaban tierra y espuma en contra del Imperio, y mandaban alegremente a morir jóvenes por promociones enteras, bajo pretextos de ideología, el hijo dilecto de los Mejía se haya ido, mucho antes de que llegará a su cumbre de violencia la situación del derrocamiento (hasta un año antes, para ser muy exacto) a los EU ("*la tierra prometida*"). Cómico, también, es que, al querer parecer un "*mojado*", logra hacer parecer como una hazaña la huida, por ser "*hijo de papi*", fuera del país en una situación de crisis, que les dará a él y su familia el lugar que tienen en la historia de la música nacional. Lugar, además, paradójico, ya que, a la vez, de familia inevitable del horizonte histórico, y también familia que logró crear una dictadura dentro del medio del arte, por haberse desarrollada sobre varias generaciones, y así poder escribir (lo que ocurre también en la literatura nacional) la historia nacional desde su propia y única perspectiva. Recuerdos vivenciales de Luis Enrique (Jr.) en el Imperio que supo acogerle versus los planteamientos de sus padres (y, en general, pleitos ideológicos entre dos países, que desembocaron en la muerte de millones de muertos nicaragüenses, mientras los hijos de las familias más representativas y, supuestamente, ideólogas de la Revolución, se beneficiaban sin reparo de las bondades, bellezas y facilidades de la "*tierra prometida*") que, entonces, son la perfecta y clarísima demostración de lo planteado en la película *La Grande Illusion* (1937,

Jean Renoir), de explícito título, y demostración: "*La guerre est faite par des gens qui ne se connaissent pas et qui se tuent, commandés par des gens qui se connaissent mais qui ne se tuent pas.*" (Paul Valéry, "*La guerra se hace por gente que no se conoce y se mata, comandada por gente que se conoce pero no se mata*"), y lo dicho en otra canción, esta vez del excelente maestro Georges Brassens ("*Mourir pour des idées*"): "*Mourir pour des idées, l'idée est excellente./ Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eu./ Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante,/ En hurlant à la mort me sont tombés dessus./ Ils ont su me convaincre et ma muse insolente,/ Abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi/ Avec un soupçon de réserve toutefois./ Mourrons pour des idées d'accord, mais de mort lente,/ D'accord, mais de mort lente./ Jugeant qu'il n'y a pas péril en la demeure,/ Allons vers l'autre monde en flânant en chemin/ Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure/ Pour des idées n'ayant plus cours le lendemain./ Or, s'il est une chose amère, désolante,/ En rendant l'âme à Dieu c'est bien de constater/ Qu'on a fait fausse route, qu'on s'est trompé d'idée,/ Mourrons pour des idées d'accord, mais de mort lente,/ D'accord, mais de mort lente.*"

Lejos de querer invalidar cualidades del conjunto de los artistas citados a manera de ejemplo en sus relaciones familiares, nos parece que el trabajo anterior tiene la ventaja de dejar a un lado las interpretaciones románticas acerca de la genuinidad del talento, en cuanto expresión confusa de algún tipo de trascendentalidad, cercana a la divinidad, para volver al campo analizable de la realidad objetiva. Resumerimos así:

1. El talento no existe.
2. Sólo hay personas que producen obras (queda pendiente investigar porque se dan a la tarea, cual es la peculiaridad que hace que uno se dedique a la ciencia, otro a la mecánica, un tercero a las bellas artes, la música o la literatura).
3. Según la suerte (por nacimiento y por conexiones sociales), se es más fácil ser parte (re)conocida del mundo del arte si se proviene de un medio (familia, amistad) dentro del mismo, o bien si se viene de un medio pudiente en general (en Nicaragua, es obvia la conexión entre familias pudientes y productores artísticos: los artistas y escritores reconocidos proviniendo en su mayoría de familias influyentes, dentro del mundo del arte y de la economía y la política nacionales).
4. Lo que podría parecer válido para el cine y el arte de hoy, y quisiera negarse para Bach o Mozart, nos impone recordar que ellos mismos no hubieran podido producir ni tener tanto fama si no habían tenido poderosos mecenas. Bach, a la muerte de su madre, fue a vivir con su hermano de dieciséis años mayor, Johann Christoph, organista de Ohrdruf. Fue donde pudo estudiar música. A los catorce años, junto a su amigo de colegio Georg Erdmann, fue premiado con una matrícula para hacer estudios corales en la renombrada Escuela de San Miguel en Lüneburg. Mozart fue el último hijo de Leopold Mozart, segundo maestro de capilla al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo. En cuanto a Beethoven, a partir de marzo de 1733, su abuelo fue director y maestro de capilla de la orquesta del príncipe elector de Colonia en Bonn, y el padre de Ludwig, Johann van Beethoven, era músico y tenor de la corte electoral. A los 14 años, Pablo Picasso, hijo de un pintor, profesor en el Instituto de La Coruña, superó en un día el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, por lo que se le permitió saltarse las dos primeras clases.

5. Si nos planteamos la cuestión del talento desde la perspectiva ya no del "genio", sino de la recepción, vemos que cualquier producción, sin discriminación de orden de valor estético, formal, o de contenido, es susceptible de volverse famosa (citamos las obras de Duchamp y Manzoni, pero también de reggaetón, y los "reality shows").
6. El único valor perceptible del talento en cuanto *fama obtenida*, no la podemos definir en base al talento, sino al grado de facilidad que tuvo el artista para participar a los salones, exposiciones, a entrar en el mundo del arte, a que su música fuera oída en la radio. El caso de Van Gogh es sintomático, aunque por negación: no vendió ni un solo cuadro en toda su vida, pero ha sido el pintor cuyas obras han tenido precios de venta más altos. ¿Hay una razón estética para este cambio, o meramente mercantil?
7. El mismo proceso de publicidad hecha por los grandes medios (ej. son los grandes estudios hollywoodianos, las grandes disqueras o las grandes editoriales vs. las pequeñas en el caso, entre otros, francés, como lo aclararemos a continuación) nos induce a invertir la pregunta que siempre se hace, y se evidencia como erróneamente planteada: la pregunta no es porqué la gente ama a la farandula, sino que, en realidad, el meollo del problema es que la farandula se auto-promociona (lo vemos perfectamente en el canal E! TV, o los numerosos festivales internacionales de cinema), de ahí que a la gente le gusta. Si el poder de visibilidad de los científicos fuera igual, ellos serían las estrellas permanentes del espectáculo. Claro que en el caso del cinema otro valor a tomar en cuenta es la identificación con los héroes que nos hacen soñar. Sin embargo, de época es la tendencia, ya que hasta la aparición del cine, y su tremendo poder de difusión y, volvemos a decir, identificación visual, ser actor no era un sueño muy difundido, y más bien era una desgracia. Pensamos a Molière y su triste entierro, así como al menosprecio por las "Cocotte(s)", adjetivo acuñado en el proceso de Mata Hari para definir su estatus social de bailarina y *demi-mondaine*. Todo aquello confirmando nuestra idea de que es la promoción que hace el atractivo, es decir, de nuevo, la propaganda que "evidencia" para el público el "talento" (por lo que la sociedad burguesa necesita estas revistas y programas televisivos, tan numerosos en Francia, que les dice qué leer, ir a ver, etc., *porque, precisamente, el gusto no es a priori, sino a posteriori, la selección siendo el producto de lo que la sociedad - es decir, claramente, el mercado, de ahí los interminables debates sobre la cualidad muy sospechosa de un gran número de producciones del arte abstracto - nos dice que debemos ver, oír, leer*), no el talento que se revela, místicamente, ante una sociedad pasmada y devota, como si de una revelación se tratase. A pesar de la creencia de creación romanticista que así nos lo quiso hacer creer, aunque por razones idealistas, y que, por razones mercantiles, promovió la crítica y el sistema mercantil de venta del arte (cualquiera que fuera éste) en el s. XX. Pobre, para no decir inexistente, ha sido la ridícula pseudo-respuesta materialista de la estética soviética a esta creencia, ya que, partiendo de un presupuesto falsificado y asumiendo, por incultura simbólica, como verdadera, la quiso reducir a las necesidades del absurdo macro-discurso socialista de la dialéctica histórica (v. nuestro artículo en la misma sección sobre "Estética marxista").
8. Con el trabajo anterior, logramos reducir el problema, originalmente ontológico y místico, del "talento" entendido como la aplicación del "genio" (o genialidad) a un objeto particular para representarlo, al ámbito de una realidad sociológica. Resolvimos así la cuestión de la difusión (o, mejor dicho, comprobamos que la

cuestión del talento no es asunto de trascendencia, sino: a) de difusión, lo que implica estatus y conexiones sociales, así como vínculos dentro del medio; y b) mercantilismo, lo que implica todo el aparato de venta y publicidad), que ni siquiera los marxistas (quienes han pretendido entender el "genio", que es un valor meramente idealista, desde una metodología materialista, lo que es como tener una postura teológica desde el ateísmo, lo que resulta ser una doble imposibilidad: a) porque asumiría como cierto un valor no reconocido por el que lo pretende defender; b) porque es, precisamente, incoherente querer validar dentro de una metodología aplicable a objetos no psicológicos un objeto ideológico), dejando de lado el problema de la percepción (cómo y porqué una obra específica queda en la memoria), lo que, aunque estrechamente vinculado, sería objeto de otro debate. El principio de difusión que acabamos de definir se ve claramente en el sistema francés. Existen originalmente unas diez editoriales grandes (Gallimard, Laffont, Hachette, Albin Michel, etc.) que monopolizan el capital de las ventas. Según información de Samuel Autexier en su artículo titulado "*Groupes financiers & marques éditoriales en France - Menace sur la bibliodiversité*" (<http://www.lekti-écriture.com/contrefeux/Groupes-financiers-marques.html>): "*les 30 plus grosses maisons d'éditions en France, soit seulement 1% des marques existantes, comptabilisent plus de 90% du chiffre d'affaires*". Las doce principales en término de volumen de venta eran en el 2004: Hachette, Editis, France-Loisirs, Atlas, La Martinière/Le Seuil, Flammarion, Gallimard, Lefebvre Sarrut, Albin Michel, Reed-Elsevier y Wolters-Kluwer. Advierten de la misma manera Janine y Greg Brémond en su artículo "*Face au monopole Lagardère - La liberté d'édition en danger*" (*Le Monde diplomatique*, enero del 2003, pp. 1 y 4), con la ventaja de que, mediante un ejemplo concreto, explican el proceso de venta al que nos referíamos: "*Avec son acquisition des nombreuses « marques » d'éditeur que possédait Vivendi Universal, le groupe Lagardère, déjà acteur central dans ce secteur via Hachette (il est aussi libraire et éditeur de presse), contrôle désormais à lui seul la distribution de 70 % des livres en France. Si les autorités de la concurrence à Bruxelles ne s'y opposent pas, cette position s'apparentera à un quasi-monopole, qu'on ne retrouve dans aucun autre pays occidental. Les grands médias et les intellectuels qu'ils mettent en avant n'ont pourtant pas jugé nécessaire de réagir à la constitution, pièce après pièce, d'un gigantesque pouvoir d'influence dont la paix n'est pas le principal intérêt.../ Le groupe Hachette, dont le pôle livre incluait déjà les éditeurs Hachette, Fayard, Grasset, Stock, Le Livre de poche, Hatier, etc., vient d'y ajouter les maisons que détenait Vivendi - Plon, Perrin, La Découverte, Larousse, Le Robert, 10-18, Pocket, etc. Outre une position de choix dans le domaine de l'ouvrage politique, il produira les trois quarts des livres de poche et de l'édition scolaire, et 90 % des dictionnaires./ Ainsi, la domination du groupe Lagardère s'exerce sur tous les acteurs de l'édition (libraires, auteurs, médias, autres éditeurs). Elle rend plus efficaces - donc plus rentables pour un groupe multinational - des politiques centrées sur le marketing qui transforment la façon de faire un livre, les critères de sélection des auteurs et des manuscrits. Et qui conduisent à l'uniformisation de l'offre./ Qu'est-ce qu'un livre entre les mains du marketing ? Prenons le cas de Cosette ou le temps des illusions, paru chez Plon (groupe Vivendi à l'époque). A l'origine de cet ouvrage, la fascination qu'exerce le roman de Victor Hugo Les Misérables et un sujet de débat que l'on peut médiatiser. On passe commande à un auteur (François Ceresa) et l'on prévoit un budget de 225*

000 euros pour soutenir le lancement du livre. La publicité n'est que la face visible de l'opération de marketing qui, au-delà, met en jeu tout le réseau des médias sur lesquels l'éditeur peut s'appuyer./ Mais rien ne vaut un bon sujet polémique pour que les journalistes aient quelque chose à dire sur le livre, le transformant ainsi en débat sur une question d'ordre général. L'opposition des descendants de Victor Hugo à la publication de *Cosette* va valoir publicité gratuite. S'y ajouteront les commentaires sur l'opportunité de faire une suite aux *Misérables*./ L'un des ressorts du coup médiatique est en effet de faire parler du livre de manière que le titre soit mémorisé, émerge de la masse et provoque des décisions d'achat. Parallèlement, l'éditeur peut faire valoir aux libraires l'impact de sa campagne publicitaire, l'abondance des articles de presse ou des émissions télévisées qui parlent de l'ouvrage./ Lors de la rentrée de septembre 2002, 660 nouveaux romans ont déboulé sur le marché. Aucun libraire ou journaliste ne peut les lire tous. Seuls seront connus du public les écrits qui ont bénéficié d'une promotion, soit que l'éditeur soit parvenu à les imposer aux libraires, soit qu'il ait obtenu le concours des médias, soit que les romans aient reçu un prix littéraire, dont on connaît l'impact sur les ventes. Le consommateur se croit libre d'acheter le livre de son choix, mais il ne choisit que parmi ceux qu'il trouve en librairie, ou dont les médias ont parlé./ Les ventes d'un livre dépendent donc principalement des modalités et de la puissance de sa promotion." Resumiendo: en Francia (siendo arquetípico el caso francés, desgraciadamente no el único) existe un monopolio no sólo desde un puñado de editoriales con poder mercantil nacional, sino que este monopolio se implementa porque dichas editoriales históricas fueron compradas, creando un verdadero *trust* único. Hay 3 tipos de editoriales en Francia: las grandes (que son las ya citadas); las medianas, universitarias en general (como L'Harmattan), y las pequeñas (éstas en general de autores-editores o auto-editores). Las primeras monopolizan todos los medios de comunicación así como los estantes de las librerías. Así, a pesar del gran número de revistas escritas y televisivas literarias (lo que es una verdadera "*excepción francesa*"), un pequeño editor nunca encontrará mencionados, y mucho menos promovidos, sus libros del año en ninguno de estos sin embargo múltiples medios. Tampoco las grandes librerías (es decir, de alcance nacional), como la FNAC, le venderán sus libros en sus estantes, éstos siendo dedicados a los libros publicados por las grandes editoriales (citamos el caso de *Miettes*). Así, sin acceso a los necesarios medios de publicidad y propaganda, tanto las editoriales pequeñas (lo que siempre ha sido el caso) como, hoy, las medianas se han venido dedicando a la edición a cuenta de autor y no a cuenta de editor (es decir que cobran para editar libros, en vez de pagar a los autores). Así el caso sintomático de la selección de *Poèmes* de Pablo Antonio Cuadra por Claire Paillet (traductora), publicado por L'Harmattan en el 2004, libro cuyos gastos de impresión fueron pagados por la traductora, dado el caso de que, hasta las editoriales universitarias, ya emplean esta forma que le absuelve de gastos y le permite sobrevivir ante la crisis editorial actual. Se vuelven así lo que originalmente eran las editoriales: imprentas donde los autores se auto-publicaban, pagando el número de ejemplares que deseaban fueron impresos de sus propios libros. Varios años consecutivos los periodistas mandaron a las grandes editoriales libros clásicos así como recientemente publicados por ellas, cambiando el nombre del autor, el título y el nombre de los personajes, y nunca estas editoriales aceptaron publicar los autores que sin embargo ya eran suyos, tampoco los reconocieron. Lo que revela claramente que

el proceso de selección no se hace desde las supuestas cualidades inmanentes de los libros, sino por la fuerza de los vínculos de los jóvenes pretendientes a autores con los integrantes de las editoriales, y, en el caso de los clásicos, por el peso de su nombre dentro de la historia y el hecho de que, estudiándose en la secundaria, se venden siempre. A nivel audiovisual y de las nuevas tecnologías, el monopolio cultural se evidencia en Francia por la creación del minitel a finales de los años 1980 para evitar el ingreso del internet en el país y a finales de los años 1990 la demora de más de dos años para autorizar proveedores de servicios internet que no fueron el organismo gubernamental France Telecom, en los EU por las mismas películas repetidas a lo largo de semanas enteras en los distintos canales. Los gobiernos provocan y promueven también el monopolio cultural, a escoger sus periodistas, quien pasa o no. Así lo hizo Talleyrand para Delacroix. Así lo hizo François Mitterand al llegar al poder, imponiendo a su sobrino Frédéric, y a su cuñado Roger Hanin, o al imponer en el naciente 5o canal primero a Berlusconi, después a Arte (a pesar de las innumerables cartas de millones de televidentes). Asimismo lo habían hecho antes que él los gobiernos anteriores prohibiendo la televisión a los artistas de izquierda (de ahí la irónica canción autobiográfica de Jean Ferrat: "*Le Fantôme*" de 1975-1980 donde se auto-definía como "*el fantasma de la televisión*") a los que él las abrió en grande, quitando de ella los que antes estaban. El ámbito político ofrece, como el arte, colusiones interesantes: en Francia Nicolas Sarkozy, yerno de Édouard Balladur, antiguo Primer Ministro de Jacques Chirac; en Nicaragua: Los Rivas, Roberto Rivas Obando, presidente contestado del Consejo Supremo Electoral, hijo del reconocido Cardenal Miguel Obando y Bravo, y hermano de Harold Rivas Reyes, Embajador de Nicaragua en Costa Rica, o los hermanos Centeno Gómez, Pablo, antiguo Embajador de Nicaragua en Francia y recordado director de Cultura en la UNAN (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua)-Managua y Julio, Fiscal General de la República. El sistema de monopolio que encontramos en Francia en la edición, o en Nicaragua con la permanencia de la escritura patria (ya lo mencionamos anteriormente), y del material literario en general, por una amplia familia (Cardenal-Lacayo-Chamorro-Cuadra-Coronel-Rocha-Rivas-Zamora-Terán- Rothsuh-Murillo-Quintanilla-Belli etc.) y por otra (los Mejía) en la canción (sin negar a ninguna de éstas el talento obvio que tienen gran número de sus miembros) provocan autarquía y dictadura intelectual, lo que deja entender, entonces, cómo ésta se puede extender o transformar, con otras familias, al ámbito económico (Pellas) y político (Chamorro, Somoza, Ortega).

Realidad

Parece *a priori* poco convincente confundir realidad con realismo. Sin embargo, es obvio que los exponentes del realismo (Zola siendo el paradigma de ello) pretenden siempre dar cuenta de la realidad, aunque en forma novelada.

Hasta el realismo mágico pretende reproducir, con recursos mágicos integrados, una realidad etnográfico regionalista. Es, en este sentido, una manera de primitivismo, que, aunque utilizando dibujos infantiles y colores chillantes, reproduce lo mejor que puede una realidad pueblerina, cuyos rasgos, precisamente, son lo no acabado, la ausencia de leyes y realidad seria, un mundo en construcción cuyos rasgos son por ende todavía por determinar, y lo hace parecer un mundo donde todo es posible. De ahí que es común oír a los nicaragüenses hablar en sentido irónico de su propio país como "*el país de las maravillas*".

Lo anterior nos parece apuntar que la percepción que tenemos de la realidad, no como seres individuales, sino como colectividad, pasa por la densidad de realismo que involucramos en dicha realidad al describirla.

Dicho de otro modo, una sociedad percibe sus propios rasgos, no tanto desde su realidad (que nunca es objetiva, dependiendo de la forma en que cada uno, o cada grupo la ve), sino de la forma en que nos representamos esta realidad. El mejor ejemplo de aquello es el modelo norteamericano, de perfecta injusticia social, como todos lo sabemos (desigualdad racial, ausencia de sistema de seguro social o de apoyo a los desempleados), pero que, por las películas que nos vienen desde sesenta años atrás, nos atrae irremediamente, haciendo que, desde Europa hasta América Latina, todos tenemos en común el jean (de los vaqueros estadounidenses), algunas huellas de inglés grabado en la mente (de las películas y las canciones) y la apetencia hacia el inverosímil sueño americano.

De ahí que es válido posicionarnos desde esta perspectiva de interacción entre realidad y *sentido de la misma*, para analizar un problema estético muy conocido, pero creemos nunca hasta la fecha resuelto de forma satisfactoria: el problema de la percepción de la realidad y las formas que la sociedad occidental en su reciente evolución le ha dado mediante el problema del realismo.

Son consabidos los ejemplos del realismo para la antigüedad. Es Plinio quien nos los favorece en el Libro XXXV de su *Historia natural*, respectivamente en los párrafos §65-66: "*Descendisse hic [Parrhasius] in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisset linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem. Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: "uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant."*, y § 95: "*Est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadripedes provocavit ab hominibus. Namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit: Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum artis illud ostentaretur.*"

Así pasaron a la posteridad las hazañas respectivas de Zeuxis cuyos rácimos de uvas engañaron a los pájaros, mientras la cortina pintada por su contricante le engañó a él mismo (§65-66), y de Apeles con su caballo pintado que engañó a caballos reales que, al verlo, rechinaron como si fuera uno de los suyos.

Más complejo se vuelve el problema de la imitación cuando nos enfretamos al mundo medieval y después moderno.

En verdad, la crisis del iconoclasmo (730-787 y 813-843), apenas posterior de un siglo al nacimiento del islam (610-630), nos introduce al mismo problema iconográfico: la representación de la imagen divina. Finalmente, a diferencia de los musulmanes, los bizantinos decidieron que sí se podía representar a las figuras divinas, con tal de que fueran: 1. bidimensionales, 2. hieráticas. Dos valores que revelaban la 1a que estamos ante una imagen, no ante la divinidad en sí (para evitar la idolatría) y la 2a que estas imágenes, por ende, eran simbólicas (por lo que era indebido prestarles sentimientos). Sabemos cuán equivocados han sido los bizantinos, puesto que de ellos vino la difusión de los íconos en Europa occidental, y la desmultiplicación en el cristianismo del culto medieval a las imágenes.

Pero, por otra parte, vemos también, a través de este momento preciso, cómo el problema de la representación es permanente en la historia del arte occidental. De hecho los bizantinos, herederos de la Roma imperial de Occidente, manejaban muy bien el arte de la figuración, y fue por decisión propia que se rehusaron a usarlo.

Son cambios ideológicos que nos hacen pasar del primitivismo bajomedieval al verismo renacentista. El nuevo interés por el cuerpo tiene causas precisas: en el s. XII aparece la clase burguesa que, liberándose del feudo, también quiere ofrecerse, con su dinero, las gracias del cielo, y poder elegir entre algo más que el cielo y el infierno, de ahí nacen las indulgencias, y también el purgatorio en el s. XIII (de ahí los numerosos "*Voyages d'Enfer*" que culminan con la *Divina Comedia* del Dante). Esta nueva conciencia de la posibilidad para el rico de ofrecerse una relación personal con la divinidad, contrarrestada por la idea de las nuevas órdenes mendigantes de la necesidad de una iglesia más conforme a la primera iglesia de Jesús y los Padres del desierto tiene entonces un antecedente, teológico, y una consecuencia, laica: el antecedente es la oposición (que dará nacimiento a la iconografía de las *Tentaciones de San Antonio* entre los s. XIV y XVI, como símbolo del debate entre pureza original y tentación mundana, v. nuestra tesis de Maestría sobre *Les Tentations de Saint Antoine aux XIVème-XVIème siècles*, Universidad de París X-Nanterre, 1991) entre el abbad Suger (1081-1151) y Bernard de Clairveaux (1090-1153), el primero, político y consejero del rey de Francia, apostando al carácter anagógico de los bienes terrenales de la Iglesia, que, al presentarlos a los fieles, les habría el espacio hacia la contemplación inmaterial y mística, el segundo por una Iglesia de pobreza y espiritualidad. San Francisco (1181-1226) continúa esta problemática en su oposición con los dominicos, creados por Santo Domingo de Guzmán (1170-1221). La consecuencia, es el nuevo interés, material, más que espiritual, por la herencia (v. el *Volpone*, 1606, de Ben Jonson, y el teatro del s. XVII en general), y por la recuerdo que dejamos después de muertos (tema petrarquista de los *Triunfos*). Por otra parte, casualmente, el Renacimiento coincide con las Grandes Pestes (1347-1450), que a su vez fueron contemporáneas de la Guerra de Cien Años (1337-1453). Por lo que la iconografía de la Muerte pasa a ser la del muerto y en particular el esqueleto (en las *Danzas macabras* y los *Triunfos de la Muerte*), y Leonardo, Miguel Ángel y Vesalio empiezan a disecar, por primera vez, cuerpos humanos. Los estigmas de San Francisco se integran a este momento, al igual que la *Crucifixión del Retablo de Isenheim* (c. 1512-1515) de Grünewald.

Así el problema de la representación pasa de ser un problema teológico (poder o no representar a la divinidad, irrepresentable porque, parafraseando a Parménides, al definirle se reduce las cualidades del Ser), a ser un problema humano. En el románico todavía estaba la iglesia de dimensiones humanas, porque eran irremediables divididas la Jerusalén celestial y la humana, pero la iglesia gótica, alzándose hacia Dios nos

presenta, como torre de Babel, la intención del hombre bajomedieval y moderno de alcanzar a Dios. Cristo pierde su divinidad para identificarse al humano para quien sufrió. Se multiplican los santos y los estigmatizados, los místicos del s. XVII (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz) podrán tener una relación tan cercana con su Dios que será su amante y le escribieron poemas sensuales.

Así, la conciencia de la representación es la que determina su forma. Este principio regirá el problema de la representación en la época moderna.

Además de los elementos antes mencionados, el Renacimiento se emocionó por el redescubrimiento de la herencia greco-romana y por los descubrimientos de la antigua Roma (v. *Descriptio Urbis Romae*, 1434, y *De re aedificatoria*, 1485, de Leon Battista Alberti). La forma acabada del cuerpo, la precisa definición de la musculatura del cuerpo y la integración de la perspectiva (humana) en las escenas religiosas, son valores nuevos. Aparecen los donantes, al lado de la Virgen de la *Anunciación*, en vitrales y retablos, la realidad histórica no tiene valor. Los héroes de la tragedia griega rejuvenecidos por Corneille y Racine en la corte de Luis XIV se visten a la moda del s. XVII.

Así la teología, una vez más, fue sustituida por lo mundano. Las propias *Vanidades* del s. XVII, secuencia del *Ars moriendi* anterior, son pretextos a presentar objetos de lujo de la época, frutas exóticas, y calaveras, propiamente humanas. Así, siempre, la humanidad sigue al centro de la reflexión, aún cuando ésta adquiere de nuevo toque teológico.

De lo mismo, al presentar el s. XVII el mismo afecto de los tres siglos anteriores por la herencia clásica, se siente encarcelada en estas dimensiones, lo que dará el paso al debate entre Antiguos y Modernos. Empieza con la expulsión de Abraham Bosse en 1661, el *Diálogo sobre el colorido* de 1673 de Robert de Piles y *El Siglo de Luis el Grande* de 1687 de Perrault. Mientras los poussinistas (o Antiguos) pelean por el predominio de la línea y el dibujo sobre el color, y por el respeto a los temas y las formas de representación clásicas, los rubenistas (o Modernos) piden mayor libertad de forma, aduciendo que, para ser grandes, los clásicos tuvieron que romper con lo anterior, así los Renacentistas tuvieron que cortar con el gótico anterior.

Tendrá particular importancia este debate del siglo para los siglos posteriores, y la evolución de la representación. Los Antiguos serán, a los largo de los siglos por venir los impulsores del Arte por el Arte, de la calidad académica, de la preciosidad. Los Modernos, los impulsores del color, la "*touche libre*", la inserción del artista en su momento histórico, y cierto socialismo de sus pretensiones. Será Ingres contra Géricault o Delacroix. Serán los parnasianos y simbolistas contra los románticos y realistas. Aún cuando, en literatura los márgenes son más confusos y se borran, entre Nodier y Gautier por un lado, Balzac, Hugo y Baudelaire por el otro, que compartieron visiones en común, sin embargo, el decadentismo de Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, inspirado en Poe, y con connotaciones en el simbolismo de Moréas, y el parnasianismo de Gautier o Nodier, se expresan como rechazo al naturalismo de Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola, o Mirbeau.

En artes, son obvias las elecciones divergentes de la Academia y el Salón contra los impresionistas.

Por otra parte, las mismas reinterpretaciones de la *Mona Lisa* de Leonardo en *L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp, y el *Autoportrait en Mona Lisa* (1954) de Salvador Dalí, teniendo que ver con la idea de *tabula rasa* vanguardista (dadá y futurista) de quemar los museos y de deshacerse (o burlarse de la tradición), se integra a la dialéctica entre Antiguos y Modernos, afirmando implícitamente lo que Perrault

sostenía: a saber que, para ser grandes, los clásicos (en particular los renacentistas, respecto del gótico) no temieron romper con la herencia anterior y modificarla. Son así, estas dos obras, en lenguaje del arte contemporáneo, manifiestos que nos devuelven no sólo a una percepción de lo heredado, sino también de la forma en que se tiene que asumir la realidad. La *Mona Lisa* recatada de Leonardo desde su título le guiña al espectador en Duchamp, y para Dalí se vuelve andrógina (Leonardo habiendo representado personajes andróginos en sus dibujos). La cuestión de lo referencial (lo heredado por la tradición) en Duchamp y Dalí aparece entonces como un primer paso hacia la preocupación sobre la amplitud posible de las formas de representación y la libertad que ésta debe asumir.

Ahora cabe preguntarnos qué tipo de realidad se promueve, y qué alcance tiene. Es obvio que los movimientos del decadentismo, el parnasianismo y el simbolismo, no pretenden a una reproducción totalmente fehaciente de la realidad, pero sí a una descripción minuciosa de los ambientes, a un trabajo del estilo y una precisión de la palabra. Pensamos a las largas descripciones de objetos e interiores, tanto en Nodier como en *Le capitaine Fracasse* (1863) de Gautier, que hasta vienen a ser más largas y tomar más importancia que la narración de la acción en sí.

El naturalismo, idénticamente, pretende dar cuenta de la realidad, por un estudio minucioso de sus componentes, descripción cuidadosa de los lugares, los ambientes, los personajes, con sus características físicas y con toques a menudo relacionados con el costumbrismo de la descripción de los modos de vida, las vestimentas, las actividades de la vida cotidiana, lo que encontramos tanto en los cuentos de Maupassant como en *María* (1867) de Jorge Isaacs (v. en éste las escenas de caza).

¿Será entonces que hay una dicotomía entre el deseo de representación del academicismo, que es ostentoso y además evidente (respecto de la anatomía, de la musculatura), y la forma por ejemplo de los impresionistas? Pensamos que no. Clásico es el caso de la *Grande Odalisque* (1814) de Ingres, que, hoy, nos parece perfecta, pero fue nombrada por la crítica del momento como la "*gran jirafa*" porque el pintor, con afán de elegancia y desarrollo espacial del cuerpo en el cuadro, le agregó varios discos a la columna. A la inversa, los impresionistas, obviamente, 1. quieren representar a la realidad natural (la luz al aire libre, el pueblo y la pequeña burguesía en sus actividades de descanso, lo actual vs. lo antiguo y los temas clásicos de los académicos y simbolistas - pensamos en *Edipo con la Esfinge*, 1808, de Ingres, y a las versiones de 1864 y 1865 del mismo tema por Gustave Moreau -), 2. quieren además que esta representación no se base solamente en las reglas preestablecidas de la realidad impuesta por el academicismo (la norma), sino que sea fiel a lo que el ojo ve (por eso el principio fundamental de la pintura al aire libre, y el otro, también fundador para el impresionismo, de la serie: para buscar, más allá del tema, lo vemos perfectamente en las series de Monet, las variaciones de la luz, a cada momento del día y del año). Los valores de verismo, entonces, aunque se plantean de manera distinta, siempre son presentes.

Más aún, podemos decir que siguen vigentes en el arte abstracto de las vanguardias. No se puede entender el *Modulador Luz-Espacio* (1922-1930) de Moholy-Nagy si 1/ no lo vemos como una prolongación de su interés por la fotografía, y 2/ no lo entendemos desde la perspectiva de lo que es, y lo dice su mismo título: un objeto destinado a reflejar la evolución de la luz sobre los objetos que toca (pasando a través de los hoyos del *Modulador*) según cómo cae la luz sobre el *Modulador* (de ahí las numerosas fotos de luz y sombra provocados por el *Modulador* y la película que Moholy-Nagy le dedicó), proceso de aproximación al problema de la representación

muy cercano entonces, y seguramente directamente influenciado por el impresionismo. Igual podemos decir de la insistencia en el fenómeno de la luz artificial en las fotos de Brassai o en *El imperio de las luces* (1954) de Magritte (v. nuestro artículo sobre este pintor). El principio de la velocidad, o representación del movimiento, entre los futuristas, no es sino la representación, inversa pero paralela a las de Muybridge y Marey, del proceso del movimiento, pero desde la visión subjetiva. Es decir que la obra ya no descompone en poses falsificadas el movimiento, lo que puede hacer la fotografía, y lo que hizo equivocadamente durante siglos, antes de la aparición de la foto, el arte (con los movimientos de las patas de los caballos trotando), sino intenta presentar la manera en que el ojo ve, ya no el objeto estático, sino el movimiento. Es eso mismo que, en una perspectiva pre-impresionista (técnica de pintura *in situ*, atención a la luminosidad y sus cambios sobre el ambiente y el paisaje), hizo Turner en toda su obra. De la misma manera, los cubistas, al reducir la obra a su bidimensionalidad pretenden dejar de mentir al espectador proponiéndole *trompe-l'oeil*, y lo reemplazan por formas descompuestas en su originalidad bidimensional y geométrica. La forma vuelve a ser forma, en una propuesta algo bizantina. De hecho, no es casual si tanto Malevich (que buscó la forma pura) como Kandinsky (que se dedicó a la cuestión del color puro) hayan, ambos, y siendo los dos rusos, empezado utilizando el arte de los íconos como principio de búsqueda personal de un origen nacionalista y místico del arte. Tampoco es casual que esta misma búsqueda les haya llevado cada uno por su lado a adentrarse en la investigación respectivamente, lo dijimos, de la forma y el color puros. También creemos significativo, a nivel de las intenciones que juntan los artistas alrededor de motivaciones comunes, el hecho de que tanto Moholy-Nagy como Kandinsky fueron docentes en la Bauhaus.

Ahora, habiendo demostrado en lo anterior que el arte sigue a lo largo de los siglos definiéndose por su perpetua búsqueda de cierta forma de verismo (el cual cambia según la ideología que la implica), a pesar de lo que ha pensado hasta hoy la historia del arte (tal vez equivocada precisamente porque pensó siempre que la realidad implicaba el gesto pictórico y artístico y nuestra relación con él, cuando en verdad es el gesto artístico que, implicado por los prejuicios de su época, define su propia forma de percepción, y por ende, representación de la realidad - como decíamos al inicio, no es la realidad que define el realismo, sino el realismo o manera de ver la realidad que implica nuestra representación de esta última -), nos toca preguntarnos de qué pureza estamos hablando.

Una vez más, como en los casos de nuestros estudios de Greuze y Friedrich ("*Cultura Logia*", *Nuevo Amanecer Cultural*, respectivamente: 14/4/2007, p. 10; y 8/12/2007, p. 6), es en el pensamiento de la época que encontramos la razón y explicación del concepto fluctuante de percepción de la realidad al que nos refiríamos. No queremos que se piense que esta justificación, por venir de un autor, aún tan prominente, sea la única muestra de tal ideología acerca del realismo y la realidad. La vemos regada de Turner, en artes (v. nuestro artículo en la misma colección), a la crítica alemana del primer romanticismo (v. "*Yo soy aquel que ayer no más decía*", "*Cultura Logia*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 5/8/2006, p. 10), en literatura.

Es en el propio Hegel en la parte de su *Estética* (1818-1835) que, precisamente le atañe a la cuestión "*II. De la objetividad de la representación*", conforme el título de esta misma parte (*De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, , pp. 126-128): "*Se entiende por "objetividad", en el sentido corriente de la palabra, la "verdad exterior" o carácter que presenta la obra de arte cuando su asunto está conforme a la realidad, tal como la encontramos en la naturaleza, ofreciéndose nos bajo rasgos que nos son conocidos. Si nos contentamos con pareja objetividad, el verdadero artista será*

quien sepa reproducir la realidad común. Pero el fin del arte es, precisamente, despojar, tanto el fondo como la forma, de aquellos elementos ordinarios y prosaicos, depurando por la actividad creadora del espíritu el elemento racional de las cosas, su esencia, para representarlas en una imagen ideal y verdadera. Sin duda, la imitación puede ser tan viva que produzca gran atractivo merced a esa animación interior; pero si le falta un fondo ideal y puro, no puede producir la verdadera belleza artística. Por tanto, el artista no debe supeditarse a la simple objetividad exterior, que está vacía, y donde buscaría en vano la idea substancial que deben encerrar sus obras.

Otra manera de concebir la objetividad o verdad, consiste en no proponerse por simple fin la reproducción de la forma exterior de las cosas. Aquí, el artista ha debido recoger su tema en la parte más íntima y profunda de su alma; pero este sentimiento interior queda encerrado y concentrado hasta tal punto, que no puede alcanzar conciencia clara y neta de sí mismo, desarrollarse. Así, lo patético se limita a dejarlo penetrar libremente en las formas exteriores que lo revelan, pero sin tener la fuerza y el arte necesarios para manifestar completamente la idea que encierra. Las poesías populares, en particular, pertenecen a este género de representaciones. Bajo su simplicidad exterior se entrevé un sentimiento vasto y profundo, que es el alma de estos cantos y que no puede, sin embargo, expresarse claramente, porque este arte aún no ha alcanzado un grado de desarrollo suficientemente avanzado para que pueda expresar su pensamiento en formas de perfecta transparencia. El corazón, como rechazado sobre sí mismo y oprimido por lo que siente, para hacerse inteligible al corazón, ofrece un reflejo de sí mismo en una muchedumbre de símbolos exteriores, que son, sin duda, muy expresivos, pero que sólo aciertan a desflorar ligeramente la sensibilidad. Goethe a compuesto excelentes poesías de este género. Sin embargo, no es preciso que lo natural y la simplicidad degeneren en grosería y tonturía, como hay ejemplos en producciones análogas.

En general, lo que le falta a este especie de objetividad es la manifestación clara del sentimiento y de la pasión que, en el arte verdadero, no deben quedar encerrados y concentrados, ni contentarse con un débil eco de sí mismo, sino que deben mostrarse al descubierto de manera completa. Cuando Schiller expresa un sentimiento, pone en él el alma entera, una gran alma que penetra hasta el fondo del tema y lo vivifica. El pensamiento, cualquiera que sea su profundidad, no se despliega menos libremente bajo las formas más brillantes y en expresiones cuya riqueza iguala a la armonía.

Bajo este aspecto, conforme al principio del ideal, debemos hacer consistir la objetividad, incluso en lo que concierne a la expresión del sentimiento interior, en lo siguiente: nada de lo que constituye la naturaleza esencial del asunto que inspira al artista debe quedar en el fondo de su conciencia. Debe desarrollarse, por completo y de tal manera, que se manifieste enteramente, tanto la idea que es su alma, como la substancia del objeto escogido; que la forma individual que la representa sea de acabada y perfecta ejecución; y, en fin, que la obra total aparezca penetrada en todas sus partes de la misma idea que su alma y substancia viviente. Pues lo más elevado y excelente no es lo inexpresable hasta tal punto que el poeta encierre siempre dentro de sí un sentimiento más profundo que el que pone en su obra. Las obras del artistas son lo mejor de éste. En él, lo verdadero no sólo está en potencia, sino en realidad. Lo sepultado en su alma no existe."

Vemos, en primera instancia, que se integra el discurso de Hegel a la dialéctica, ya evocada, entre Antiguos y Modernos, y más específicamente entre Ilustración y el Sturm und Drang, es decir, entre los fríos modelos del neoclasicismo francés y el sentimentalismo exteriorizado por la escuela alemana. Así lo indican claramente las referencias a Goethe y Schiller. También el problema entre las dos formas de realismo

aplicado a la realidad "objetiva": "Se entiende por "objetividad", en el sentido corriente de la palabra, la "verdad exterior" o carácter que presenta la obra de arte cuando su asunto está conforme a la realidad, tal como la encontramos en la naturaleza, ofreciéndose nos bajo rasgos que nos son conocidos. Si nos contentamos con pareja objetividad, el verdadero artista será quien sepa reproducir la realidad común. Pero el fin del arte es, precisamente, despojar, tanto el fondo como la forma, de aquellos elementos ordinarios y prosaicos, depurando por la actividad creadora del espíritu el elemento racional de las cosas, su esencia, para representarlas en una imagen ideal y verdadera."

Ahora bien, nos será difícil entender esta división entre "verdad exterior", "prosaica", e "imagen ideal y verdadera" si no la retomamos dentro de la demostración que estamos haciendo:

1/ Puesto que la realidad se percibe según las ideologías que le aplicamos, es decir que no hay conciencia de la realidad absoluta fuera de las modalidades de aprensión que le imponemos a la misma (así Berkeley puede considerar que todo el mundo que conoce se morirá con él, v. nuestro libro *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, 2004; y v. más generalmente los debates sin fin sobre la realidad y su percepción en filosofía, entre las posturas nominalistas, fenomenistas, fenomenológicas, positivistas, marxistas, machistas y neopositivistas);

2/ De las dos opciones: Antigua y Moderna, la primera aprecia la forma respetuosa de la realidad visible ("prosaica" según Hegel), mientras la segunda prefiere la evocación del momento específico de la contemplación. De ahí privilegia el color y el brochazo sobre la línea y el dibujo, pues, ahí donde el dibujo y la línea meticulosa implican tiempo de pose, por ende escenografía, el color permite la "prise sur le vif" o toma en vivo, y recrear el movimiento, la rapidez del gesto pictórico siguiendo la velocidad del modelo al aire libre: de ahí la preferencia de los impresionistas por los bailes y las fiestas, hasta por las banderas al aire como en *La rue Mosnier aux drapeaux* de Manet y *la Rue Montorgueil* de Monet, las 2 del mismo año. Es entonces lógico que los movimientos de vanguardia le hayan dado tanta importancia al fenómeno del movimiento (v. nuestro artículo: "Movimiento", "Cultura Logia", *Nuevo Amanecer Cultural*, 10/12/2005, p. 10). Cuando Baudelaire escribe: "La irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa o el estupor, son elementos esenciales y característicos de la belleza" (*Mon Coeur mis à nu*, citado por María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999, p. 86) a la vez valida la posición romanticista, de Poe a él mismo, y a la vez nos deja entender una progresión ideológica del rococó al romanticismo, por oposición al neoclásico, de lo no lineal, de la divergencia, lo que desembocará en los procesos de descomposición del relato del s. XX con el Teatro de lo Absurdo, el Oulipo, y el Nouveau Roman.

Es así que se entiende el proceso que refiere Hegel, dentro de una ideología, lógica tanto con su propia macro-demostración, ya que su *Estética* se integra a su pensamiento sobre el Espíritu (que evoluciona de lo material a lo espiritual, de lo concreto a lo intelectual, v. *Fenomenología del Espíritu*, 1807), como respecto de la idea del primer romanticismo alemán del "Yo pensándose a sí mismo pensando" como fenómeno evolutivo de acercamiento a la Idea en sí (v. "Yo soy aquel que ayer no más decía", loc. cit.).

Lo que implica que esta curiosa denominación de "imagen ideal y verdadera" ya no tiene que extrañarnos, puesto que refiere a la, si se quiere, platónica búsqueda de una verdad que no sea inmediata (de lo visible, engañoso, las apariencias), sino de una realidad trascendental, sólo accesible por la inteligencia, la intuición, ya que el mismo

cuerpo nos priva de ella: búsqueda del reencuentro con la unidad original con Dios o el Saber absoluto. Búsqueda cuya consecuencia será el interés particular de Malevich y Kandinsky por la forma y el color puros.

Es el debate de la Ilustración y la filosofía alemana de la época de Kant y Hegel sobre la división entre derecho individual y colectivo, entre razón y ley objetiva y razón subjetiva y ley natural.

Hegel lo expresa más claramente al introducir (p. 126) el pasaje que ya citamos: *"Por tanto, la causa que suministra la ocasión de producir puede venir por entero de fuera: la única condición importante es que el artista esté poseído de un interés real y verdadero, que sienta al objeto animarse en su pensamiento. La inspiración del genio viene en seguida por sí misma. Un verdadero artista, cuya alma está viva, encuentra en esta vitalidad mil ocasiones para desplegar su actividad e inspirarse; ocasiones por las cuales otros pasan indiferentes.*

C) Si nos preguntamos ahora en qué consiste la inspiración artística en sí misma, veremos que no es otra cosa que el estar poseído y penetrado del tema que se quiere tratar, tenerlo presente, no poder reposar sin haberle marcado con el carácter y revestirlo de la forma perfecta que constituye una obra de arte.

Pero así como el artista debe apropiarse el asunto identificándose con él, por otra parte también debe saber olvidar su propia individualidad y particularidades accidentales para entregarse por entero, de modo que llegue a ser la fuerza viviente en la cual se organiza y desarrolla la idea que se ha amparado en su imaginación. Una inspiración en la cual el individuo se adelanta orgullosamente, haciéndose valer como tal, en lugar de ser el simple órgano y actividad viviente de la cosa misma, es una mala inspiración. Este punto nos conduce a lo que se llama la objetividad en la creación artística."

Así la realidad que se debe representar no es la realidad exterior, objetiva, visible, sino la idea que, dentro del artista, se crea de la realidad, visión personal (que otros no ven) pero sin que esta visión se vuelva tornada hacia sí mismo, sino que promueva la experimentación del sentimiento fuerte hacia el objeto de la representación.

Es, básicamente, lo que proponen los Modernos (del debate entre Antiguos y Modernos) desde el s. XVII hasta la vanguardia, pasando por Turner: mostrar el objeto en su realidad viviente (no posada), revelando así doblemente la fuerza de la mente que la representa, conteniéndola enteramente dentro de sí (bueno ejemplo de ello podría ser la escultura de Rodin), y mostrándola al público, no desde las normas preestablecidas de la representación clásica, por definición estáticas y de taller, sino en su espíritu viviente, en su fuerza de movimiento y libertad, dentro de su desarrollo armonioso en el espacio y el tiempo, dos valores muy propios del pensamiento y el arte contemporáneo (v. en esta misma colección nuestro trabajo sobre "Espacio").

Curiosamente, es Hegel, cuya demostración es más del lado de los "Antiguos" (el arte es mejorar la realidad: "III. Imperfección de lo bello en la naturaleza"; "II. De la belleza exterior de la forma abstracta y de la belleza como unidad abstracta. de la materia sensible", "I. De la belleza exterior de la forma abstracta": la belleza de la forma en la naturaleza se presenta sucesivamente: 1/ como regularidad; 2/ como simetría y conformidad a la ley ("Gesetzmässigkeit"); 3/ como armonía), que hallamos la explicación del cambio radical que sufre el arte desde inicios de la época contemporánea (Turner) y desembocará, primero con los impresionistas y sus antecedentes (Géricault, Delacroix, Manet) y después con las vanguardias, 1/ en el abandono de los temas clásicos, trascendentales, y la elección, a cambio, de temas populares (*El almuerzo en la hierba*, 1863, de Manet; el impresionismo: *Bal au Moulin de la Galette*, 1876, Pierre-Auguste Renoir; el pop art: *Campbell's Soup Cans*, 1962, y

Póster Marilyn Monroe, 1964, ambas series de Andy Warhol); 2/ en la afirmación de la primicia de la visión individual del artista sobre la realidad concreta. Sin duda, será la marca de la dialéctica que el mismo Hegel expresó para definir los movimientos históricos.

Fotografía

La fotografía nos plantea, desde sus inicios, el problema de la reproducción de la realidad y su adhesión a la misma, aún cuando sus corrientes como el pictorismo se acercaron a la búsqueda formal. Pero es siempre orientado hacia la búsqueda de la nitidez (v. el grupo F94) - aún cuando los pintores impresionistas le prefirieron sus primeros intentos borrosos -, y el verismo, a menudo realista (reacción al pictorismo) y documental, por lo que la foto nos remite al problema secular entre referente y representación.

Por lo que es seguramente también en su relación con las demás artes que se evidencia mejor su papel. Ya Godard advertía de la falsificación por elección de ángulos, luz, toma, escenificación, de la realidad absoluta de la imagen periodística.

La foto ciertamente, al contrario de lo que se suele plantear, no fue al origen de la entrada de la pintura en la abstracción. El punto de vista subjetivo se halla ya en Turner, a raíz de los debates sobre el Yo romántico (v. nuestro artículo: "*Yo soy aquel que ayer no más decía...*"). Igualmente los debates sobre representación provienen del debate entre Antiguos y Modernos, y la aparición de las Academias en Europa entre los s. XVII y XIX. En *Renacimiento y renacimientos*, Panofsky distingue las escuelas florentina (robusta, del *David*) y veneciano (de los colores y las sensaciones, de las *Madonnas*). Es un poema a la apología de la pintura veneciana que fue pretexto de la ejemplificación de los modernos.

En las cortes europeas barrocas, los países se dividen en 3 grandes grupos de representación: 1/ los países con monarquía absoluta, como Francia, donde los temas son de apología al Rey; 2/ en los países fuertemente religiosos como España, Italia y Alemania, marcados por la Reforma y la Contrarreforma, temas de índole místico; 3/ en los países con fuerte clase burguesa como Holanda e Inglaterra, escenas de la vida cotidiana.

Así ni la desmitologización de los temas, ni la pregunta acerca de la representabilidad provienen del arte de la fotografía. Sin embargo, esta fue uno de los factores importantes que empujaron la nueva representación:

1. Al fortalecer en sus retratos a la representación de la clase burguesa.
2. Al empujar, por su calidad de símil, la pintura a buscar otras vías de representación.
3. Al representar un modelo por la pintura en cuanto a: a) el enfoque subjetivo de los temas en vez de panorámico; b) las visiones de conjunto provenientes de las tomas de ciudades de la fotografía; c) la posibilidad del *plein air* en vez del taller; d) asimismo, el uso de fotos por los pintores que las encargaban como modelos de sus obras (tanto para retratos como para paisajes).
4. Es las derivaciones que a continuación veremos la foto proveyó para la pintura.

Además de lo que plantea Rosalind Kraus de que la forma repetida de la retícula en el arte abstracto de inicios del s. XX proviene de la importancia de la cámara oscura del aparato fotográfico para el arte de la época, aduciremos varias influencias de la foto en el arte de finales del s. XIX e inicios del s. XX.

La evolución del arte sigue su relación con la foto, tanto respecto de la representación de la realidad o su modificación por el tiempo y el ojo humano (cuestión de la luz y el color) como por la elección de sus temas, puntos de enfoques y problemáticas.

El pictorismo, que elegía representar evocaciones de contenido moral, y se inspiró del impresionismo tanto como éste del pictorismo, revela la estrecha vinculación

entre pintura y foto en sus planteamientos acerca de la representación y por ende de la misma realidad.

Consideramos ahora en que evoluciona el arte a partir del impresionismo.

1. Ya dijimos que el debate entre coloristas (Modernos y rubenistas) y dibujistas (Antiguos y poussinistas) se arraiga en el s. XVII y sus antecedentes, y tiene como consecuencia una división perenne, que sospechará Wölfflin, en alguna medida, entre por un lado representantes de la realidad inmediata, el mundo como se percibe, con temas de índole social y demitificación de los temas clásicos (Manet, impresionistas, expresionistas, vanguardias), y por otro representantes de lo que se vendrá a llamar el arte por el arte, de la realidad mejorada y ordenada por el artista (neo-clásicos, prerafaelitas). Una diferencia será entre la decisión de representar o bien unas cuantas figuras cuya organización permite una lectura clara (v. *el Juramento de los Horacio* de David), o bien una desmultiplicación de figuras (*La Libertad guiando el pueblo en las barricadas* de Delacroix). El verismo brutal de la realidad no retocada (v. las escenas de *guinguette* o de cabaret de los impresionistas) y la realidad retocada y enfocada del arte clásico. La foto, hasta en particular en lo documental (v. *El hizado de la bandera estadounidense en Iwo Jima*), como el pop art (Warhol, de paso, usando mucho el recurso de la visualidad fotográfica), al retomar la 2a opción revela su origen ideológico en las formas de representación pictórica, lo dice el mismo nombre de pictorismo.
2. De la nueva orientación hacia la actual y popular, que será la fuerza de la foto, nace el impresionismo, derivado del romanticismo neo-clásico (Goya, Gros, Géricault, Delacroix) y sus representaciones heroizadas de lo contemporáneo a partir de la gesta napoleónica.
3. En el impresionismo el tiempo de pose, y de impresión de la luz sobre la placa fotográfica, aclararán 2 opciones fundamentales del movimiento: las series (Monet) y el interés por los momentos (dentro de las mismas series) y la calidad particular de la luz sobre los objetos según los momentos del día y el año.
4. El representar la luz bajo puntos de color primarios que se juntan y forman en el prisma del ojo humano los colores secundarios por cercanía sin necesidad de mezcla, evoca los descubrimientos del espectro de la luz y la cámara oscura desde Newton y su demostración de la división del prisma de los colores mediante un rayo de luz entrando en una cámara oscura.
5. Las fotos de cuerpos en movimiento de Marey (Francia) y Muybridge (Inglaterra) dan nacimiento tanto a las series de Monet como a *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, al futurismo (v. nuestro artículo sobre "Movimiento") y las series de Warhol (*Póster Marilyn Monroe*, etc.).
6. La llegada de la luz sobre los objetos y la separación de la luz de la sombra del proceso inventado por Niepce (con antecedente en el manierismo) es en lo que se enfocan los fotogramas y el *Modulador Luz-Espacio* de MoholyNagy (v. "Movimiento"). De alguna forma también el expresionismo alemán en el cine (con *Nosferatu* con ejemplo cumbre de ello).
7. El tiempo de pose y el enfoque del objeto como *close-up* tuvo particular interpretación por los cubistas al presentar el objeto en todos sus ángulos, como dando la vuelta alrededor de él. Propuesta de abarcar la tridimensionalidad del objeto desde el tiempo de pose (la cuarta dimensión) cuya influencia se puede ubicar también en el moldear de la forma escultórica y el modelaje en los talleres y las Academias. Ya no es como en Duchamp o el futurismo el objeto que se mueve ante un espectador inmóvil, sino la relatividad einsteiniana de 2 cuerpos

en relativa conexión de movimiento en el espacio al mismo tiempo. Lo expresa perfectamente PAC en su irónico poema "Tijeras" que abre el poemario *Canciones de Pájaro y Señora*, cuando habla de las tijeras del peluquero que dan vuelta alrededor de su cabeza como "metáfora cubista".

8. Las evoluciones de *Der Blaue Reiter* de lo figurativo a lo abstracto en Kandinsky, alrededor de la figura del jinete heredada de Géricault en Empson, se asemejan a las investigaciones morfológicas del movimiento en el espacio de los pintores futuristas.
9. Al igual que los cubistas dieron su propia interpretación del tiempo y la pose, el fauvismo, respuesta al impresionismo, había anteriormente dado su versión inversa a este movimiento de la reflexión de la luz sobre los objetos en puntos de descomposición cromática por *grands à plats* en vez de puntos y pequeños toques de brochazo.

Así vemos cómo la nueva visión de la realidad del arte contemporáneo, además de desprenderse del énfasis romántico sobre la visión personal (lo que intentaron analizar Walter Benjamin en *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, y Schapiro con su teoría de la "intencionalidad", v. también nuestro artículo sobre "Yo soy aquel que ayer no más decía..."), se define desde la, aunque paradójica, aproximación fotográfica a la realidad, mediante la comprensión particular por parte de los pintores de sus útiles: el tiempo (la pose), el enfoque, el movimiento en su descomposición, la luz en su choque espacial sobre el objeto, lo contemporáneo como testimonio.

Es conocido que los cambios en la técnica fotográfica han sido elementos importantes no sólo de posibilidades nuevas para asumir la herencia individual (de la cámara fotográfica a la cámara filmográfica para recordar momentos familiares), sino también en el cambio de las formas de representar la realidad: la aparición de las cámaras de formato no profesional 8mm y 16 mm, y las nuevas emulsiones más sensibles que permitían rodaje sin iluminación artificial, impulsaron las tomas *en plein air* de la Nueva Ola, con *À bout de souffle* (1960) de Godard. De igual forma hoy en día se desmultiplicaron las películas basadas en el uso de la cámara video, como confirman, después de la fundadora *The Blair Witch Project* (1999, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez), las 3 películas salidas todas en el 2008: *Shutter*, de Masayuki Ochiai; *Cloverfield*, de Matt Reeves; *Home Movie*, de Christopher Denham; así como *Deadline*, del 2009, de Sean McConville.

Estética marxista

Desde su origen (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1735) la estética, en su campo de estudio (Lessing, Hegel), y por su misma etimología (del griego αἰσθητική "aisthetike": "la ciencia de cómo las cosas se conocen mediante la vía de los sentidos"), trata del arte (es Hegel que le dará este valor explícito: "La Estética tiene por objeto el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, principalmente, el de lo bello en el arte. Para emplear la expresión que mejor conviene a esta ciencia, la llamaremos filosofía del arte y de las bellas artes", *De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 28; "Me sirvo de la palabra estética porque es la consagrada; pero la expresión es *Filosofía del Arte o de las bellas-artes*", p. 32) y la percepción que del mismo tenemos. Por lo que, en cierta medida, más que ciencia aplicada, es una forma de crítica racionalizada. Por lo que, absuelto el objeto, toda posición ante él se vuelve válida, ya que representa una postura individual o de escuela. Por lo que tampoco es de extrañarnos que, a semejanza de sus hijas menores, la historia del Arte, la sociología del arte (orientada también hacia la percepción, en sentido de recepción), y la semiótica, se haya quedado en el ámbito formalista.

Curiosa esta orientación de parte de la escuela marxista. Debido probablemente a su incapacidad a definir el campo de las producciones simbólicas, mentales, respecto de las materiales, reduciendo por ende las primeras a las segundas.

Partiendo de *Problemas de la teoría del arte* (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985 t. III, selección de Víctor Ivánov), nos detendremos en el análisis de la estética soviética desde el texto "La esencia socio-estética y la actividad social del arte del realismo socialista" (pp. 7-51) de V. Skatérschikov, el cual parte para sus consideraciones de los planteamientos del XXIV Congreso del PCUS, por lo que, más que pensamiento del autor, es al oficial de la URSS en materia de arte que nos enfretamos.

1. S. plantea desde un inicio (pp. 7-9) la distinción, que finalmente inhabilita, entre arte socialista y arte del realismo socialista. Según él los 2 términos son equivalentes, ya que, y ahí cita las resoluciones del XXIV Congreso (pp. 9-10), representan los mismos valores de la ideología marxista-leninista (p. 9). Es cierto que en el estalinismo y el post-estalinismo no hay distinción dentro de la URSS entre los 2 conceptos. Sin embargo, Picasso, los surrealistas, Tatlin, Malevich, los constructivistas, y el mismo Maiakovsky, son todos artistas socialistas, más ninguno ha sido jamás artista del realismo socialista.
2. Al contestar al libro *Problemas actuales del realismo socialista* (p. 8) S. se expresa en contra de la idea que "el romanticismo y la ciencia ficción socialistas" se alejan del modelo del realismo socialista (p. 10). Sin embargo, es evidente por todo el mundo que, si bien la ciencia ficción parte de premisas o proyectos científicos, como dice bien su nombre, aunque mal traducido del inglés, es una ficción científica ("fiction science"). Nos habla de robots, extraterrestres, civilizaciones, futuros inexistentes. ¿Como podría representar (y no sólo arraigarse) en la realidad algo que es una mera proyección, al igual que la astrología?
3. Al afirma el impacto del realismo socialista "no sólo en la Unión Soviética y demás países en desarrollo y en el mundo burgués" (p. 10) S. peca por optimismo. Sólo el hiperrealismo es una corriente que se pueda citar para apoyar su acerción. En los países en desarrollo como Nicaragua, es la carencia de técnica más que la variedad de corrientes posibles lo que hace estancarse el arte anti-anatómico primitivista de representaciones rurales. Las diversas dictaduras,

por su parte, brutales e incultas siempre, no entenderían más que el realismo como forma de auto-enarbolación, como en los casos, en el Primer Mundo, de Hitler, Mussolini, o Stalin.

4. Es curiosa la fe inquebrantable de la teoría estética socialista en el realismo. De hecho, es totalmente idealista. Cualquier imagen realista es una interpretación, precisamente por elección de motivos y procesos de composición. Hay posibilidad de verismo, pero el verismo no es la verdad, tampoco que el realismo la realidad, el feísmo la fealdad o el racionalismo la racionalidad (v. nuestro artículo sobre "*Adolf Loos*"). En el mismo Libro, I. Ivánov ("*El método y el estilo del artista*", pp. 52-137) presenta obras (pp. 66ss.) cuyo sentido "real" halla en intenciones del artista y sentimientos de los personajes representados ("*sentimiento de auge espiritual*", p. 66; "*reposada reflexividad*", p. 67; "*sensación de inseparable unidad*", p. 67). Hasta Ivánov hable del "*poético mundo de (las) imágenes*" de Plástov (p. 67). Al querer definir la originalidad acude a Kant y Hegel y asume que se da cuando "*el artista es absorbido totalmente por el objeto representado, no enturbia*" "*la representación con ningún detalle accidental ajeno a ella y se esfuerza en ser sólo "un punto por el que pase una obra de arte perfecta en sí sola" (Hegel)*" (p. 59). Entendemos aquí que hay confusión entre el referente y la imagen del mismo. La cual vuelve cómoda la afirmación que hay o debe haber en el arte identidad entre la realidad y su representación. Lo que Ivánov expresa bajo la forma de una inútil ecuación pseudo-matemática:

$$\begin{array}{c} \text{realidad} \\ \cdot \\ \text{obra} \end{array}$$

Sin embargo, los mismos antiguos sabían que uvas pintadas no son comestibles, ni por las aves (v. Plino, y nuestro artículo sobre "*Realidad*"). Y Magritte recuerda que una pipa pintada "*no es una pipa*" (v. nuestro artículo sobre este pintor).

5. El planteamiento erróneo de que el arte puede identificarse perfectamente con la realidad que representa (Godard recuerda que ni el filme documental ni la foto periodística lo pueden, v. nuestro artículo sobre "*Fotografía*") desemboca en otra idea falsa: la de que si el arte tiene poder de ejemplificación (Aristóteles, *Poética*), por ende tiene papel de edificación (¿pero en qué *Los espárragos* pintados por Manet nos enseñan algo?), lo que lo identificaría, por esa vía también, con la realidad de la que proviene y que nos enseña (como podría ser el caso en la obra de Zola). Sin embargo, para que nos enseñe, ¿no tiene que integrar el artista valores que en los hechos no hay? Lo vemos en Balzac, Zola, Dickens, Pérez Galdós, Camilo José Cela. Hasta una biografía presupone reconstrucción, reelaboración, elipse (de los momentos no deseados o considerados irrelevantes), recorte (por ende), etc. Así la ejemplificación que postula en su artículo y lee Ivánov en las obras que aborda (pp. 66ss.) son tensiones utópicas hacia un futuro, una descripción (como en la ciencia ficción) de lo que no queremos con punta en la mira de lo que desearíamos.

Así concluimos que toda estética marxista es curiosamente idealista en sus principios. Si existe el realismo como corriente, cuyo sub-género es el realismo socialista, no son reales, sino escenificaciones. Por otra parte, no toda obra socialista es realista (v. *Guernica*) ni tiene que serlo. Así esperemos que se muera el debate del realismo, exteriorismo o como se llame como obligada parada de los artistas que no quieren ir al gulag de los dictadores socialistas o fascistas.

Tal vez la única forma de arte realista en sentido estricto en que lo quieren entender los estetas marxistas sean las imágenes botánicas de los libros de Buffon y demás autores de este género. Aunque cuando llegamos a reproducciones de animales, etnográficas o de paisajes exóticos, siempre nos encontramos frente a recreaciones, ya no a simples descripciones visuales como son imágenes de las plantas o de piezas de anatomía.

Movimiento

Desde el siglo XIX, Thomas de Quincey, con *The English Mail-Coach* (1849), hace del movimiento el paradigma de la contemporaneidad. Obviamente, porque la época contemporánea se define por la progresión de los medios de transportes, empezada, pero en términos de grandes viajes y relaciones intercontinentales, con Marco Polo, y desarrollándose por la necesidad de buscar nuevas vías a Asia, después de la toma de Constantinopla por los Turcos (1453). En los siglos XVII-XVIII, el implemento de los relatos de viajes, pre-etnográficos, y el viaje iniciático de los artistas formándose a Italia, y en el siglo XIX a Oriente (o sea, África del Norte), favorecieron la visión idealizada de los viajes como momentos peligrosos y excitantes (es "*Brise Marine*", 1865, de Mallarmé). Así la novela presenta aventuras interoceánicas, con *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe, *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, *La isla de Tesoro* (1883) de Stevenson, los libros de Kipling y Jack London, o el tardío *El Viejo y el Mar* (1958) de Hemingway, y *Cantos de Cifar y la mar dulce* (1971) de PAC, reivindicado viaje homérico, pero con ecos jonásianos y hemingwaianos. Se suman numerosos relatos de viajeros reales, de los grandes capitanes como Cock, hasta relatos macabros como el de la Medusa que inspiró Géricault, y los, fantasiosos, acerca de filibusteros, que todavía inspirarán a Hollywood en la primera mitad del siglo XX. Personajes como Indiana Jones o Allan Quatermain (inspirados en Henry Rider Haggard) y su versión femenina Lara Croft provienen de esta moda, igual Tarzán, versión adulta de Moogly de Kipling. La modernidad marca el paso de una sociedad inmóvil, si exceptuamos a los mendigos, coquillards (viajantes hacia Santiago de Compostela), beguinas, franciscanos, prostitutas (solteras sin familia, violadas por gremios de jóvenes de la ciudad y, consideradas después impuras, obligadas a irse sin tener derecho a permanecer en ningún pueblo), a una sociedad comercial de tránsito, con puertos, aeropuertos, trenes y autopistas. Los sociólogos, entre los cuales Pearsons, apuntaron que el pasaje de una sociedad rural a una sociedad industrial provoca cambios, como la necesaria movilidad del empleado en la ciudad, ya no arraigado a un empleo fijo, sino sometido a la necesidad de cambiar en función de la economía. La invención del motor a pistón (1712) y a vapor (c. 1744) empujó los transportes terrestres y marítimos. El carbón se volvió la principal materia prima del siglo XIX, tanto para el calentar el hogar, como para los trenes, multiplicándose las minas en Europa. Los héroes decimonónicos viajan siempre: los Tres Mosqueteros salvando a la Corona, *Oliver Twist* y *Sin Familia* los dos en busca de su familia, Sherlock Holmes, Rouletabille y Arsène Lupin para resolver enigmas. Por inconformidad social, los beats, con *On the road* (1957) de Kérouac, proponen una alternativa que, eco del filme *The Wild One* (1953) de László Benedek, creará los "road movies".

La evolución en el espacio supone el sometimiento al tiempo (de partida y llegada, del viaje, cambio horario), que crea una nueva tensión, perceptible en las películas policíacas o de acción, y antes, precisamente relacionado con el viaje, en Jules Verne: *La vuelta al mundo en 80 días* (1873) y *Michel Strogoff* (1876). Esta "cuarta dimensión", explícitamente nombrada por H.G. Wells en *The Time-Machine* (1898), define aquí un viaje en el propio tiempo. El carro es elemento en movimiento que, revolcándose en el lodo, permite, apuleanamente si se compara con la novela *Le Boucher* (1988) de Alina Reyes, a Marinetti en su *Manifiesto futurista* (1909) renacer a la vida y el arte. Movimiento son *Dinamismo de un perro con correa* (1912) de Balla, o *Riña en la galería Vittorio Emmanuele* y *Forma única de la continuidad en el Espacio* (1913) de Boccioni, esta última muy similar al *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Duchamp. *Forma única* y *Desnudo* son idénticas a las fotos de Marey en Francia y

Muybridge en Inglaterra, que descomponían en el siglo XIX el movimiento de cuerpos en acción. Se ha insistido mucho en la influencia de la foto en el pasaje a la abstracción, pero nunca en la del tiempo de pose. Muy largo a inicios de la foto, imponía, para evitar movimientos inesperados, a los retratados quedarse: mano sosteniendo la cabeza, imagen que se volverá convencional del intelectual o pensador. De lo mismo, las fotos de fantasmas del siglo XIX, mostrando formas borrosas, que se lograban trabajando el negativo, tienen renuevo en los filmes inspirados en *Jacob's Ladder* (1990) de Adrian Lyne, y probablemente influenciaron la representación futurista del movimiento por superposición. Más cercanos al auge fotográfico, y primeros en utilizar el movimiento como extensión temporal de la forma, son los impresionistas, en particular Monet con sus series de un solo objeto (catedral de Rouen, Meules, estación Saint-Lazare, ninfas) pintado en función de cada hora del día. Los cubistas desarrollan una doble progresión espacial: por superposición de las capas matéricas en sus collages, y giratoria, lo que tampoco nunca fue analizado correctamente, del artista alrededor (sea sólo intelectivamente) del modelo para verlo bajo todos los ángulos. En la misma época, el movimiento no sólo tiene valor concreto, espacial, sino también místico, como en Alfonso Cortés, o los movimientos de luces del cinético *Modulador-Espacio-Luz* (c. 1930) de Moholy-Nagy, el cual prefigura el op art, a su vez primer paso hacia el arte conceptual y sus corrientes: happening, body art y land art (que presupone un desplazamiento hacia el sitio de la acción artística, como el pintar fuera del taller para los impresionistas). La extensión de la obra en el espacio y el tiempo, por superposición de los movimientos en un solo espacio material concreto (el del cuadro o la escultura, como en Boccioni) o desmultiplicación de los ángulos (cubismo), provocó una nueva forma de arte, que se expresaba por ritualidad gestual (inversión de la desacralización de las figuras africanas por los cubistas) en el action painting del expresionismo abstracto, y la posterior creación, mediante la reducción al cuerpo como lugar estructuralista de lenguaje, de la acción pintoresca en Klein y el body art, llegando finalmente a la extensión del espacio del arte del lienzo al objeto pegado (por superposición de capas, como entre los cubistas), la tridimensionalidad del espacio con las instalaciones, y, finalmente, la extensión temporal artística, con el tiempo del happening/performance, casualmente remitido en sus inicios (con John Cage, Maciunas y Fluxus) a la rítmica musical, o sea, explícitamente dependiente del *tempo*.

Viajes

Es por un viaje frustrado que empiezan las aventuras de Truman en *The Truman Show* de 1998 de Peter Weir, al igual que en 1990 para Douglas Quaid, héroe interpretado por Arnold Schwarzeneger de *Total Recall*, película de Paul Verhoeven inspirada en Philip K. Dick.

Deja ello sospechar que el principio del viaje es fundamental en la motivación inicial de la narración. Según Vladimir Propp (*Morfología del cuento*, 1928), el cuento, y probablemente todos los relatos, se basan en 31 funciones primarias, entre las cuales la primera es la ausencia de uno de los miembros del hogar, y la undécima (siendo las siete primeras preparatorias o introductorias a la secuencia del relato) es la partida del héroe de la casa.

En las sociedades primitivas es común y hasta indispensable el ritual de pasaje para los adolescentes para integrarse al grupo de los adultos. La prueba que tienen que superar es la del alejamiento obligatorio del pueblo durante un tiempo determinado, a veces relativamente largo, para poder volver ya superadas varias pruebas de resistencia y otras que se les impone. Así es comprensible que el héroe en los cuentos tenga que irse para poder volver, idénticamente, superadas las pruebas.

En sociedades donde no se contempla el viaje como constitutivo de la organización social (por oposición a la contemporánea, v. nuestro artículo sobre “Movimiento”, 12/10/2005, donde hasta puede favorecer la emergencia más rápida e incontrolable de pandemias), es lógico entonces que el principio del viaje, como en los cuentos, asuma la estructura de los viajes iniciáticos de las clases de edad reales: es decir, el ir y volver.

Se metamorfosea en la literatura moderna y la sociedad contemporánea en el principio de viaje de en sí (*Moby Dick*, 1851, de Herman Melville), aunque con rasgos de regreso (en particular en Julio Verne: *La vuelta alrededor del mundo en 80 días* de 1873, *Dos años de vacaciones* de 1888, v. también *Captains Courageous*, 1896, de Kipling). Paradigmático de ello son el movimiento beat de Jack Kerouac y la respuesta que le hizo a un periodista Cendrars cuando dijo que nunca se había ido con la idea de descubrir algo, sino con gana de “*foutre le camp*”. Mallarmé, padre de la literatura contemporánea, en su famoso poema “*Brisa Marina*”, deja entrever este principio de la ida como clave del viaje en sí. Asimismo Baudelaire o Rimbaud en sus recorridos poéticos y vivenciales. El viaje como valor en sí, ya no educativo, implicando obligatoriamente retorno, se vuelve un tema de la novelesca de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, empezando con obras como *La isla del Tesoro* de Stevenson (1881-1883) y las atractivas aventuras de piratas y corsarios surcando los mares de todos los continentes. Emilio Salgari o Henry Rider Haggard son autores que hicieron del viaje en los distintos continentes temas recurrentes de la novela. Al igual que numerosos corsarios, como Surcouf, que escribieron su autobiografía.

Sin embargo conserva el principio del viaje el elemento clave de la prueba superada (v. *Wild Hogs*, 2007, de Walt Becker) y el regreso feliz, aún cuando, como hemos dicho, este último, el regreso, no sea ya obligatorio, y hasta puede ser objeto de desencuentro (*Forces of Nature*, 1999, de Bronwen Hugues; *Cast Hawaii*, 2000, de Robert Zemeckis). El desarraigo del viaje como integrador del joven dentro de la sociedad puede leerse desde dos perspectivas: la 1a, el rechazo de dicho modelo (*The Wild One*, 1953, de László Benedek; *En el camino*, 1957, de Kerouac que hizo famosa la ruta 66). La 2a, proveniente de la extensión de los viajes como fenómeno popular desde el siglo XIX (*El coche correo inglés*, 1849, de Thomas de Quincey; *L'ensorcellée*, 1854, de

Barbey d'Aureville; *Zazie dans le métro*, novela de 1959 de Raymond Queneau, puesta en escena por Louis Malle en su película homónima de 1960).

Es por lo que la identidad personal se definió dentro del marco ampliado de lo nacional, a su vez visto como un viaje iniciático para los jóvenes (v. los libros citados de Verne y Kipling, así como *Oliver Twist*, 1837-1839, de Dickens, *Hojas de Hierba*, 1855, de Walt Whitman, *Tour de France par deux enfants*, 1877, de Augustine Fouillée, *Sans Famille*, 1878, de Hector Malot). La ambición de unificación de los Estados-Naciones nacientes en el siglo XIX, asociada con el mejoramiento y aceleración de los transportes, permitió fusionar, desde Conan Doyle, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, y Agatha Christie, y hasta en cierta medida en el mismo Kerouac y los beats, y las posteriores pero consecutivas “*running movies*”, la ideología topográfica de lo nacional como pluralidad y variedad abarcable. Son los programas tales como *FoodNation* de Bobby Flay, *\$40 a Day* de Rachel Ray y *Unwrapped* de Marc Summers en FoodNetwork.

Por contraposición, y respondiendo a esta identidad entre recuerdo mental y topografía concreta se cambió el recurrente viaje del alma en el más allá de los “*viajes de infierno*” medievales, cuyo más famoso es el del Dante, por viajes reales, la época moderna proponiéndonos una alternancia entre maravillas reales y ficticias (*el libro de las maravillas*, 1296-1298, de Marco Polo, o *El Decamerón*, 1351, de Boccaccio, vs. por ej. la *Hypnerotomachia Poliphili*, 1467, atribuida a Francesco Colonna), y así, como en Kerouac donde viaje en la carretera (hacia las grandes ciudades-símbolos y de tránsito de la nación) y viajes con la droga se asocian, el viaje contemporáneo se entendió de dos formas: la una el viaje del agente secreto (James Bond, OSS117), dios del cielo, la tierra y el mar, alrededor del mundo, y el viaje interior (*Viaje alrededor de mi cuarto*, 1794, de Xavier de Maistre; *En busca del tiempo perdido*, 1913-1927, de Proust) en que la evocación, similar a la agustiniana, es la de lugares convenidos, de puntos de encuentros entre la mente individual y el reconocimiento social, lo que atestigua el punto de partido de Proust con el reencuentro con lugares familiares, todos de encuentros sociales y típicamente pueblerinos (es decir, asimilables por el lector), mentalizados desde el sabor de la “*madeleine*”.

Los rasgos del viaje en la época contemporánea son entonces: a) la aparición del valor en sí del viaje como fin y ya no como medio de iniciación; b) el traspase del monstruo del mundo místico sobrenatural (San Guthlac, los *Nibelungen*, el ciclo arturiano,...) al mundo etnográfico real (Marco Polo, los *Libros de Maravillas*, y las *Crónicas de India*).

Se puede decir también que, mientras en el siglo XIX, se desarrolló una novelística propiamente dedicada a la interpretación de la sociedad desde la problemática sociológica, conforme la herencia comtiana, lo que atestiguan las novelas de Zola, en particular *La novela experimental* (1880), en su introducción, en el siglo XX se dio la respuesta histórica e literaria, conforme las nacientes evocaciones del psicoanálisis, el enfoque del relato hacia y desde la comprensión interior, de la realidad externa (Proust, James Joyce, William Faulkner). Se vislumbra en esta secuencia toda la dialéctica materialismo/idealismo, marxismo/freudismo de la evolución contemporánea de las mentalidades. Inscribiéndose la época contemporánea en la continuación de la moderna, dividida, de manera cartesiana, como mostraron Georg Büchner o Arturo Andrés Roig, entre la percepción como fenómeno personal, interno, y la realidad objetiva del mundo circundante (v. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, Managua, UNAN, 1998).

Espacio

De la misma manera que, en Nicaragua, la obra de Patricia Belli ha sufrido una serie de mutaciones relacionadas con la aproximación al espacio y el desempeño de la obra dentro de éste, el arte contemporáneo contempló un proceso muy similar, reseñable en particular en la época de los 60. De los 90 a los 2000, Belli empezó con pinturas para pasar a objetos colgantes, y después a objetos desprendidos de la pared e instalaciones. Este proceso, que encontramos en muchos artistas, pero se evidencia remarcablemente en la obra de Belli, se dobla también del de la figuración a la abstracción en muchos artistas, citamos a Picasso.

De hecho, el fenómeno espacial, cantado por Alfonso Cortés, es un tema propio de la época contemporánea, en particular de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, momento de la aparición del principal arte del movimiento: el cinema. Las primeras obras que contemplan el espacio como un objeto en proceso de cambio temporal fueron: por un lado los impresionistas, que, con Monet, vieron en el principio de la serie el recurso más directo para plasmar las hipóstasis de los objetos reales; y por otra parte los fotógrafos Muybridge en Inglaterra y Marey en Francia, que utilizaron la descomposición del movimiento en poses descriptivas para comprender cómo un cuerpo se mueve en el espacio dentro de un tiempo dado.

De ahí Duchamp propuso sus distintas versiones de su *Desnudo bajando una escalera* (1912); los futuristas: en particular Boccioni en escultura (*Forma única de la continuidad en el Espacio*, 1913) y Balla en pintura (*Dinamismo de un perro con correa*, 1912), condensaciones de movimientos en un solo objeto inmóvil; Moholy-Nagy con su *Modulador Espacio-Luz* (1922-1930) modificaciones del espacio según la luz, principio de origen obviamente impresionista; los cubistas en fin una aproximación a los distintos puntos de vista evolutivos del objeto en el espacio (desde sus varios puntos de vista) y el tiempo (del movimiento del artista alrededor del modelo).

Más o menos asumidos estos puntos de partida por la historia del arte, no se ha dado un análisis partiendo del concepto del espacio en cuanto a las obras de los años 60, lo que sin embargo hubiera favorecido una comprensión formal mejor de las producciones de este momento. Yves Klein es sin duda el artista paradigmático del recurso al vacío como elemento espacial, tanto en su exposición *Vide* (1958) en la galería parisina Iris Clert, como en sus repetidos *Saut(s) dans le vide* (1960) *La Symphonie Monoton Silence* (1947-1961). En *Le Manifeste de l'hôtel Chelsea* (1961) asocia los conceptos de arquitectura y urbanismo del aire con el de la “*inmensa pintura*” “*inmaterial*” a la que le faltaría “*toda noción de dimensión*”, obra según Klein del “*artista del futuro*”.

Ahora bien, si revisamos las obras de los contemporáneos de Klein, nos damos cuenta de la permanente interrogación en ellos acerca del espacio. El libro *El arte moderno - El arte hacia el 2000* de Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva (Madrid, Akal, 1992, pp. 6-16), a pesar de un título errado, proporciona una serie de obras que, por su proximidad en el libro, lo confirman informándonos de ello: *Total de la exposición(?)* de Kosuth presenta dos grandes fotos del piso y la pared de la galería, puestas en dicha pared, y en las que se lee respectivamente: “*The is a list of surfaces with depth, erased and tramed*” y “*is this, which was here, and there is this which is here, there is a missing location and the presence of that*”. La foto *Shapolsky et al. Propiedades inmobiliarias en Mahattan* (oct. 1971) de Hans Haacke presenta la perspectiva de edificios encima del techo bajo, que rompe horizontalmente el primer plano, de la oficina de bienes raíces cerrada. *Concepto espacial* de Fontana es un papel

de plata con líneas verticales pinchado y en el que se dibuja un oval. *Armario con espejo* (1962) de Tano Festa es un esmalte opaco sobre madera, de fondo negro con rayas rojas que representan divisiones de puertas y a la derecha un rectángulo pintado de blanco para asemejar un espejo en esta parte de la obra. *Casa Sixtina* (1966) de Mario Ceroli es una instalación de madera, presentando un espacio como cuarto en el que siluetas humanas se desprenden de las paredes y el techo.

Persiste en los 70 y 80 el mismo interés por enmarcar los espacios: *120 metros por segundo* (enero 1970) de Mauricio Mochetti es una luz proyectada en un espacio negro cuya línea irradiante es fotografiada. El *Pont-Neuf empaquetado* (1975) de Christo es lo que el mismo título indica. *El ocaso en la tacita* (1979) de Mario Merz es una instalación de una tela en la que está pintada una tasa de gran tamaño y que recibe por hilos colgantes lo que parece ser un hilo de luz pintado en su centro. *Planchas de aluminio* (1980) de Carl André ofrece una perspectiva de planchas de aluminio sobre fondo de láminas de madera. *In situ* (1980) de Buren presenta pintada parte de la pared, entre dos arcos, de un espacio de exposición vacío. *Dibujos murales* (1981) de Sol Lewitt son dos formas geométricas simples de grande tamaño pintados en la pared: un cubo y una pirámide, con todos los lados visibles rayados, juego óptico en este caso de dimensionamiento en el espacio relacionado con los intentos del op art. Véase también el proceso de instalación de un pasillo (hacia 1970) por Bruce Nauman (en Daniel Marzona, *Arte conceptual*, Köln, Taschen, 2004, p. 23).

Ahora bien, las obras de Mochetti e Merz utilizan la luz como revelador del espacio en su movimiento temporal. Las de Haacke, Festa, Fontana, Ceroli, André, Buren y Lewitt presentan la tridimensionalidad del espacio, en forma de juego perspectivo con la falsa perspectiva renacentista bidimensional en los casos de Festa, Ceroli, Buren, Lewitt y Fontana, quien, este último, trabaja esta relación desgarrando el espacio bidimensional al que da profundidad real, ahí todavía como objeto colgante, mientras en Ceroli el objeto no se adentra al espacio del cuadro (por llagas abiertas internas del cuadro), sino, como en el barroco y el palacio Farnesio, por extracción hacia fuera de los personajes saliendo como sombras de su bidimensionalidad primitiva. En Haacke la perspectiva es, conforme el proceso renacentista, basado en los planes arquitectónicos y su relación entre sí con punto de fuga único. Con mismo propósito, el encubrimiento de lo arquitectónico en Christo provoca, a la inversa, su bidimensionalización. Por su parte, como en *Tres sillas*, Kosuth nos plantea en *Total de la exposición* la dialéctica entre el soporte bidimensional de la figuración y la figura revelada como concepto inmanente (lo inmaterial de Klein) aquí por su ausencia.

Turner

Admirable en primera instancia el libro de Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid, Cátedra, 1993), marca en segunda instancia los límites de la aproximación semiótica al arte.

Cada artículo del libro tiene la ventaja de presentar explícitamente los objetos de OC.

Éste en el transcurso de los mismos cita demasiado a los autores de la EHESS de París, cuya pertinencia es siempre sospechosa como demostrado en numerosos trabajos anteriores nuestros (v. *Iconologiae*, 2006). Así, resulta incomprensible para nosotros porque le parece preferible citar a Daniel Arasse (pp. 68-69, 89-104) cuando trata de problemas de perspectiva, si lo que expresa Arasse no es más que lo que planteó Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, nada más que mal dicho, y mal entendido (v. nuestro libro *Les Rois Nus*, 2001).

De hecho, resulta más curioso aún:

1. Porque OC es mucho más interesante en sus planteamientos que cualquier autor de la EHESS.
2. Porque, a diferencia de ellos, no rechaza a la Escuela de Warburg, citando repetidas veces en el transcurso del libro a Panofsky, y hasta a Edgar Wind (pp. 87ss.).

Ahora, deteniéndonos sobre los textos, el que trata de "*Representación de la muerte y muerte de la representación*" no cumple con la expectativa del título, ya que no menciona la 2ª parte. Y si bien da algunas pautas interesantes y notables, en particular: a) la relación entre el *Arte de bien morir* y la representación del sufrimiento en pintura, y b) una posible poética pictórica de la representación de la agonía como teatralización narrativa de los personajes según una lectura abierta del *De Pictura* de Alberti, debemos reconocer un error de partida: la representación de la muerte, a menos de querer tensar el concepto al extremo, lo que no es una visión ni histórica ni iconográfica sino meramente fantasmagórica, y si acaso un problema filosófico, no se divide como escribe OC en 2: la muerte como "*punto*" final y como "*acto*" de estarse muriendo (pp. 67-68). Y los 2 ejemplos de esta 2ª forma (Cristo en la Cruz y San Sebastián) son elegido a nuestro parecer algo arbitrariamente. De hecho, aún reconociendo que Cristo no muere porque no puede morir, tanto Mantegna (imagen de portada) como todos los artistas que han representado la *Bajada de la Cruz*, reproducen la imagen de la muerte de Cristo como punto terminal de su cuerpo. El mismo Miguel Ángel lo hace de forma sublime con *La Pietá*, al igual que Mantegna con su *Cristo muerto visto en perspectiva* como si fuera un *gisant* de piedra, lo que acentúa el impacto de lo terminante de esta muerte en el espectador.

Además, lo que representa la *Crucifixión* de Cristo y el suplicio (el mismo nombre lo dice, no se trata de la muerte) de San Sebastián no es la muerte, sino el *martirio* de estas 2 figuras sagradas. Basta remitirse a Vovelle (*La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983) para recordar la importancia del concepto para la Iglesia baja medieval en cuanto adquisición de poder sobre el cristiano:

1. En sentido de sacrificio para Dios (es en este momento que surge *La Leyenda dorada* de Voragine);
2. Respecto de la extrema unción (*Ars moriendi*, *Farce du Meunier*), es decir, el no poder (ni deber) morir sin la intervención de la Iglesia.

La representación de los suplicios reales (v. Roland Villeneuve, *Le musée des supplices*, Peumerit, Éditions Du Manoir - Azur - Claude Offenstadt, 1968) que modelizan los del más allá y de las tentaciones de los santos (v. nuestra maestría sobre

Les Tentations de Saint Antoine aux XIVème-XVIème siècles, Universidad de París X-Nanterre, 1991) son uno de los centros temáticos del arte y la literatura bajo-medievales y renacentistas (Dante, Boccaccio).

El asunto, que OC olvida de presentar estadísticamente (porque no tiene el dato) de la mirada (pp. 77ss.), de si el moribundo (en este caso Cristo) nos mira o no, nada tiene que ver ahí. Pues, no es cierto lo que escribe OC que al no mirarnos nos remite al ámbito del no morir y del "*quer(er) ser mirado*" (p. 78), por el espectador, ya que, en cualquier caso, toda obra de arte nos pone en situación de *voyeur*, como nos lo recuerdan las *Suzana con los viejos*, las *Diana al baño* o *con Acteón*, las *Venus con Marte*, y la pintura rococó de Fragonard a Boucher. Lo anterior, que plantea el doble problema de lo ahistórico y de la no comprobación previa en los trabajos semióticos, en particular de OC, nos interesa particularmente ya que es uno de los reproches que OC le hace en el 1o objetivo de su artículo sobre Turner titulado: "*Breve semiótica del infinito*" (p. 57-66): "*a) Crítico. Rechazar una interpretación bastante común según la cual Turner es un "precursor" del arte abstracto, de lo no figurativo; se trata de una valoración aparentemente histórica, pero en realidad metahistórica, que tiene poco que ver con la realidad*" (p. 57).

Aceptamos de buen agrado, con OC, que es anti-histórico hablar con Francesco Arcangeli del "*informalismo*" (p. 58) de Turner, aunque tampoco carece de sentido.

Consta que OC desarrolla y concluye su artículo (pp. 61ss.) alrededor de la apropiación por parte de Turner de un "*desafío de la teoría de la perspectiva*" (p. 65). OC expresa (pp. 65-66):

"La pintura que se hace sobre el modelo perspectivo se encuentra con una dificultad fundamental al afrontar el tema del paisaje. Ante lo que realmente se encuentra es ante el problema de la representación del infinito, que es teóricamente el punto en que coinciden todas las líneas, pero que en la pintura es algo muy complejo de representar debido a la escasez de espacio disponible y a la composición en planos del espacio representado. La pintura del paisaje es un desafío a la teoría de la perspectiva. Ha habido entre quinientas y seiscientas soluciones diferentes a este problema: la censura (muros, setos, obstáculos que se le ponen al horizonte), las líneas oblicuas que corren hacia el fondo (Lorrain), la perspectiva aérea o de los colores (Leonardo), que no es sino otra forma de censurar el problema de la lejanía valiéndose de la vaguedad de la representación. Pero el problema sigue siendo el mismo: cómo "evitar" el problema del infinito, dado que éste es un punto y, por tanto, inmaterial (invisible). En el espíritu de la época de Turner, en cambio, la cuestión se subvierte y se convierte en cómo "dar forma" al infinito, a pesar de que la pintura sea la representación de cuerpos finitos (normalmente manifestados a través de unos contornos).

Pues bien, Turner resuelve el problema con una audaz intuición que es justamente la misma que aparece también en otro campo del saber, el de las matemáticas. Hasta 1800 los matemáticos mantenían una oposición absoluta entre dos ideas ("infinito" vs "indefinido"), que Descartes había diferenciado radicalmente. Pronto se introducirían los llamados "números indefinidos", números que, sometidos a ciertas operaciones, hacen que éstas se prolonguen hasta el infinito. Así pues, el infinito está en lo indefinido, en lo "poco más o menos". Es precisamente en el plano de la expresión en el que Turner impone con sus cuadros unas nuevas categorías con respecto al pasado, incluso el pasado reciente:

"lineal" versus "no lineal"

"contorneado" vs "expandido"

"policromo" vs "monocromo"

"luminoso" vs "opaco"

"ortogonal" vs "circular"

"fluido" vs "denso"

"inmaterial" vs "matérico"

Hegel, en la *Estética*, dice que "el infinito pertenece a lo divino, y lo humano no puede llegar a él sino a través de lo indefinido". He aquí la operación: se trata de establecer equivalencias entre "infinito" e "indefinido", de manera que la representación del segundo tenga como significado el primero. Lo indefinido en el nivel de la expresión será portador de lo infinito en el nivel del contenido. Esto es lo que Turner intenta hacer en pintura, por tanto, una nueva "palabra pictórica".

Es así que, si:

1. Desde las matemáticas
2. y sus ideas filosóficas de la época,
3. Turner pretende representar lo "infinito"
4. en cuanto inmaterialidad etérea
5. de la densidad celeste
6. y de la relación de los colores entre sí:

=> es obvio que podemos y debemos considerar a Turner como precursor del arte abstracto, no sólo en la forma, sino también en la intención, en particular en lo que refiere a:

7. la representación de "lo sublime sin mediación" kantiano (p. 58), es decir, el deseo de representar el objeto en sí más allá de la técnica, como llegar a la esencia pura del mismo,
8. la búsqueda del color puro, único, no debilitado por la combinación con otro (planteamiento que será el posterior de los impresionistas, ojo: Turner tiene un cuadro titulado: *El sol naciente en la neblina*, p. 62, cuyo título y tema prefigura los del cuadro de Monet, fundador del impresionismo), como cuando Fuseli lo determina en su conferencia de la Royal Academy (p. 64), lo que proviene de un complejo y cabal planteamiento sobre el cromatismo (pp. 60-64) desde los autores de su época, como confirman las referencias explícitas a sus nombres en los títulos de sus obras (*Luz y color (la teoría de Goethe)*, p. 57; *Estudio sobre Watteau según los cánones de de Fresnoy*, p. 60).
9. El deseo de representar y conceptualizar lo indecible ("el 30 por 100 de los cuadros (el 1,8 por 100 a partir de 1840) llevan títulos abstractos, poco definidos, vagos. En ellos encontramos, por ejemplo, "niebla", "neblina", "lejania", "vapor", "velocidad", "humo", "bruma", "borrasca que viene", "claro de luna", etc.", p. 64), desde los títulos que como aclara bien OC, "ancla(n) los significados de lo vago y lo incierto" (p. 65), lo que, propio del romanticismo, crea las bases de las vanguardias posteriores y la representación del espacio y la concepción interior del mundo que tiene el pintor.
10. El interés por vapor, velocidad, humo, todas expresiones, como en De Quincey, Monet (hasta en la *Estación Saint Lazare*), Apollinaire en *Les onze mille verges* y Marinetti en el *Manifiesto futurista*, de la contemporaneidad (v. nuestro artículo sobre "Movimiento").

Sin embargo, es cierto, y hasta obvio, que, como recuerda OC, Turner no se consideraba abstracto, y que, al igual que los demás pintores románticos, o después impresionistas, expresionistas o simbolistas, quiere representar un "auténtico verismo" (p. 60), basado, como vimos en nuestro artículo sobre "Fotografía", sobre, a diferencia de los academicistas, la representación no mejorada del mundo. La peculiaridad - y complejidad -, que abrirá al arte abstracto a inicios del s. XX, es que pasa dicho verismo (son pintores de la sociedad de su tiempo, los impresionistas, al igual que Zola - v.

nuestro artículo sobre "*Realidad*" -, con la *guinguette*, el cabaret y el licor triste, también los expresionistas y futuristas respecto de la ciudad, el disturbio psicológico, del suicidio a las riñas callejeras, la ciudad y la guerra) por la impresión y visión personal del pintor, lo borroso de la vida (como en las 1as fotos o en el cine de acción de finales de los años 1990 e inicios de los años 2000).

Por otro lado, el hecho de que los títulos de los cuadros sean muy descriptivos (como en el caso, inspirado de Vernet, de *Tormenta de Nieve* de 1842, p. 59, que implica que "*El autor se hallaba en medio de la tormenta la noche en que el Ariel abandonaba Harwich*"), o que evoquen algún episodio bíblico (pp. 57 y 62) como el Diluvio, Exequias o Moisés, define claramente los cuadros:

1. en el estilo de la literatura de la época, con títulos descriptivos, lo que OC analiza bien (sin embargo, sin hacer referencia a la literatura) como proceso de explicación narrativa del cuadro; lo interesante (que tampoco toca OC) es porque la sociedad de la época recibió tan bien tales obras (en clase, siempre da risa a los estudiantes la descripción minuciosa del título ante cuadros donde nada se distingue), respuesta posible: la perfecta adecuación de su obra con la problemática burguesa (representación de lo cotidiano) e individualista (representa lo interior, la visión personal, grandes espacios intuidos como Friedrich) de su época.
2. en la moda de los cuadros historiados con personajes diminutos en grandes espacios vegetales, a los panoramas Turner sustituye lo borroso y a los personajes diminutos personajes casi imperceptibles. El gusto de Turner por lo acuático y por su carácter genesiaco se percibe en *Exequias en el mar* y *La mañana siguiente al Diluvio*. Es curioso entonces que OC rechace el valor moral que Turner le pueda atribuir al color (pp. 60-61).

Así vemos cómo carecen de fundamento muchos de los postulados de OC, a pesar de su atractivo para explicar las obras, y a pesar del título general, muy ambicioso, del libro. Niega a Turner 4 realidades suyas:

1. Ser motor del proceso abstracto en el s. XIX.
2. Tener un temario simbólico de representación, la cual lo integra a su época (no tocado por OC, a pesar que éste se dedique al estudio de las obras y sus títulos!).
3. Corresponder en este doble proceso, complejo, a lo que es, como cualquier artista: seguidor de las normas y plantamientos de su época, y a la vez modificador de ellas.
4. Como expresan los títulos de las obras de carácter bíblico, asociados con la forma visual de las obras, la presencia, como en Blake, y más aún en Friedrich, de un misticismo trascendental, que prefigura y a largo plazo abrirá, exactamente un siglo más tarde (inicios del s. XIX-inicios del s. XX), con las metas paralelas del simbolismo, el parnasianismo y el Arte por el Arte (Huysmans, Nodier, Gautier, Mallarmé), la vía a la búsqueda de la forma (Malevich, Loos) y el color (Kandinsky, después Klein en los años 1960) puros. Así como de la representación de la realidad interior sin intermediación de la narratividad (Pollock y el expresionismo abstracto en general).

Accesoriamente, nos preguntaremos por qué es tan habitual entre los teóricos neo-estructuralistas, que, por otra parte, le niegan a los pintores intelectualidad, y a la obra sentido más que formal, buscar en la matemática elementos para entender obras (en particular del arte contemporáneo) que, al fin y al cabo, hacen un uso muy circunstancial y periférico de la misma. No sólo revela la poca pertinencia de los análisis emprendidos, sino también la apropiación casi infantil por parte de dichos teóricos de herramientas que tampoco dominan para darle un sentido ni siquiera

estadístico, sino con aire racional, a planteamientos vagos sobre formas y movimientos de colores que, por incapacidad a ver en ellos más que manchas, buscan interpretar desde la falsa seguridad de lo aparentemente numerisable. La fe ingenua en la matemática, de Lacan a Lyotard, pasando por OC y los lingüistas y semióticos, expresa una incompreensión total del material que les corresponde estudiar: por un lado implica que el artista tenga conocimientos complejos de ecuaciones, cuyo valor depende no de una reproducción de un fórmula por todos asumida, sino de las ideas que *a posteriori se hace el analista sobre la obra*; por otro lado, implica el uso común, que sólo se dio entre algunos artistas conceptuales y minimalistas, de las matemáticas como fundamento de sus obras, los ensayos geométricos del Renacimiento y del op art son casos de problemas perspectivas, relacionados a veces con la realización arquitectónica, es decir, son aplicados, nada tienen que ver, por ende, con la matemática pura - así cuando, a similitud de los posteriores postmodernos, y *como los filósofos antiguos en los que hallaban una doble razón de tradición y por ende de razón* por ello, los renacentistas se maravillaban ante las figuras geométricas puras, terminaban usándolas al infinito como *figuras simbólicas y/o en sí, no como expresión de una realidad constructiva real, sino como representación de una inmanencia, digamos de la perfección divina y su creación* -, tampoco los problemas de la luz para los impresionistas y los vanguardistas tiene nada que ver con física pura, sino con procesos visuales de impresión desde lo fotográfico hasta lo orgánico (como la retina del espectador transforma los colores juntándolos aún cuando son puntos de colores puros pegados pero no mezclados); implica además una fe ciega en que, ahí donde sería suficiente un cuadro sinóptico, la *imagen del proceso matemático* podrá aclarar, *por arte de magia*, y el uso de signos alfabéticos, *por sustitución*, la falta de demostración y las debilidades o insuficiencias del razonamiento del teórico (Lyotard aclara y justifica tal creencia en la "Introducción" a *La condition postmoderne - Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 4: "*Simplificando al máximo, se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias: pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde esencialmente la crisis de la filosofía metafísica, y de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas "sui generis". Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.*" - apuntemos que la obra de MacLuhan releva de esta imposibilidad de comunicación, por otra parte recordemos que esta imposibilidad, y aún reconociendo la importancia de no validar los discursos en sí *porque siempre tienden a tener todos un valor de dominación*, es propiamente el sentimiento de los teóricos ante su incapacidad metodológica, ya que el cine y la literatura contemporáneos han continuado imperturbablemente a crear nuevos héroes de la misma índole que el s. XIX, con sus *peligros y periplos*, motores propianos de sus relatos, a la vez que, tenemos que reconocer, que a) el no poder o querer teorizar es una posición bastante *metafísica*, y b) al racionalizar la *no teorización* o la *imposibilidad de teorizar*, y, en *primera instancia*, de *expresar*, Lyotard no está haciendo *nada más sino creando uno de estos metarrelatos* de los que tanto desconfía, *metarrelato* doblemente, ya que por una parte acabamos de decir que es de orden fantasioso, si lo comparamos con la evolución de los hechos *narrativos* posteriores, y segundo, a como lo entiende Lyotard, *metarrelato* porque *todo discurso metateórico es siempre relato*, idea que retomará, en América Latina, el

argentino Arturo Andrés Roig -); finalmente da constancia de la idea de los teóricos que la matemática, analizable porque repetitiva y segura, es de mayor calidad que la complejidad del proceso cultural (de apropiación y reescritura producido por los artistas e intelectuales de una época en sus obras).

El libro de OC en general padece en todos sus análisis las mismas debilidades que hemos venido apuntando. Ya vimos el caso de las representaciones de la muerte.

El artículo sobre *Los Embajadores* de Holbein no aclara más que el excelente libro de Jurgis Baltrusaitis, sí citado por OC, el problema de la calavera anamórfica.

El texto sobre naturalezas muertas se dedica a definir el concepto de estilo desde la semiótica! (pp. 17-19, el tercio del artículo), en vez que desde la historia de los estilos (Panofsky). Se pregunta porque las naturalezas muertas son a escala natural, recordamos que las pinturas de historia también, desde Cimabue, Durero, hasta David. Pero la escala natural hace grandes las pinturas de historia con sus caballos y personajes, al igual que el retrato, las escenas de la vida cotidiana, y las vanidades integrando personajes, como las *Magdalenas* (o *Melancolía*), ahí donde la simple naturaleza muerta obviamente será de menor tamaño por el acercamiento que impone sobre los objetos (a diferencia de las perspectivas de interior o vistas de ciudades, propias de los holandeses, entre los cuales Vermeer), éstos no siempre a escala 1:1.

Es obvio que el nombre original de *Vita germata* o *still-life* remite a que las naturalezas muertas son objetos de bodegón, más directamente que como propone OC (p. 21) a que son objetos morales y vanidades. Las cuales, al igual que el concepto de *Naturaleza muerta* (expresado peyorativamente por Félibien en sus *Entretiens* de 1668, p. 20), son propias del s. XVII y su moralismo burgués (desde lo cotidiano) y desde el "embarras de richesse" (Simon Schama, *L'embarras de richesses Une interprétation de la culture hollandaise au Siècle d'Or*, París, Gallimard, 1991). Es al contrario de lo que piensa OC (pp. 20-21) el mismo nombre de *Naturaleza muerta* que las convierte mejor aún en recordatorio del *memento mori*.

Géneros literarios del siglo XIX

El s. XIX nace con la contemporaneidad, y una serie de rasgos que hemos enumerados y estudiados con detenimiento en *Historia de la Arquitectura Contemporánea*.

Entre los cuales:

1. Revolución industrial (a partir de 1750).
2. Independencia de los E.U. (1776), Revolución francesa (1789) e Independencia latinoamericana (1821).
3. Con la Revolución industrial, aparición de la clase obrera.
4. Con la Revolución francesa, llegada al poder de la clase burguesa, la cual corresponde en el Nuevo Mundo a la oligarquía criolla y estadounidense. Así América en sus Independencias no hace sino responder al modelo europeo, prefigurándole (con Lafayette) y siguiéndole (con Bolívar). De ahí que todos los próceres latinoamericanos, de Bolívar a Morazán, de Bello a Alberdi, proponen modelos inspirados de Napoleón y se visten y hacen pintar a la moda bonapartista. Estas modificaciones tienen consecuencias. Entre las cuales:
5. La separación del Estado y la Iglesia, a partir de la Revolución francesa, siendo previa y duramente criticada la Iglesia por los Ilustrados. En Alemania, el *Fausto* de Goethe (v. nuestro artículo: "*La critique de la religion dans la première version du "Faust" de Goethe*", *Quipos*, No 125, Diciembre de 1994, pp. 10-16) es un modelo de esta crítica. Ahí Dios deja por una simple apuesta, como en el caso de Job, al Fausto en mano del Diablo ("*Prólogo en el cielo*"), y Mefisto se expresa como portavoz de la Iglesia anti-científica sobre el modelo de Thomas A. Kempis. El *Caín* (escrito en 1821, publicado en 1822) de Byron representa la consecuencia de esta crítica a Dios y su imperio, y de la rebeldía en contra de su dominio. En esta pieza que Byron no concibió para ser llevada a la tarima, Caín rehuza participar con su familia al rezo de agradecimiento a Dios, ya que éste expulsó a sus padres, dejándole indefenso ante la muerte, que se imagina como una figura antropomórfica y a la que llama, por lo que Lucifer llega (Acto II) y lo lleva enseñándole a través de los precipicios del tiempo y el espacio el pasado de la tierra con las especies desaparecidas y cuán universal es la muerte. Turbado por esta visión, Caín, de vuelta en la Tierra (Acto III) mata a su hermano, volviéndose entonces este asesinato el símbolo de la rebelión contra la eterna destrucción de Dios, mediante la destrucción voluntaria de una de sus criaturas. Según Roger Caillois, la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, es que el 1o representa un mundo de ensueños en el que se desenvuelven naturalmente seres también de ensueños, mientras en el 2o seres monstruosos y a menudo asustantes aunque no siempre (Peter Pan, E.T.) desembarcan en el mundo nuestro cotidiano. También otra diferencia es que el género maravillosos es propiamente medieval y moderno (La Fontaine, Perrault), mientras el fantástico es contemporáneo, naciendo con Radcliffe y Shelley. En las 2 (*The Mysteries of Udolpho*, *Frankenstein*) la ciencia se opone a la fe, sea en los monstruos que se revelan *dei ex machinae* en Radcliffe, sea en el hombre que quiere elevarse al rango de demiurgo en *Frankenstein*, como después en *El Golem* o *La isla del Dr. Moreau*. Castigado (el "*complejo de Frankenstein*" nombrado por Asimov) o salvado por la ciencia (Van Helsing es psicólogo en *Drácula*), el héroe contemporáneo se enfrenta a procesos obligados de racionalización de su mundo. A través de lo fantástico, mediante seres monstruosos (*Frankenstein*, *Le Horla*) que sin embargo muchas veces hallan una

explicación racional (lo que encuentra sus raíces en el odio, aunque dialéctico, barroco hacia el monstruo, v. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental - Un problème d'esthétique*, París, Klincksieck, 1973), mecánica (*Frankenstein, El Golem, La máquina de asesinar*) o psicológica (*El Horla, El corazón delator, El gato negro*), a veces ambas cosas a la vez (*El Hombre de Arena*). La predominancia decimonónica del automata, proveniente de su fama en los s. XVII y XVIII, se volverá, con la aparición en la II Guerra Mundial de la informática, para efectos de espionaje, recopilación y clasificación de información, a partir de los años 1950, más atractiva aún con la imagen en la ciencia ficción del robot. Este proceso de racionalización lleva muchas veces a plantearse desde la problemática de la permanencia, o muerte, según, de los dioses en nuestro mundo (Jean Ray con *Malpertuis*, Lovecraft, Borges, v. nuestro trabajo: "*Los dos mundos de Jorge Luis Borges (apuntes para el estudio de su obra)*", *La Prensa Literaria*, 18/4/1998, pp. 2-3, Chesterton con el Padre Brown y *El hombre que era Jueves*). Cuando se vuelven ecológicos, estos dioses se adquieren fácilmente valor totémico (*Wolfen, The Last Summer*).

6. Al nacer en el s. XIX los Estados-Naciones, primeramente con las aspiraciones continentalistas de Bonaparte a inicios del siglo, y después con los respectivos proyectos nacionales del siglo (todos los países que hoy conocemos nacen en la 2a mitad del s. XIX: Francia, Italia, Alemania, Gran Bretaña, E.U., México, Nicaragua, etc.), se crea una nueva necesidad de unificación ideológica y lingüística, que pasa por dos instituciones: la escuela pública obligatoria, y sino el orfanato, por una parte, y el servicio militar obligatorio por otra.
7. Asimismo, mientras el ejército va a defender los límites territoriales, el nuevo cuerpo de policía (nace en el mismo s. XIX con la figura emblemática de Vidocq, que inspirará a Hugo y Balzac, y en menor grado a Leblanx que pondrá a Lupin jefe de la policía tanto en *Les confidences d'Arsène Lupin* como en *813*, y a Gaston Leroux con Chéri-Bibi), cuerpo de policía que se ampliará en el s. XX e interconectará con el ejército mediante la aparición de los servicios secretos (v. los papeles ambiguos de la CIA y el FBI en los E.U.). A nivel literario, la aparición de la policía y el fomento de los diarios (a partir de los *canards sanglants* del s. XVI, v. Maurice Lever, *Canards Sanglants - Naissance du Fait Divers*, París, Fayard, 1994, y de las hojas publicadas como reseñas de los salones de café londinenses del s. XVIII - algunos achacándoles también a los cafés el fortalecimiento de la industria a cambiar la bebida de la cerveza, que poco daba pauta al "*travail à la chaîne*" por una bebida energizante, pues el agua en aquel entonces no era potable -) atrae al lector de "*faits divers*" sangrientos. *Asesinatos en la calle Morgue* se inspira de uno de ellos. Nace entonces también, como proceso de racionalización lógico, paralelo al fantástico, el relato policíaco, éste también, casualmente, desde la perspectiva de reutilización de una de los temas más comunes de la literatura baja-medieval, de Edgar Allan Poe a Leroux y John Dixon Carr (que lo volvió su tema predilecto): el cuarto cerrado (v. nuestro libro: *Mythanalyse du héros dans la littérature policière (de Dupin, Lupin et Rouletabille aux super-héros de bandes dessinées et de cinéma)*, 2004, y nuestro artículo: "*Introduction à l'étude des 'Tentations de Saint Antoine'*", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, No 4, Invierno de 1994, pp. 10-15). En la literatura medieval (Beowulf, Merlin, Melusina) el cuarto es el lugar del secreto y el engendramiento demoníaco. Retomará el motivo el cinema de terror a partir de *Rosemary's Baby*. En la literatura policíaca, será, a partir de *Asesinatos en la calle Morgue* hasta *La chambre*

jaune, el lugar de un crimen cometido en un espacio cerrado en el que es aparentemente imposible entrar, y del que es imposible también aparentemente salir. Pero siempre una solución se presentará que satisficará la lógica más sencilla (por ej. una pared movediza). Un sub-género de la literatura policíaca vendrá a ser en el s. XX la literatura de espionaje, con personajes como James Bond, que siguen teniendo rasgos mitológicos (ya que domina el cielo, la tierra y el mar), al igual que los superhéroes de *comics*. Por otra parte, a partir de Leblanc y Leroux, el género policíaco vendrá a dividirse en al menos 3 ramas: relatos de detectives privados, relatos de policía, relatos de gangsters. Es la *série noire* y la literatura norteamericana del entre-guerra que desarrollará el 3o, proviniente, en parte del cine social de Europa (*Pépé le Moko*), así como el 1o a su manera. También los E.U. inventaron un 4 sub-género: los relatos de abogados y ley que agarró auge con Perry Mason de Earl Stanley Gardner, y sigue con éxito con las novelas de John Grisham.

8. Al progresar los transportes y las técnicas desde la Revolución industrial hasta la conquista del espacio, nace un género más, que es un *pendant* del fantástico, y se trataq de la ciencia ficción. Originalmente abarca todos los campos de la ciencia en Wells y Verne, para en el s. XX a partir de *La guerra de los mundos* (1898) y los proyectos espaciales de los E.U. y la URSS dedicarse, además del ya conocido sob-género robótico (que, como dijimos, proviene de la informática nacida y desarrollada como recurso de inteligencia durante la II Guerra Mundial), a los mundos espaciales, los extraterrestres y los astronautas. Dicho sea también de paso el encuentro con extraterrestres no deja de tener rasgos mitológicos, lo mostró Jung en *Un mito moderno*, y los extraterrestres no son sino otras formas, a veces bondadosas a veces malélicas, de los dioses antiguos que surgen de nuevo (y compiten con nosotros en Lovecraft). V. también la película *Knowing* (2009, Alex Proyas). La interconexión y poco diferenciación entre ciencia ficción, terror, fantástico, y heroic fantasy (versión medievalista de la ciencia ficción) se ve claramente en los *comics* en los que alternan superhéroes: extraterrestres como Superman, científicos como Spider-Man, tecnológicos como Batman o IronMan, primitivos como El Fantasma, magos como Mandrake, de otra época y otro mundo como Conan, monstruos como Blade o Hellboy, astronautas como Buck Rogers o Flash Gordon. Así el terror es la vertiente contraria, malévola, de la ciencia ficción, y la versión extrema de lo fantástico, en general relacionada, como lo fantástico que los abarca, con lo incomprendible no racionalizable (muertos vivientes, vampiros, hombres lobos), con las modificaciones genéticas o de índole científico como la ciencia ficción (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, *La isla del Dr. Moreau*, *28 Days After*, *Return of the Living Dead*, *Resident Evil*), o relacionados con disturbios mentales (*Carrie*) y asesinos seriales (*La masacre de Texas*, *El silencio de los inocentes*). A veces el asesinato en serie y la figura del coco se mezclan (v. nuestro artículo sobre "Sombra") como en *Viernes 13*, *Jason*, *Nightmare on Elm Street*, *Sugar Man*. Igual oc urre entre disturbios mentales y presencias fantasmales (*The Shining*, *el Exorcista*). La interconexión fundamental en cuanto proceso de racionalización entre fantástico y policíaco es que Poe fue padre literario de los 2. Y muchos autores de relatos de terror lo son también de relatos policíacos (como Stephen King), o bien por el hecho de la frágil línea de separación entre los 2 géneros, como vemos en el caso de los asesinos seriales (*Viernes 13*, *Fallen*). De la misma forma, el Canal norteamericano Sci-Fi, que propone películas y series televisivas tanto de ciencia ficción, como de terror y fantástico, apunta y

confirma la estrecha relación entre los 3 géneros: fantástico, policíaco, ciencia ficción, los 3 relacionados por su sentido contemporáneo (es decir, implicados por nuestra época de descubrimientos científicos), así como su carácter de descubrimiento y resolución de enigmas (respectivamente espirituales, criminales y científicos). Los 3 géneros representan lo más allá de lo normal. Así no es de extrañar que, al lado de los varios periodos de la serie *Star Trek*, que trata de futuros viajes de descubrimiento al espacio, el canal proponga a sus espectadores desde el 2008, como otro momento de encuentro recurrente, una serie sobre fantasmas titulada *Ghost Hunters International*.

9. Pero el tema del viaje espacial, no debemos olvidarlo, proviene del interés etnográfico (v. *Star Trek*) cuyo origen se halla en las sociedades colonialistas decimonónicas. Desde los gabinetes de curiosidades de los s. XVII-XVIII hasta los trabajos biológicos, botánicos y etnográficos de Buffon, Humboldt, Squier, las *chinoiseries* de finales del s. XVIII, la moda orientalista de inicios del s. XIX, el japonismo de finales del s. XIX (con la moda de los *ukiyo-e* o grabados de Hokusai, Hiroshige, Utamaro), y las Exposiciones Universales con los pabellones de los grandes imperios y sus colonias (curiosidades etnográficas son el orangután de *Asesinatos en la calle Morgue* o los venenos indios de Sherlock Holmes), todo nos trae la descripción de una sociedad similar a Frazer, Müller y el comparatismo que nace en el s. XIX en su procedimiento: la conciencia de una humanidad civilizada que quiere conocer los mundos salvajes que la rodean. Son los relatos de Kipling en India, Jack London en Alaska, los relatos del Lejano Oeste de Zane Grey, Emilio Salgari en Italia, Karl May en Alemania y Fenimore Cooper en los EU (ambos sobre los "indios americanos"), Henry de Monfreid, *Moby Dick* y *Benito Cereno*, ambos de Melville, *Lord Jim* de Joseph Conrad, *Las Minas del Rey Salomón* y el personaje de Allan Quatermain de H. Rider Haggard, el Tarzan de Edgar Rice Burroughs. Llegan a veces, causando estrago a la sociedad civilizada en la literatura policíaca y fantástica, estos elementos exógenos: en *Asesinatos en la calle Morgue*, *Las Cuatro Plumas* (1902, A.W. Mason), *El Horla*. No es casual que la mayoría de los libros de Verne, el padre de la ciencia ficción, sean de viajes: a la luna (con antecedente en Cyrano), al centro de la tierra, en el mar (*Dos años de vacaciones*, *Los niños del capitán Grant*), debajo del mar (*20.000 leguas debajo del mar*), alrededor del mundo, y que su famosa novela *Miguel Strogoff*, que no es de ciencia ficción, trate de un recorrido en toda Rusia hacia el territorio de Siberia. Este género en que abarcamos Kipling, London, Melville, y que es de viajes, proviene directamente del debate ya mencionado de racionalización. Mientras los relatos de viajes bajo-medievales y modernos (de Marco Polo a Colón) evocan sin parpadear seres monstruosos, hombres con cabeza de perros, o sirenas, etc., el relato contemporáneo pretende a la seriedad y la descripción naturalista. A lo maravilloso (y los *Libros de maravillas*) suceden los relatos de viajes con salvajes y costumbres. lo difunden la tira cómica (Tintin). Los monstruos se reservan a los pobres, en los circos y los freak shows (la sirena de Fiji de Barnum), el cine (*King Kong*), y la ciencia ficción con su descripción de todos los posibles. El orientalismo de los pintores franceses del s. XIX, que sustituirá el "*viaje de Italia*", o el interés de Sherlock Holmes por la India revelan al igual que las Exposiciones Universales el interés etnográfico de sociedades coloniales. A nivel micro-geográfico, los relatos de viajes presentan el viaje de un héroe (Sherlock Holmes, Rouletabille), en general un niño huérfano (Heidi, Oliver Twist, Sans Famille, Huckleberry Finn, *Le Tour de*

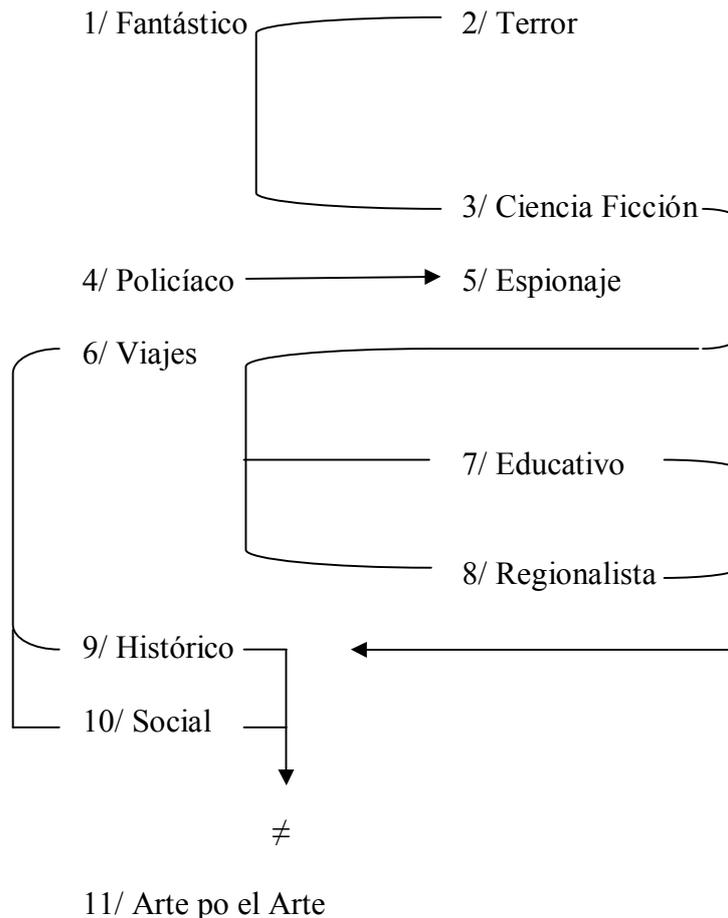
France par deux enfants) alrededor del país, permitiendo así a los niños (*Le Tour de France* fue el libro obligatorio en las escuelas de 1870 a 1914) y a los lectores en general conocer y valorar ese dificultoso planteamiento de los Estados-Naciones de la "unidad en la diversidad" (v. los casos irlandés, vasco, catalán, corsigo, alsaciano). De alguna forma, Tom Sawyer con Huckleberry Finn y sus viajes en el río Mississippi son a mitad de camino entre los géneros regionalista y de viaje.

10. Pero claro, ahí donde el Estado centralizado quiere unificar, las regiones y sus antiguas ciudades-Estados quieren hacer valer sus especificidades. Es el caso de la literatura vendéenne (v. nuestro libro: *Etude du mouvement littéraire lié au groupe de peintres dit de Saint-Jean-de-Monts: un problème d'historiographie vendéenne - Travail réalisé pour la Conservation des Musées de Vendée (exposition de Soullans, 1999-2000)*, 2002), de Erckmann-Chatrian o de George Sand. Pero es de doble filo, porque no sólo tal literatura promueve la idea de que las regiones son rurales atrapadas en tradiciones seculares, sino que vienen fomentar la descripción realista de la antes mencionada diversidad de la nación a través las bellezas propias de cada región. A tal punto que el género policíaco (Holmes, Lupin, Maigret, Nestor Burma) presenta complacientemente a sus héroes viajando, haciendo uso de los símbolos de la velocidad nuevo que son el tren y el carro, para investigar en todo el territorio. Ahí donde el héroe policíaco domina el espacio nacional, el espía (Bond, SAS, Bourne, Brad Pitt en *Spy Game* o Leonardo DiCaprio en *Body of Lies*) domina el mundo. Espías-detectives como Los Vengadores siguen dominando nada más el espacio y los símbolos nacionales (expresados por oficios, v. *Mythanalyse...* y nuestro artículo de nuestra sección "Hablemos de Cine" de *El Nuevo Diario*: "Los Vengadores", 15/11/1998, p. 10). (Dicho de paso, dentro de la historia de los géneros, es interesante intentar un rápido análisis formal del vestido del superhéroe - Batman, Superman -, ya que sus dos características: la capa y el vestido ajustado, posiblemente provienen de los héroes policíacos de finales del s. XIX e inicios del s. XX: el vestido ajustado al cuerpo posiblemente deriva del vestido del "rat d'hôtel", es decir, del ladrón en su actividad nocturna cuyo vestido tiene que ser ajustado para no arriesgarse a quedar atrapado en algo. En literatura, lo modelizó el espantoso Fantômas. La capa, contradictoria, proviene de Arsène Lupin, el "gentleman cambrioleur" cuyos robos hacía vestido de traje y dejando siempre su tarjeta con un amable agradecimiento al desdichado robado. El color negro se entiende al igual que el vestido ajustado en Batman, por el oficio nocturno como disfraz de invisibilidad, los colores relucientes de Superman, su opuesto diurno, evocan cierto nacionalismo, ya que son los de la bandera estadounidense. Tanto Batman como Superman o The Phantom, al llevar vestidos ajustados, pueden hacer resaltar su musculatura perfecta de superhéroes de acción. Mandrake the Magician es, por su parte, un ejemplo del héroe elegante a la Lupin.)
11. Asimismo donde la literatura educativa y regionalista presentan los límites geográficos, las costumbres, la geografía física, humana y la industria de cada región de los nuevos territorios nacionales, lo que hace a nivel macro-geográfico la literatura de aventura con las colonias y los territorios ultramarinos en general (y lo que seguirá haciendo el sub-género de espionaje en el s. XX), la literatura histórica presenta ya no sólo la cohesión geográfica del territorio nacional, sino también válida esta cohesión desde recreaciones sincrónicas, presentando a héroes medievales (a/ porque en lo medieval los pueblos europeos encontraban su

"*volkgeist*" por oposición al estilo neo-clásico impuesto por Bonaparte, b/ porque lo medieval, después de lo antiguo, romano o bárbaro, es lo que representaba mejor el período, de Carlomagno en adelante, de construcción de la identidad nacional decimonónica, validando así a largo plazo lo que era de creación reciente), héroes que siempre se peleaban contra el invasor extranjero, creando así en la mente colectiva una unión nacional por oposición. mientras la escuela destacaba a Juana de Arco o Vercingétorix, la literatura presentaba a Guillermo Tell (Schiller), Egmont (Goethe), Robin Hood, Rob Roy (Scott), Till l'Espiègle, Taras Bulba (Gogol). Por su parte, la literatura francesa (tomado el país en los debates entre liberales y ultras, y las sucesivas repúblicas y monarquías restauradas) se enfocó más (por ser un país tradicionalmente de monarquía absoluta, lo que, desde el barroco, implicó formas particulares de representación dentro de la historia de los géneros, v. nuestro artículo sobre "*Fotografía*") en el período unificado de la monarquía absoluta de los Luis (*Quentin Durward*, *Los Tres Mosqueteros*, *Nuestra Señora de París*). Lo que, desde Inglaterra y a inicios del s. XX, provocó la serie de 4 novelas de aventuras de *La Pimpinella Escarlata* por la Baronesa de Orczy, aunque éstas tienen antecedentes en la misma Francia y el monarquista Barbey D'Aurevilly con su fresca novela *Le Chevalier Destouches* (1863). Un paréntesis importante es acordarse que estos héroes, constructores de la patria, que surgen hasta en la ópera (Siegfried y los *Nibelungen* de Wagner) y el arte (con los prerrafaelitas y los personajes de la Mesa Redonda en Inglaterra), tienen correspondencia en la literatura y música cristianas (*La novela de la momia* de Théophile Gautier, *Thais* de Massenet).

12. Cohesión social deseada que pasa, entonces, en el ámbito literario por lo geográfico (literatura educativa y regionalista), lo histórico (literatura histórica), pero también por la descripción de las costumbres contemporáneas del pueblo, esto tanto en la literatura regionalista y etnográfica (las colonias) como en la literatura social. Esta última es la de la descripción a menudo sin complacencia o mejor dicho con complacencia en lo feo, lo inmoral, la desgracia (v. la canción realista de Bruant o la canción "*Les roses blanches*"). Es Dickens en Inglaterra (ya hemos citado a *Oliver Twist*), el padre Hugo, Balzac y Zola en Francia, Pérez Galdós en España. Es además el producto de la conciencia de las desgracias de los más pobres en una sociedad que hizo 3 revoluciones para nada, conciencia política (Marx) tanto como literaria (Zola).
13. Los previsibles debates sobre la demasíadamente bien aceiteada máquina ideológica de la literatura, desde lo moral y desde lo social, provocó 2 reacciones esperadas: por una parte la romántica (Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Lautréamont) y social (Hugo, Balzac, Zola) contra los valores socialmente admitidos, y por otra la decadente, parnasiana, y simbolista, corriente del arte por el arte (Nodier, Mallarmé, Huysmans, Wilde, Azorín, Rubén Darío), que rechazaron cualquier compromiso social, salvo hacia la misma literatura y el arte. Una postura intermedia, crítica hacia la sociedad pero no conformada por una ideología impuesta es la de Jarry e Dadá, los cuales desembocarán en el Teatro de lo Absurdo (no sólo en Ionesco y Beckett, sino también en Jean Genet y Fernando Arrabal, y en cine en Buñuel, Fellini o Bertrand Blier). Por otra parte, la idea, que hemos estudiada en *Hablemos de Cine*, recurrente en el cinema contemporáneo, de que el arte (pintura, baile, actuación, etc.) te salva (v. *Billy Elliot*, 2000, de Stephen Daldry), proviene del s. XIX (v. *À Rebours*, 1884, de Huysmans).

14. Así, al finalizar este trabajo, vemos cómo la situación histórica, política y social del s. XIX y del s. XX predetermina y hace necesario, al tiempo que explica, sus formas de expresión.
15. Así, en una sociedad donde el Estado se nutre de la administración de nuestra vida, aparece en Feydeau y Kafka la figura del oficinista. En esta misma sociedad, de diversión burguesa, aparece el Teatro de Boulevard, con el burgués, su esposa, los respectivos amantes, y la criada sonsa.
16. Al final de nuestro recorrido, tendremos así, para entender y ordenar la contemporaneidad, 11 géneros, organizados así:



Apéndice: Si revisamos la historia de la tira cómica, ésta reproduce también, y confirma en la época, lo antes mencionado.

Históricamente hablando, el origen de la tira cómica se halla con el nacimiento de los periódicos, en la caricatura del s. XIX, la cual ilustrando el texto consta de su propia leyenda argumentativa o explicativa, sea ésta diálogo, comentario, acotación o referencia a lugar, personaje, evento u situación en general. El maestro del género fue Honoré Daumier.

de hecho las primeras tiras cómicas, como *Bécassine*, se organizan visualmente cómo las caricaturas, las burbujas apareciendo tardíamente para reemplazar los espacios de textos-leyendas al pie de las imágenes. Conservan asimismo mucho tiempo las burbujas cuando aparecen, por ej. en *Bibi Fricotin*, la forma cuadrangular propia de la leyenda de las caricaturas de diarios. Combatiendo a menudo en la misma lámina las indicaciones extensas tipo leyendas narrativas y las burbujas de diálogos, como vemos en láminas de *Les Pieds Nickelés* de 1908.

Es tan importante el origen en la caricatura de la tira cómica que los primeros autores del género fueron grandes caricaturistas e ilustradores de la época, y sus tiras cómicas se publicaron en periódicos, de ahí el concepto y el formato de “tira cómica” que perdura hoy en día con tiras cortas que en pocas imágenes proponen un chiste rápido (de ahí también el origen de las palabras, conceptos y oficios de “comics”, “funnies” y “cartoonists” en los estados unidos). De la misma manera, estas tiras cómicas para periódicos utilizan a veces el principio de entrega de otro género periodístico del siglo xix: el roman-feuilleton. Los primeros autores de tiras cómicas son grandes caricaturistas e ilustradores: Gustave Doré o Rodolphe Töpffer. Cham (Amédée De Noé), caricaturista del diario desde diciembre de 1843, publicó su *Voyage autour du monde de M. Cham et de son parapluie* en 1852 en el periódico *Le Charivari*.

En su artículo "*Considérations sur un art populaire et méconnu*" (*La bande dessinée en France*, París, Mae, 1998, pp. 16-17), Thierry Groensteen recuerda que las primeras tiras cómicas publicadas fueron reseñas humorísticas de viajes imaginarios, y cita: *Voyages et aventures du Docteur Festus* e *Histoire de M. Cryptogame*, los dos de Töpffer. *Des-agréments d'un voyage d'agrément* (1851) Y *Voyage sur les bords du Rhin* (1851 también, en "feuilleton" en el *Journal pour rire*), los dos de Doré ; el ya citado *Voyage autour du monde de M. Cham et de son parapluie* de Cham (1852, en *Le Charivari*); *Voyage d'un âne dans la planète Mars* (1867) de Gabriel Liquier; *Les mésaventures de M. Béton* (1869) de Léonce Petit; le *Voyage de M. Blandureau autour du monde* (1890-91) del mismo Petit, aunque con ilustraciones anónimas. De finales del siglo XIX, cita también la Famille Fenouillard (publicado a partir de 1889, primero en *Le Journal de la Jeunesse*, y después en *Le Petit Français illustré*) y le savant Cosinus (publicado a partir de 1893), los dos de Christophe. *Bécassine chez les Turcs* (1919) de Caumery y Emile-Joseph Porphyre Pinchon, *Bibi Fricotin fait le tour du monde* (1930), *Le Voyage de Monsieur Lakonik* (1931) de Vercors, *Zozo explorateur* (1934). Adjuntaremos a esta lista *Bécassine chez les Alliés* (1917). Así como la mayor parte de las aventuras del periodista creado por Hergé: *Tintin au pays des Soviets*, *tintin au Congo*, *Tintin en Amérique*, *Les cigares du Pharaon*, *Le Lotus Bleu*, *Le Crabe aux Pincés d'Or*, *L'Étoile Mystérieuse*, *Le Secret de la Licorne*, *Le Trésor de Rackham le Rouge*, *Les 7 Boules de Cristal*, *Le Temple du Soleil*, *Le Sceptre d'Ottokar*, *Tintin au Pays de l'Or Noir*, *Objectif Lune*, *L'Affaire Tournesol*, *Coke en Stock*, *Tintin au Tibet*, *Vol 714 pour Sydney*, *Tintin et les Picaros*.

Así podemos afirmar que la tira cómica en sus inicios se define como inscrita en las problemáticas de su época: 1/ proviene del reciente sistema periodístico; 2/ reproduce el principio educativo y etnológico de la sociedad colonial del siglo xix presentándonos relatos de viajes, al igual que la literatura educacional contemporánea, volvemos a mencionar: Heidi, Oliver Twist, Sans Famille, *Le Tour de France par deux enfants*.

Por otra parte, Groensteen ve muy correctamente en el género de ciencia ficción el desarrollo del género de los viajes, pero en el espacio apunta el origen de estos viajes imposibles en el sueño, que se encuentra tanto en Töpffer como en *Le Voyage de M. Blandureau autour du monde*, en *La Terre Illustrée* (publicado a partir del No 1 de la revista, del 8 de nov. de 1890 al 25 de abril de 1891).

Así vemos como la tira cómica se desprende, al igual que el fantástico, de una racionalización decimonónica de lo maravilloso, y más específicamente de los relatos pre-etnológicos y ya coloniales de los libros de maravillas de los viajeros y exploradores de los siglos XIII a XIX. Véase también las novelas *Le tour du monde d'un gamin de Paris* de 1880 de Louis Boussenard y *Les cinq sous de Lavarède* de 1903 de Paul d'Ivoi.

Así, al igual que los diarios, las tiras cómicas son evocaciones de las preocupaciones de su tiempo: las colonias, los países ajenos, a la vez entonces educativas y políticas.

El arquetipo del burgués ridículo (M. Trictrac, M. Cryptograme, los dos de Töpffer, M. Béton de Petit, los Fenouillard de Christophe) y del científico desubicado que quiere viajar y nunca lo logra (Festus de Töpffer, Cosinus de Christophe) son todos modelos, también típicos de la sociedad del siglo XIX, de la incrementación de las ciencias, que en literatura pasan tanto por figuras de la racionalización policíaca (Sherlock Holmes) como de la ciencia ficción, expresión en sí de la fe genuina y los miedos, también primitivos, ante la evolución de dichas ciencias. Además de Liquier en 1867, encontramos tiras cómicas como *La planète Mars* de 1915 de G. Ri, *À la conquête de la planète Mars* de 1929 de Félix Jobbé-Duval (primero publicada en *Cri-Cri*), *Guerre à la Terre* de 1946-1948 de Marijac (primero con el dibujante Liquois y después con Dut), *Le Rayon Mystérieux* de diciembre 1937-marzo 1939 de Alain Saint-Ogan, publicado en *Cadet Revue*. También de Saint-Ogan: *Zig et Puce au XXIème siècle* de 1934, *Futuropolis* de Pellos (René Pellarin) publicado en *Junior* en 1937-1938, los años 1930 siendo para Francia los del descubrimiento de los héroes de ciencia ficción norteamericanos: *Flash Gordon* (llamado en Francia Guy l'Éclair) de Alex Raymond, *Buck Rogers* de Dick Calkins et Phil Nowlan, y *Brick Bradford* ("Luc Bradefér") dibujado por Clarence Gray, en base a los guiones de William Ritt. Las obras del género de ciencia ficción en las tiras cómicas francesas son numerosas: *Pionniers de l'espérance* de Lécureux y Poivet, *Lone Sloane* de Philippe Druillet, *Valérien* de Christin y Mézières, *Le vagabond des Limbes* de Godard y Ribera, *Les naufragés du Temps* de Forest y Gillon, Charlot volviéndose en 1960 *Pionnier interplanétaire* bajo el trazo de Jean-Claude Forest. Hoy en día resaltan *Les cités obscures* de Schuiten y Peeters, *Philémon* de Fred, *Olivier Rameau* (Dany y Greg), *La jonque fantôme vue de l'orchestre* (Forest), *Rork* (Andreas), *L'autre monde* (Rodolphe y Magnin), *L'hiver d'un monde* (Mazan), *Le cycle de Tai-Dor* (Rodolphe, Letendre y Serrano), *Horologiom* (Lebeault), *Finkel* (Gine y Convard), la «cité des confins» de François Bourgeon (*Le cycle de Cyann*), *Le garage hermétique* de Moebius, y *Julius Corentin Acquefacque* de Marc-Antoine Mathieu.

En sus tres personajes a través del s. XX (24 álbumes, publicados de 1930 a 1976): el periodista viajero y explorador Tintin, el capitán marino Haddock y el científico Tournesol, Hergé escindió y a la vez reunió las cualidades investigadoras y etnográficas (lo que se le reprochó) del héroe de tira cómica decimonónico.

Magritte

En nuestro libro *Iconología* (2001, 2002, 2004, 2006), mostramos cómo el caso surrealista, en particular el de Magritte, es arquetípico del problema de la abstracción, dentro de una dicotomía entre abstracción formal y abstracción temática. La abstracción temática, en el simbolismo y el surrealismo, es decir, tanto a nivel cronológico (aunque se tendría que poner ciertos límites a este concepto temporal, pensamos al caso de Turner en particular) como epistemológico, es la primera forma hacia la abstracción, donde quedan reconocibles los motivos, desde un punto de vista formal (una manzana, un rostro, una casa) como en cuanto unidades mínimas de sentido, por ende insecables, volveremos sobre este concepto, mientras la abstracción formal es la que, de Kandinsky (*Primera acuarela abstracta*) hasta el expresionismo abstracto vuelve irreconocible cualquier forma. Son manchas, puntos, pero no hay ningún objeto ni paisaje o personaje que se puede ver claramente en sus obras.

Deteniéndonos en la obra de Magritte, queremos crear una secuencia arbitraria: *La condición humana*, en sus versiones de 1933 y 1935; *Le fils de l'homme*, 1964; *La chambre d'écoute*, 1952; *La violación*, 1934; *La memoria*, 1948; *Falso espejo*, 1928; *La traición de las imágenes*, 1928-1929.

La condición humana representa dos ambientes: un valle con árbol (1933) y el mar (1935), vistos desde una ventana ante la cual el pintor, ni totalmente de taller ni totalmente de aire libre, puso su caballete para pintar en *trompe-l'oeil* lo que veía; dejados los cuadros en su respectivo caballete crean una falsa perspectiva en la que no se sabe donde empieza y donde termina el cuadro pintado en el caballete y el paisaje original que sirvió de modelo. Este *trompe-l'oeil* se ubica dentro del espacio del cuadro, por lo que tenemos 3 niveles: el del cuadro como conjunto; el del paisaje evocado por Magritte; el del falso cuadro que representa el paisaje evocado y es su continuación en el espacio del cuadro general. Si en 1933, el marco de la ventana divide claramente el adentro y el afuera, en 1935, el arco abierto, si no fuera por el piso que, extendiéndose un poco afuera, se distingue por ser anaranjado de la arena beige, no permitiría saber donde termina el espacio interior y donde empieza el exterior. Igualmente, el cielo y el mar se confunde en la versión de 1935.

Misma confusión entre cielo y mar en *El hijo del hombre*, y misma división entre el primer plano y el segundo mediante una pared que se eleva a la altura de la cadera del hombre. Misma pared se encuentra en *La memoria*, donde reposa el busto de la figura femenina.

El cielo como elemento de apertura hacia la inmensidad, vs. la interioridad del ámbito casero se presenta tanto en las dos versiones de *La condición humana*, como en *El hijo del hombre* y *Falso espejo*. *El imperio de las luces* (1954) juega con esta misma ambivalencia, representando un espacio de noche (una casa, con el lampadario encendido, cuya luz alumbró la casa, y se refleja en el agua de un río ante la casa, mientras luces en el interior de la casa alumbran lo que parecen ser espacios íntimos del segundo piso, tal vez un cuarto). A este ambiente nocturno protegido por árboles, se superpone, encima de las copas de éstos, un cielo despejado de amanecer o de día pleno. Así, la luz llena el espacio: luz natural (del cielo), luz artificial exterior e interior, y reflejo de la luz (en el agua).

el busto de *La memoria* parece haber sido golpeado por una bola (se ha interpretado estas bolas recurrentes en la obra de Magritte como bolas de cañones - lo que en el caso específico sería lógico, tratándose de la postguerra y pudiendo entonces ser el tema incidente del cuadro el trabajo de memoria sobre los hechos del tiempo de guerra -) que ya se encuentra en la versión de 1935 de *La condición humana*. Una hoja

muerta recuerda el paso del tiempo. Los ojos cerrados del busto remiten a la característización agustiniana del alma: el recuerdo. El busto no ve, sino que se recuerda, la memoria es un fenómeno desde dentro del alma. Esta evidencia nos permite entender y hacer la relación de esta obra con *Falso espejo*, también agustiniana, es la imagen misma de la relación del hombre con su entorno: el ojo siendo el medium entre el alma (recuerdo, interpretación, verdad: v. la importancia de la vista sobre el oído en la *Biblia*, la presencia testimonial de haber visto, que conserva el lenguaje popular nicaragüense contemporáneo con el "Mira" en sentido de "Fijate") y la cosa, el mundo, el universo. El cielo azul representa, como en los románticos, el infinito, la creación, la trascendencia de lo real.

Si "*La condición humana*" es la de la representación: condenado que es la humanidad a denotar y connotar su mundo, viviendo no en la realidad directa sino en su representación, en su "*idea del mundo*" parafraseando al título del curso de José Gaos en la UNAM, es esta misma dialéctica que reproduce, lo dice el título, *La traición de las imágenes*, y la leyenda: "*Esto no es una pipa*", que podemos entender tanto en sentido de ironía con contenido implícitamente sexual, como en sentido más serio y relacionado con el hecho de que la representación no es el objeto representado, sino la idea del mismo. Será lo mismo que planteará Kosuth en *Una y tres sillas* (1965, v. nuestro artículo dentro de la misma sección).

Una vez puesto lo anterior: 1/ La centralidad en Magritte de la condición humana; 2/ entendida ésta como estrechamente vinculada con el problema de la representación en cuanto proceso intelectual simbólico para los humanos de entender el mundo real (tema central en la obra de Magritte, como demostramos en nuestro libro sobre *Surréalisme*, 2004); 3/ lo que implica una dualidad entre realidad y condición humana, es decir, entre naturaleza y cultura, lo que tiene que ver con un debate entre estado natural y estado de cultural (las naturalezas representadas de *La condición humana* en sus 2 versiones; el cielo de *Falso espejo*), entonces podemos entrar al análisis del *Hijo del hombre*.

De paso, notaremos que *Falso espejo* se inspira del famoso grabado del "*Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon*", del libro de Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation* (1804). En su texto Ledoux (Madrid, Akal, 1994, p. 218) explica el sentido de la ilustración: "*Para ser un buen Arquitecto... hay que saber leer en el inmenso círculo de las afecciones humanas... Para constatar los efectos de manera que la posteridad no pueda reprobarlos, la mirada del Arquitecto es más importante de lo que uno se imagina... ¿De qué sirven los conocimientos si no hacen mejores a los hombres? Normalmente generan escépticos que siembran la duda y la incertidumbre... ¿por qué nos empeñamos en aprender aquello que poco importa saber, aquello que a menudo se ve uno en la obligación de olvidar?... ¡Oh, Dios del buen gusto!, así permites que se profane tu santuario...*"

El hijo del hombre debe leerse en correlación con *La violación*, cuadro que, al igual que *La condición humana*, tuvo varias versiones. De hecho, *La violación* es lo que dice: la violación, por parte del espectador, de la mujer en cuanto está vista según las normas propias de la sociedad machista, como objeto sexual, los ojos siendo los senos, el pubis la boca y el ombligo la nariz (temática de uso del cuerpo femenino que encontramos también en Dalí, con sus sofás en forma de labios, sus varias versiones de la *Venus de Milo aux miroirs*, cuyas gavetas se ubican en la frente, los senos y la rodilla de la estatua - Dalí plasmó primero esta idea en su pintura sobre óleo de 1936: *El mueble antropomórfico* -, aunque en Dalí parece tener sentido machista: violentando el cuerpo femenino, mientras en Magritte pareciera, por el mismo título, la denuncia de una situación psicológica del hombre ante la mujer). Así la caracterización social de la

mujer como objeto sexual (tema recurrente en Dalí, Delvaux o Man Ray - de éste, v. *Le violon d'Ingres*, 1924, o *La Prière*, 1930 -) implica ver en *El hijo del hombre* otra representación social y sexual del ser masculino, por equivalencia. De hecho, lo confirman (en el sentido de la representación social) el vestido burgués y el bombín, tan típicos de los personajes de Magritte. En este sentido el personaje del *Hijo del hombre* de acercarse al de *Golconde* (1958), lluvia de burgueses con bombines en una ciudad de cara neo-clásica, también impersonal (variación sobre el tema de "*La Nariz*", 1836, de Gogol).

En cuanto al carácter sexual del *Hijo del hombre*, tenemos dos indicaciones: la una lingüística, la referencia del título, referido a la expresión para hablar de Jesús empleada 66 veces en los *Evangelios sinópticos*, y 1 vez en los *Hechos* y 2 veces en el *Apocalipsis*.

La manzana, por otra parte, que esconde la cara del personaje de Magritte, al igual que se sustituye la cara de la mujer de *La violación* debajo del busto que la reemplaza, tiene una simbología clásica. En cuanto motivo, su significado es insecable, lo dijimos. si *El hijo del hombre* nos plantea el problema de la figuración, ya que no nos presenta ningún tema convencional (en el arte abstracto, temático, hemos planteado que se pierde el tema, pero se conservan los motivos, v. *Iconología*), el motivo de la manzana sigue teniendo y conteniendo toda la carga simbólica que la tradición le atribuye. De hecho, aunque se represente un cuarto de manzana, ésta no dejaría de ser manzana, y por ende de tener la simbología clásica que el tiempo le otorgó. Así, en la abstracción temática, se pierde el tema, pero se conservan los motivos (los cuales, a su vez, desaparecen en la abstracción formal).

Encontramos la manzana, no sólo en la representación del *Pecado original*, sino también en varias *Virgenes de la manzana* (citamos la *Virgen* de la Colegiata de Castañeda; *La Virgen y el Niño de la manzana*, anónimo de la Fundación Lázaro Galdiano, v Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro 1948-1950*; el retablo de la *Virgen del Rosario* de la capilla colateral de la Epístola, del templo de San Andrés y Sauces; y la *Virgen con el niño debajo de un manzano*, 1520-1526, de Lucas Cranach el Viejo, conservada en el Hermitage; v. también *La Santa Familia con un Ángel*, 1515, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena).

Símbolo del Pecado original (por la homonimia latina "*malus*": que designa a la vez el mal y el manzano), la manzana aparece, tanto en las *Virgenes del manzano* o *con la manzana* como en *el hijo del hombre* en cuanto fruto, semilla que recuerda "*la numerosa generación de Eva*", conforme ocurre también en el panel central del *Hortus deliciarum* (1480-1490) del Bosco tratándose de las frutas rojas. Asociada la manzana con la Virgen y el niño, prefigura el papel de redentor de Cristo, y evoca, conforme San Ireneo en *Contra las herejías - Desenmascarar y Refutar la falsamente llamada Ciencia* (c. 180), el papel de "*Nueva Eva*" de María, ya que ella dijo "*Sí*" a Dios donde Eva le había dicho "*No*" (Lib. 5, 19, 1; 20, 2; 21,1: SC 153, 248-250. 260-264). A su vez, Jesús, niño con la manzana en mano, evoca su realidad de "*Nuevo Adán*" (*Rom.*, 6).

Son numerosas las correspondencias que, en la *Biblia*, sustentan la comparación invertida entre María y Eva por una parte, y entre Jesús y Adán por otra (v. <http://forocristiano.iglesia.net/showthread.php?t=36094>). Adán es el primer hombre creado (*Gén*, 2, 7), mientras Cristo es "*el Primogénito*" de Dios (*Heb.*, 1, 6), el primero en dignidad. Adán desobedece a Dios en "*el árbol del paraíso*" y atrae la muerte para sí y toda la humanidad (*Rom.*, 5, 12). Al contrario, Cristo obedece siempre a Dios, llegando hasta "*el árbol de la cruz*", consiguiendo vida eterna para todos los que en Él creen (*Juan*, 3, 16). Adán estaba desnudo cuando trajo la muerte al mundo (*Gén.*, 3, 7). Cristo murió despojado de sus vestiduras cuando dió su vida para que la vida regresara

al mundo (*Macabeos*, 15, 24). "Adán fue hecho alma viviente; el postrer Adán, Cristo, es espíritu vivificante... El primer hombre, Adán, es de la tierra; el segundo hombre, Cristo, es del cielo" (1 Cor., 15, 45-47). "En Adán todos mueren", pero "en Cristo todos seremos vivificados" (1 Cor., 15, 22). Eva sale de Adán (*Gén.*, 2, 22), mientras que el Nuevo Adán, Cristo, sale de la Nueva Eva, María (*Lucas*, 2, 6), revirtiéndose así el ciclo. Eva era virgen y tenía marido (*Gén.*, 3, 6) mientras María también era virgen pero desposada con José (*Mateo*, 1, 18). Eva, creyendo la mentira de un ángel caído, Satanás (*Gén.*, 3, 6), trajo el pecado y la muerte a sí misma, a su marido, y a su descendencia (*Gén.*, 3, 19). Al contrario, María, creyendo la palabra de un ángel de Dios (*Lucas*, 1, 38), atrajo a sí misma a Aquél que vendría a reconciliar a la humanidad con el Creador (2 Cor., 5, 19): al Hijo eterno de Dios (*Juan*, 1, 1). Eva no era del todo obediente a Dios y por eso fue engañada a seguir su propia voluntad (*Gén.*, 3, 6). María era tan obediente a Dios que se declaró como "Su esclava" (*Lucas*, 1, 38-48): tenía toda su fe puesta en Él. Eva, al desobedecer a Dios, "se escondió de Su presencia" (*Gén.*, 3, 8). María, al obedecer a Dios, lo atrajo a sí misma para que tomara carne de su carne (*Juan*, 1, 14). Eva, después de pecar, da a luz a sus hijos con dolor (*Gén.*, 3, 16). María, al ser constituida "madre" de los discípulos amados de Jesucristo, "pare" a sus hijos sin dolor alguno (*Juan*, 19, 26).

Así, la obra de Magritte es: a) una contemporaneización de un tema clásico (que encontramos en el *Hortus deliciarum* del Bosco): el del Pecado, y de nuestra implicación en él; b) la representación impersonalizada de la humanidad, dado que todos participamos de este origen pecaminoso común; c) una referencia iconográfica, mediante el motivo de la manzana, al Pecado y la redención, ya que, también, somos "hijos del hombre"; d) en sentido teológico, este "hombre" del que somos "hijo(s)" es el mismo Adán (*Lucas*, 3, 23-38), del que genealógicamente desciende Jesús hijo de María, por la línea de David (*Mateo*, 1, 2-16; *Lucas*, 3, 23-38, con las diferencias entre las 2 genealogías).

Definido esta identidad, que pasa doblemente, como en *La violación*, por lo sexual y lo social, podemos acercarnos a *La chambre d'écoute*. Ésta es la representación, como *La condición humana*, *La memoria*, *Falso espejo* y *El hijo del hombre*, de un ambiente doble: el mundo (cielo, espacio exterior) e individualidad (en *La violación*, el mar es sustituido por el desierto, pero persiste el cielo - espacio solitario, como en *De Chirico* -). En *La chambre d'écoute*, el adentro es la misma cámara (o cuarto), donde todo el espacio es ocupado por una manzana gigantesca. El exterior es el espacio que adivinamos detrás de la ventana. Si la manzana tiene que ver con el pecado, la progenie humana (mediante Eva), la cuestión de la reproducción (Eva-María), la manzana gigantesca encerrada en esta cámara en *La chambre d'écoute* viene a simbolizar los mismos valores. Su enorme tamaño respecto del cuarto evidencia un proceso de crecimiento. La salida, aparentemente imposible, es dada por la ventana cerrada, que, a similitud de los demás cuadros citados, da sobre un espacio de cielo y tierra, iluminando intensa y significativamente a la manzana como salida posible para ella. ¿Pero si se trata de una manzana, quien escucha en esta cámara? ¿La misma manzana? Probablemente, así ésta se vuelve símbolo de algo más. Como en *El hijo del hombre*, de la progenie humana, es decir, del bebé (semilla, fruto del vientre) que, desde el vientre materno, escucha. Y un día saldrá por esta ventana al mundo que la ilumina y la invita hacia este espacio amplio de la dialéctica *Condición humana* ante el mundo (dentro de una dualidad entre la espiritualidad - el mundo interior, v. *Falso espejo* - y lo mundano - los paisajes exteriores de *La condición humana* -).

Así, como lo planteamos en la introducción de nuestro libro: *Los ArteFactos en Managua* (2001), vemos cómo el arte abstracto trabaja por derivación (esto por aquello,

la manzana por el niño) y condensación (aplastamiento de los niveles de significados por superposición entre los símbolos: la manzana como símbolo suficiente del Pecado, por ende del género humano), al igual que el sueño según Freud (en sentido formal, en *La violación*, el cuerpo por la cara, el cuerpo como símbolo de reconocimiento social, representa a la vez un proceso de derivación: porque la cara es lo que enseñamos, viene a representar la máscara de la "persona", pero aquí es el cuerpo - genérico - que se sustituye a la cara - individual - para ilustrar la cara social de la mujer; y un proceso de condensación: el cuerpo, a pesar de ser del ámbito natural, según los estructuralistas, en su uso y como recurso de intercambio, tiene un lenguaje que lo vuelve en la pintura de Magritte objeto de representación social, aplastándose así los dos niveles: de lo natural y lo cultural).

Hegel (*De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 32) expresa muy bien este valor simbólico del arte:

"Sólo cuando es libre e independiente es verdadero arte, y es solamente entonces cuando resuelve el problema de su alto destino: saber si debe ser colocado al lado de la religión y de la filosofía, como un modo particular de revelar a Dios en la conciencia. Es en las obras de arte donde los pueblos han expresado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones. El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero, para revestirlo de otras formas más elevadas y más puras, creadas por el espíritu mismo. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia."

Esto porque (pp. 28-29):

"Pero, ¿no es arbitraria esta definición que excluye de la ciencia estética lo bello en la naturaleza? Dejará de parecerlo si se observa que la belleza como obra de arte es más elevada que la belleza de la naturaleza, pues ha nacido del espíritu. Si es verdad que el espíritu es el ser verdadero que lo comprende todo en sí mismo, es preciso decir que lo bello no es verdaderamente bello sino en cuanto participa del espíritu y está creado por este. La belleza en la naturaleza aparece solo como reflejo de la belleza del espíritu, como una belleza imperfecta; la cual, por su esencia, está encerrada en la del espíritu."

Así, la obra no es sino el "reflejo" de la "belleza" presente en "la naturaleza", pero modificado por el artista (lo mismo que Magritte expresa en *Falso espejo* o *La traición de las imágenes*). Por lo que el arte, y la obra, se definen por ser simbólicos y culturales, lo que nos remite directamente al presente artículo, y nos permite concluirlo: *"El arte no es producto de la naturaleza, sino de la actividad humana."* *"Está esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible."* (pp. 40-42)

Guernica

Fácil es decir lo coherente de *Guernica* en la obra de Picasso, entre denuncia y evoluciones propias del cubismo en 1937. Pero la iconografía revela, mediante el segundo término panofskiano: descripción de motivos tradicionales, el trasfondo ideológico, más acá del obvio grito. Esto es, la asociación de motivos clásicos aclara la formación del mensaje mediante la construcción estructural de sus niveles de denotación.

El caballo en los bocetos es destrozado como todos los demás salvo el toro, asociándose en el del 19/5/37 el equino con la rueda, imagen clásica (caballo o soldado pisando el cañón enemigo) de la victoria bélica en los libros de emblemas, el *Napoleón pasando los Alpes a caballo* de David o *El coracero herido, quitando el fuego* de Géricault. Pero en b19/5 el caballo herido no pisa la rueda, sino que ilustra la derrota (en otro boceto: bC un potrillo parece nacer de su herida, se desploma a los pies del toro y encima de la guerrera muerta que lleva el casco de Atenas). Así el caballo de *Guernica* se inspira del dramatismo del *Coracero* de Géricault notado por Michelet en un famoso texto. También la madre en duelo remite a Géricault.

En el b19/5 todos, y el toro, giran cuerpo a la derecha, cabeza a la izquierda, en movimiento opuesto al derrumbe de las paredes: la puerta izquierda sigue en pie cuando los muros de derecha, sostenidos por un brazo surgido de la nada, caen en llamas. La mujer voladora lámpara en mano (víctima pidiendo auxilio para salir del segundo piso de su casa en bC), devenida imagen del fuego aéreo, es la única luz. Al contrario en el cuadro las llamas atrapan a la mujer de la derecha, identificada en b19/5 con la madre en duelo, ésta ahora al pie del toro. En el cuadro, si las mujeres siguen huyendo del fuego, el equino, asustado por la lámpara de la mujer voladora, y el toro tienen el cuerpo hacia la izquierda y la cabeza a la derecha, aumentando así la impresión de destrucción y locura, los rumbos inversos de animales y gente evidenciando pánico. Aparece, con la lámpara incendiaria de la mujer voladora, otra luz en medio del cuadro: el ojo vigilante de la visión crítica del pintor/espectador, reemplazando el tradicional Cristo en gloria mirando el error humano en los cuadros del Bosco, presencia del juez divino, de hecho con forma de ojo en *Los 7 Pecados capitales*.

La mujer voladora remite a los *Caprichos*, reconocidas imágenes de brujería, en las que notamos la sobredeterminación de los temas del vuelo de las brujas en la noche y el sueño, asociándose en esta serie de Goya, escenas grotescas, de brujería, y de Inquisición como contraparte de la brujería. Es a ese mundo de sueños y pesadillas, alegoría del totalitarismo, que refiere la mujer voladora de *Guernica*. De hecho, espanta el caballo recuerda entonces el fantasmal equino de ojos translúcidos que asoma tras la cortina de las versiones de *La Pesadilla* de Füssli, la mujer de brazos cortados pisoteada por el caballo en el cuadro *Guernica* evocando por la elongación de su cuerpo la lánguida y aprisionada por el sueño mujer de Füssli. Así la lámpara de *Guernica* remitiría a la bugía del beso al culo del diablo u "*obsculum obscenum*", conocido de los folkloristas (v. Gaignebet y Lajoux), de los rituales sabáticos y los populares juegos profanos.

La madre llorando su niño remite a la flor cortada y la espada quebrada, pisadas los cascos del caballo que se torna símbolo de pesadilla, como en Füssli. La espada quebrada en mano de la guerrera muerta figura la derrotada, mientras la rosa pisada, como el niño muerto, la juventud cortada de raíces (la asociación flor/espada ilustra la idea lingüística de "*cortado de tajo*") y, por el símbolo clásico de la flor (*Vanidades* barrocas), lo frágil de la vida ante la dictadura. La madre con su niño es el padre del

primer plano de *La balsa de la Medusa*, variante de la *Caridad romana* que al amamantar provee un futuro, aquí hundido en el horror.

Además del Minotauro, aunque no tenga nada humano sino los ojos, a diferencia de los otros de Picasso, incluso los fundadores de la *Serie Vollard*, el toro de *Guernica* evoca a su antepasada: Europa, ya no mítica sino geográfica, el mito vertiéndose en el lugar que lo generó. Perdida su humanidad, en cuanto figura tutelar de la obra deviene tótem de España (bC prefigura así las siluetas que desde los 60 creó la marca Osborne en todo el país, símbolo patrio a tal punto que en el 94 cuando el gobierno quiso destruirlas se opusieron las comunidades autónomas considerándolas patrimonio cultural), fuerza inmortal promesa de renacimiento opuesta al caballo (y en el cuadro a la madre dolorosa invocándole); en cuanto “*alter ego*” (en término de escultura nicaragüense prehispánica) de la madre llorando su hijo muerto, es animal que combatían anualmente los sacerdotes de Apolo, oscuridad vencida por el Sol. Asume, pues, dos veces el simbolismo populista de la tauromaquia española contemporánea, ya no hecha para los nobles, sino el pueblo. Martin Ries (“*Picasso and the Myth of the Minotaur*”, *Art Journal*, inv. 1972-1973, XXXII/2) recuerda que, parte por el impulso de André Masson (primero del siglo dedicado al Minotauro) y su pedido junto con Bataille para llamar *Minotauro* la nueva revista de Albert Skira y E. Tériade, resurge la leyenda griega entre muchos artistas del siglo XX (Montherland ilustrado por Matisse, Ernst, De Chirico, Victor Brauner, Michel Leiris, Gide, Joyce, Eliot o Pound, adjuntamos Borges). Picasso fue sólo uno entre tantos (y no el primero), al lado de Ernst y Duchamp, en ilustrar la portada de la revista. Ries nota que Minotauro y complejo laberíntico representan para dichos artistas, en particular Leiris, el encerramiento de Europa entre dos guerras mundiales, la crisis de 1929 y la guerra civil española. Siendo el encargo para la revista surrealista que abre la obra de Picasso al tema que le será prolífico, démosle lectura psicológica, pues, en el origen el laberinto es cordón umbilical, desdoblado por el hilo de Ariadna, al centro del cual está la vulva/el monstruo, unidos nacimiento/muerte, centrípeto/centrífugo (<http://www.csus.edu/indiv/v/vonmeierk/7-03CLE.html>). Haciendo del Minotauro para la época una imagen freudiana y/o edipiana propia del surrealismo, expresión involutiva del gozo mórbido ante la situación histórica, y doble de la mujer-matriz llorando a su niño muerto-Edipo/Teseo en *Guernica*.

Salvador Dalí

En *Surréalisme* (Bès Editions, 2002 y 2004) estudiamos la reutilización de la mitología por los surrealistas. Desde 1927 la lectura de temas clásicos despertó en Picasso un vivo interés que en 1931 le llevó a ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio. Delvaux pinta *Pigmalión* (1939), Dalí *La Metamorfosis de Narciso* (1937) y *Leda Atómica* (1949). Hay en Delvaux alusiones (*El despertar dormido* de 1939, *La Venus dormida* de 1941, ...) a las hermanas de Faetón (*Met.*, II, 333-366), obvia contraparte de Icaro (*Met.*, I, 747-779 y II, 1-366, y *Met.*, VIII, 1-297), el vida de Icaro siendo parte de la historia del Minotauro que desde los 30 Picasso considera un alter ego. En Delvaux, la relación entre Eros y Thanatos, esqueleto y mujer, y entre soñadoras abandonadas y estaciones de trenes u hombres investigando (*Las Fases de la Luna II* de 1941), evidencian la alegoría fálica de este poder técnico de los hombres sobre las mujeres. En *Pigmalión* la triple mujer estatua (izquierda), escultora (centro) y vegetal (derecha), cuyo brazo va bajando para llegar al falo (invisible a diferencia del, proyectado, de Pigmalión) del hombre magrittiano de sombrero de espaldas: baja la mano en alto de la escultura en la escultora y abraza el hombre Pigmalión-Galatea, para presentarse en posición de roce en la mujer vegetalizándose, denota un doble proceso en el que la inversión del mito resalta la desigualdad entre sexos. Mas el mensaje explícito es ambiguo: la mujer sigue musa estatua, e indefinida (la inexistencia del rostro del hombre de sombrero revela la cualidad reproducible de los rostros femeninos idénticos), siempre naturaleza sometida al solar dios fálico. De ahí el contraste siempre en Delvaux entre figuras femeninas y sus tutelares astros (sol en expansión: *El Amanecer* de 1943, o luna llena: *Soledad* de 1955), las arquitecturas humanas (*Soledad*) siendo como el sol símbolos del poder (“*Animus*” jungiano) creativo masculino (representado por inversión en *Pigmalión*), moldeador de la naturaleza femenina (“*Anima*”).

El poder violento del hombre sobre la mujer, presentado como hecho psicológicamente asumido, es común a Magritte (*La Violación*), Delvaux y Dalí. En *La mano de Dalí retirando el Vellocino de Oro en forma de nube para mostrar Gala la Aurora, completamente desnuda, muy muy lejos detrás del sol* (1977), Dalí recurre a elementos de Delvaux: el sol símbolo masculino alejándose, y Magritte: confusión entre vello púbico y pelo femenino (*La Violación*), éste resaltando el poder sexual de la mujer (*La Venus con abrigo de pieles* de Sacher-Masoch). Como los modelos de Man Ray o Armando Morales y Hugo Palma en Nicaragua, Gala en Dalí está casi siempre de espaldas, lo que, forzosamente, enfoca su valor sexual que deviene definitorio de lo femenino, *versus* la individuación levinasiana que es el rostro, siempre ausente. En cuanto nube, el pelo de Gala simboliza la lluvia generadora, femenil, opuesta al sol. La mano tirando el pelo afirma, infantilmente (pues, recuerda al pequeño Hans en Freud), el poder de Dalí sobre Gala, que aparece como Tisbea (*Teatro del Siglo de Oro*, Managua, Nueva Nicaragua, 1983, pp. 318-319) en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, que, proclamándose: “*pies de jazmín y rosa*” besados por el mar “*con fugitivas olas... donde el sol pisa/ soñolientas las ondas*” creando rocío de “*aljófara*” en “*átomos de sol*”, “*sola de amor exenta, /.../ tirana me reservo/ de sus prisiones locas*”, elemental mujer combinando en su gozo como su ira agua y fuego (pp. 334-335), es la primera burlada por Don Juan huyendo, que la engaña con estas palabras: “*hoy prendes con tus cabellos/ mi alma*” (p. 332). En la descripción inicial de Porcia por Bassanio en *El Mercader de Venecia* (Shakespeare, *Comedias*, Nueva Nicaragua, 1982, p. 285) se nos habla de “*Sus rizos color de sol (que) caen sobre sus sienes como un vellocino de oro, lo que hace de su castillo de Belmont un golfo de Colcos, donde una multitud de jasones desembarcan para conquistarla*”. Dalí no se va

en búsqueda del Vello de Oro, sino que ya se adueñó de él. La mujer receptáculo de lo masculino, vacío por llenar, moldeable, es tema de numerosas esculturas objetos de Venus-gavetas en Dalí.

Al igual que muchas obras, como *La Metamorfosis de Narciso* u *Mi Esposa, desnuda, contemplando su propia carne volviéndose silla, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1949), *La mano de Dalí* es estereoscópica. Vale decir que la modificación que impone Dalí al objeto representado, como en juegos visuales de tests psicológicos (los cuales indirectamente desembocarán en el op art), afirma su arte a la vez que su poder psicológico sobre el modelo y el espectador. Modifica el mundo la mano de Dalí, como lo afirma el título, remitiéndonos a la mano de Dios en la *Enciclopedia* según el texto de Barthes anterior de más de diez años (1964). Mientras la figura de Gala sobre el mar recuerda *El nacimiento de Venus* (1486) de Botticelli, influyendo un juego de correspondencia en el cuadro entre la mano de Dalí y los testículos de Cronos, similar al encontrado en *Pígalión*, el puerto de *La mano...* es una copia de *El puerto de mar y el embarque de la Reina de Saba* (1648) de Le Lorrain, cuadro que, al igual que *La mano...* es un díptico, tiene una contraparte que es *La boda de Isaac y Rebeca*. El embarque remite al cap. 10 de primer *Libro de los Reyes*, donde se narra cómo la reina de Saba, impresionada por lo que se le contaba acerca de la sabiduría de Salomón, le fue a visitar. Ahora bien, mientras la reina de Saba se embarca con todos sus bienes, entre los cuales van sus camellos, para tener revelación de la fe ante Salomón, Isaac manda a su criado para reconocer a su futura esposa, la cual debe proponerle agua para sus camellos. Naciendo del sol (en el que sus pies desaparecen) y tirado el pelo por la mano de Dalí, Gala la Aurora (figura mitológica del rocío matinal tradicionalmente perseguida por el propio astro) se eleva sobre el mar (entonces figura femenil primordial por excelencia al igual que Venus naciente), entre la arquitectura del embarque de la reina de Saba, siendo ella la que, revelada a nosotros por la mano del pintor, se somete matrimonialmente a la mano todopoderosa y casi divina de su esposo. Como en *Pígalión*, el varonil artista revela el ser femenino de su modelo, invirtiendo la tradición. Mientras en Delvaux la musa, que en el mito adquiere vida para casarse con su creador, viene a ser la que roza Pígalión petrificado por el deseo mental de la imagen de su obra, el artista manifestando así el carácter asexuado de su deseo artístico, en Dalí Gala(-tea) nace del sol y la mano del pintor cuando su modelo en Botticelli nace del mar y los testículos del padre castrado por el hijo, Gala asumiendo así, como la reina de Saba su dependencia ante la figura salomónica de Dalí. Pero donde la reina se somete religiosamente, Gala lo hace en lo carnal. Al bíblico Salomón que convierte a la reina, Dalí superpone la etiopiana Makeda/Balkis, que en el *Corán* (27, 44) Salomón descubre como “reina de los djinns” haciéndole creer que espejos en el suelo son agua, para que suba su falda y revele sus piernas peludas. En el cuadro la desnudez, provocada por “*La mano de Dalí retirando el Vello de Oro en forma de nube*”, enseña la perfección venusiana de Gala, no abriéndole paso en un campo de espejos, sino desvelando su cabello sobre el estanque real del agua del mar.

El cuadro de Le Lorrain es poco posterior a la serie (1622-1625) de 4 de Rubens sobre María de Médicis, encargado por la reina, en la cual quiso, en medio de pleitos con su hijo y los nobles que la sacaron del poder, inmortalizar su propia gloria. Dalí en *La mano...* inmortaliza la de su esposa, como Rubens la de María, dialectizando el papel histórico de la reina que alcanzó el poder y lo perdió, errando en toda Europa en busca de asilo. Al viaje iniciático de la reina de Saba se opone el de la reina de Francia.

Sobre cuestiones del relato

Tal vez por primera vez intentaremos adentrarnos al carácter estilístico de las obras.

1/ Es difícil mantener la estructura fuerte del relato. Así, si comparamos *María* (1867) de Jorge Isaacs con *Crimen y Castigo* (1866) de Dostoievski, vemos que en el primer caso Isaacs acumula escenas costumbristas que no hacen que el argumento se desarrolle, sino que sirven nada más a reseñar situaciones del momento. Al contrario, en Dostoievski, tomando nada más los 5 primeros capítulos: en el 1o se nos presenta al personaje de Raskolnikov, ubicándole dentro de sus dificultades financieras y su contexto del momento, mediante el encuentro con la prestamista. Notaremos que la primera frase de la novela, al igual que ocurre en "*La Metamorfosis*" (1915) de Kafka, pone en escena el personaje, el lugar, el tiempo y la acción: "*Una tarde extremadamente calurosa de principios de julio, un joven salió de la reducida habitación que tenía alquilada en la callejuela de S*** y, con paso lento e indeciso, se dirigió al puente K***.*" El 2o capítulo remite al contexto social del personaje: en un bar, al encontrarse con un funcionario borracho llamado Marmeladof, se hace narrar, contra su plena voluntad, la desdichada historia de este hombre, funcionario despedido que, llevado a la bebida por su ausencia de trabajo, al volver a encontrar uno lo pierde por el nuevo vicio adquirido, a raíz de qué se ve obligada a prostituirse su hija, para dar de comer a su padre, su madrastra y los hijos de ésta. Este capítulo ubica varios elementos en cuanto a Raskolnikov: su clase social, ya que en el bar se siente atraído por el funcionario que le es familiar en cuanto es de su mismo nivel (lo ve por los vestidos y el porte), también al llevar a Marmeladof a casa, regala casi la mitad de lo que le dio la prestamista, poniendo de relieve su carácter bondadoso pero también irreflexivo y de poca previsión. El 3o capítulo, en el que recibe una carta de su madre hace entender explícitamente al lector: el gesto posterior del asesinato (como el capítulo anterior hace ver que Raskolnikov no es un asesino desalmado), y el por qué de éste, ya que su propia hermana prevee casarse sin amor con un hombre rico y distante para resolver los problemas de dinero de su hermano, lo que ejemplifica el 4o capítulo, primero con las reflexiones contradictorias del héroe respecto de este casamiento demasiado rápido, y segundo con el encuentro con una muchacha de buena familia con la que se encuentra en el parque, y que visiblemente, fue emborrachada y deshonorada, y en el momento está seguida por un hombre rico que también quiere aprovecharse de ella:

"«La cosa no puede estar más clara -pensaba, sonriendo con aire triunfal y malicioso, como si estuviese seguro de su éxito-. No, mamá; no, Dunia; no conseguiréis engañarme... Y todavía se disculpan de haber decidido la cosa por su propia cuenta y sin pedirme consejo. ¡Claro que no me lo han pedido! Creen que es demasiado tarde para romper el compromiso. Ya veremos si se puede romper o no. ¡Buen pretexto alegan! Piotr Petrovitch está siempre tan ocupado, que sólo puede casarse a toda velocidad, como un ferrocarril en marcha. No, Dunetchka, lo veo todo claro; sé muy bien qué cosas son esas que me tienes que decir, y también lo que pensabas aquella noche en que ibas y venias por la habitación, y lo que confiaste, arrodillada ante la imagen que siempre ha estado en el dormitorio de mamá: la de la Virgen de Kazán. La subida del Gólgota es dura, muy dura... Decís que el asunto está definitivamente concertado. Tú, Avdotia Romanovna, has decidido casarte con un hombre de negocios, un hombre práctico que posee cierto capital (que ha amasado ya cierta fortuna: esto suena mejor e impone más respeto). Trabaja en dos departamentos del Estado y

comparte las ideas de las nuevas generaciones (como dice mamá), y, según Dunetchka, parece un hombre bueno. Este "parece" es lo mejor: Dunetchka se casa impulsada por esta simple apariencia. ¡Magnífico, verdaderamente magnífico!

»... Me gustaría saber por qué me habla mamá de las nuevas generaciones. ¿Lo habrá hecho sencillamente para caracterizar al personaje o con la segunda intención de que me sea simpático el señor Lujine...? ¡Las muy astutas! Otra cosa que me gustaría aclarar es hasta qué punto han sido francas una con otra aquel día decisivo, aquella noche y después de aquella noche. ¿Hablarían claramente o comprenderían las dos, sin necesidad de decírselo, que tanto una como otra tenían una sola idea, un solo sentimiento y que las palabras eran inútiles? Me inclino por esta última hipótesis: es la que la carta deja entrever.

»A mamá le pareció un poco seco, y la pobre mujer, en su ingenuidad, se apresuró a decírselo a Dunia. Y Dunia, naturalmente, se enfadó y respondió con cierta brusquedad. Es lógico. ¿Cómo no perder la calma ante estas ingenuidades cuando la cosa está perfectamente clara y ya no es posible retroceder? ¿Y por qué me dirá: quiere a Dunia, Rodia, porque ella te quiere a ti más que a su propia vida? ¿No será que la tortura secretamente el remordimiento por haber sacrificado su hija a su hijo? "Tú eres toda nuestra vida, toda nuestra esperanza para el porvenir." ¡Oh mamá...!»

Su irritación crecía por momentos. Si se hubiera encontrado en aquel instante con el señor Lujine, estaba seguro de que lo habría matado.

«Cierto -prosiguió, cazando al vuelo los pensamientos que cruzaban su imaginación-, cierto que para conocer a un hombre es preciso observarlo largo tiempo y de cerca, pero el carácter del señor Lujine es fácil de descifrar. Lo que más me ha gustado es el calificativo de hombre de negocios y eso de que parece bueno. ¡Vaya si lo es! ¡Encargarse de los gastos de transporte del equipaje, incluso el gran baúl...! ¡Qué generosidad! Y ellas, la prometida y la madre, se ponen de acuerdo con un mujik para trasladarse a la estación en una carreta cubierta (también yo he viajado así). Esto no tiene importancia: total, de la casa a la estación sólo hay noventa verstas. Después se instalarán alegremente en un vagón de tercera para recorrer un millar de verstas. Esto me parece muy natural, porque cada cual procede de acuerdo con los medios de que dispone. Pero usted, señor Lujine, ¿qué piensa de todo esto? Ella es su prometida, ¿no? Sin embargo, no se ha enterado usted de que la madre ha pedido un préstamo con la garantía de su pensión para atender a los gastos del viaje. Sin duda, usted ha considerado el asunto como un simple convenio comercial establecido a medias con otra persona y en el que, por lo tanto, cada socio debe aportar la parte que le corresponde. Ya lo dice el proverbio: "El pan y la sal, por partes iguales; los beneficios, cada uno los suyos". Pero usted sólo ha pensado en barrer hacia dentro: los billetes son bastante más caros que el transporte del equipaje, y es muy posible que usted no tenga que pagar nada por enviarlo. ¿Es que no ven ellas estas cosas o es que no quieren ver nada? ¡Y dicen que están contentas! ¡Cuando pienso que esto no es sino la flor del árbol y que el fruto ha de madurar todavía! Porque lo peor de todo no es la cicatería, la avaricia que demuestra la conducta de ese hombre, sino el carácter general del asunto. Su proceder da una idea de lo que será el marido, una idea clara...

»¡Como si mamá tuviera el dinero para arrojarlo por la ventana! ¿Con qué llegará a Petersburgo? Con tres rublos, o dos pequeños billetes, como los que mencionaba el otro día la vieja usurera... ¿Cómo cree que podrá vivir en Petersburgo? Pues es el caso que ha visto ya, por ciertos indicios, que le será imposible estar en casa de Dunia, ni siquiera los primeros días después de la boda. Ese hombre encantador habrá dejado escapar alguna palabrita que debe de haber abierto los ojos a mamá, a pesar de que ella se niegue a reconocerlo con todas sus fuerzas. Ella misma ha dicho que no quiere

vivir con ellos. Pero ¿con qué cuenta? ¿Pretende acaso mantenerse con los ciento veinte rublos de la pensión, de los que hay que deducir el préstamo de Atanasio Ivanovitch? En nuestra pequeña ciudad desgasta la poca vista que le queda tejiendo prendas de lana y bordando puños, pero yo sé que esto no añade más de veinte rublos al año a los ciento veinte de la pensión; lo sé positivamente. Por lo tanto, y a pesar de todo, ellas fundan sus esperanzas en los sentimientos generosos del señor Lujine. Creen que él mismo les ofrecerá su apoyo y les suplicará que lo acepten. ¡Sí, si...! Esto es muy propio de dos almas románticas y hermosas. Os presentan hasta el último momento un hombre con plumas de pavo real y no quieren ver más que el bien, nunca el mal, aunque esas plumas no sean sino el reverso de la medalla; no quieren llamar a las cosas por su nombre por adelantado; la sola idea de hacerlo les resulta insoportable. Rechazan la verdad con todas sus fuerzas hasta el momento en que el hombre por ellas idealizado les da un puñetazo en la cara. Me gustaría saber si el señor Lujine está condecorado. Estoy seguro de que posee la cruz de Santa Ana y se adorna con ella en los banquetes ofrecidos por los hombres de empresa y los grandes comerciantes. También la lucirá en la boda, no me cabe duda... En fin, ¡que se vaya al diablo!

.../...

»Es evidente que en este caso sólo se trata de Rodion Romanovitch Raskolnikof: él ocupa el primer plano. ¿Cómo proporcionarle la felicidad, permitirle continuar los estudios universitarios, asociarlo con un hombre bien situado, asegurar su porvenir? Andando el tiempo, tal vez llegue a ser un hombre rico, respetado, cubierto de honores, e incluso puede terminar su vida en plena celebridad... ¿Qué dice la madre? ¿Qué ha de decir? Se trata de Rodia, del incomparable Rodia, del primogénito. ¿Cómo no ha de sacrificar al hijo mayor la hija, aunque esta hija sea una Dunia? ¡Oh adorados e injustos seres! Aceptarían sin duda incluso la suerte de Sonetchka, Sonetchka Marmeladova, la eterna Sonetchka, que durará tanto como el mundo. Pero ¿habéis medido bien la magnitud del sacrificio? ¿Sabéis lo que significa? ¿No es demasiado duro para vosotras? ¿Es útil? ¿Es razonable? Has de saber, Dunetchka, que la suerte de Sonia no es más terrible que la vida al lado del señor Lujine. Mamá ha dicho que no es éste un matrimonio de amor. ¿Y qué ocurrirá si, además de no haber amor, tampoco hay estimación, pues, por el contrario, ya existe la antipatía, el horror, el desprecio? ¿Qué me dices a esto...? Habrá que conservar la "limpieza". Sí, eso es. ¿Comprendéis lo que esta limpieza significa? ¿Sabéis que para Lujine esta limpieza no difiere en nada de la de Sonetchka? E incluso es peor, pues, bien mirado, en tu caso, Dunetchka, hay cierta esperanza de comodidades, de cosas superfluas, cierta compensación, en fin, mientras que en el caso de Sonetchka se trata simplemente de no morir de hambre. Esta "limpieza" cuesta cara, Dunetchka, muy cara. ¿Y qué sucederá si el sacrificio es superior a tus fuerzas, si te arrepientes de lo que has hecho? Entonces todo serán lágrimas derramadas en secreto, maldiciones y una amargura infinita, porque, en fin de cuentas, tú no eres una Marfa Petrovna. ¿Y qué será de mamá entonces? Ten presente que ya se siente inquieta y atormentada. ¿Qué será cuando vea las cosas con toda claridad? ¿Y yo? ¿Qué será de mí? Porque, en realidad, no habéis pensado en mí. ¿Por qué? Yo no quiero vuestro sacrificio, Dunetchka; no lo quiero, mamá. Esta boda no se llevará a cabo mientras yo viva. ¡No, no lo consentiré!»

El 5o capítulo, con los recuerdos de Rasumikhine, su antiguo amigo estudiante como él, que igualmente la pobreza impulsó a dejar los estudios, pero que Raskolnikof había evitado volver a encontrar hasta entonces por no tener que justificarse de su propia miseria, y en casa de quien decide acudir en busca de apoyo, nos evidencia el

contexto de vida concreto del protagonista, dentro de su realidad de joven estudiante sin fortuna.

Así, comparando *María* con *Crimen y Castigo*, podemos definir una estructura fuerte en el inicio del 2o, donde se nos presenta el héroe, por capítulo, 1: en su realidad inmediata de necesidad y de inquilino atrasado en el pago de la renta; 2: en su condición de representante de un clase media desdichada y sin recursos, reducida a los últimos estratagemas para sobrevivir, a pesar de ser bien educado; 3: en su relación familiar, de hijo alejado de su familia, llegado a la ciudad en busca de un mejor futuro, pero que, desilusionado, está a punto de recurrir al casamiento forzado de su hermana para salvarlo de una realidad de completa miseria; 4: en la reproducción social circundante del mismo modelo; 5: en su realidad de estudiante, miembro de un grupo peculiar, de jóvenes con esperanzas truncadas de mejor vida pero en un remoto futuro (de 10 años). Vemos así que cada capítulo de Dostoievski enfoca un aspecto de la personalidad de Raskolnikov. La misma calidad y lógica del relato se extiende en *Crimen y Castigo* al ámbito mega-estructural de las partes: la Primera sobre la preparación del crimen y su realización, la Segunda sobre la angustia del héroe por su crimen, la Tercera sobre las consecuencias familiares y judiciales del mismo.

Vale la precisión de que nada tiene que ver la calidad estructural de la secuencia en la obra (en cuanto a que cada capítulo nos da un valor más para ubicar el personaje y la acción) con el género de la obra, ya que un ejemplo magnífico de unidad del relato es el de *La Pimpinella escarlata* (1905) de la baronesa de Orczy, donde cada capítulo integra a uno de los protagonistas de la acción que se va a desarrollar (en forma similar a lo de *Crimen y Castigo*), y además los varios capítulos nos llevan en una acción desarrollada en apenas una semana. Así, en Orczy como en Dostoievsky hallamos personajes complejos y *revirements* (Orczy) significativos que revelan una organización fuerte del relato.

A nivel del estudio genético, nos parece vale la pena apuntar que las *Memorias del subsuelo* (1864), por su proximidad temporal tanto como por sus motivos y temática, parecen ser un primer ensayo para *Crimen y Castigo*.

En efecto, en las *Memorias*, además de la estricta división de la narración en partes, en este caso dos, encontramos el principio fundador del posterior *Crimen y Castigo*, a saber la idea de que la psicología interna del personaje es la que justifica y explica sus acciones las más oscuras. En ambas obras, el personaje es un veleitario, tiene cierto interés hacia una prostituta, el cual se revela, evidentemente, irrelevante ya que es imposible el amor con una mujer vendida; en ambas obras el fenómeno de la prostitución, del cual el autor da una reseña del proceso (en las *Memorias* por el invento del narrador ante su insatisfacción con la muchacha, en *Crimen y Castigo* por el relato del padre de la muchacha perdida, suerte de Pera salvando a Cimón), parece exhumar de la misma sociedad burguesa que lo produce desde sus adentros, por las dificultades financieras; en ambas obras tenemos un recorrido de la capital San Petersburgo, propio del gusto de la época (pensamos en los cuentos de las *Historias de San Petersburgo*, 1835-1842, de Gogol) y las narraciones de Dostoievsky (lo encontramos así también en las *Noches blancas*, 1848); el miedo a su criado, espíritu lare del apartamento, que profesa el protagonista de las *Memorias* prefigura la aversión de Raskolnikov por su propietaria; finalmente, leemos la correspondencia simétrica entre el pleito del protagonista de las *Memorias* con un oficial, que prefigura el reencuentro con su amigo de la infancia, ahora hermoso oficial, en la despedida donde el protagonista lo insulta, como un primer ensayo de los varios procesos de correspondencias ya evocadas en *Crimen y Castigo*.

En *Crimen y Castigo* (Madrid, Edimat, 2006, pp. 251-259 y 278), a similitud de lo que ocurre en *Memorias del Subsuelo*, Raskolnikov en su relación con Sonia, la joven prostituta, quiere irse con ella, pero se encuentra en una situación psicológica ante ella entre amor y odio porque ella es el espejo de sus propias debilidades. Amor-odio hacia Sonia que se desarrolla tanto a lo largo de los cap. 4 y 5 de la 5a parte (pp. 317-329).

Al igual que el personaje de *Memorias del Subsuelo*, que revelará ser un ser contemplativo, esteta fracasado perdido en un empleo secundario (por oposición a sus exitosos antiguos compañeros de escuela, transformados en militares: símbolo de los brutos que son en la vida, como reza el inicio del libro), empieza la novela con una primera frase en la que se define como: "*Soy un enfermo. Soy un malvado. Soy un hombre desagradable. Creo que padezco del hígado. Pero no sé absolutamente nada de mi enfermedad. Ni siquiera puedo decir con certeza dónde me duele.*", Raskolnikov, en su auto-contemplación mórbida, se complace a considerarse de la siguiente manera: "*Soy un gusano estético y nada más!*" (*Crimen y Castigo*, p. 215)

Por otra parte, al igual que *Memorias del Subsuelo*, *Crimen y Castigo* funciona sobre una serie de correspondencias: entre (p. 216) Sonia, la prostituta, e Isabel, hermana de la prestamista, también asesinada por Raskolnikov, las dos: Sonia e Isabel eran amigas (pp. 254-255) y es mediante la *Biblia* que Isabel le regaló a Sonia que Raskolnikov logrará su redención. Svidriláigov, quien, al igual que Raskolnikov, odia a Lujín, es asesino (supuesto) y tiene visiones (cap. 6 de la 4a parte). Así, ambas novelas jugando de la simetría de sus propios motivos (v. por ej. de lo mismo el motivo de la risa en los cap. 5 y 6 de la 3a parte de *Crimen y Castigo*).

Los juegos de palabras en los nombres de los personajes principales de *Crimen y Castigo* ilustran el sentido interno de la obra: el novio malo de la hermana del héroe, se llama Piotr Petrovich Luzhin, de "*luzha*": "*charco*"; el fiel amigo, que terminará con la hermana, se llama Dimitri Prokofich Razumikhin, de "*razum*": "*razón, inteligencia*"; el policía que sospecha de la culpabilidad del héroe, sospecha que comparte con el juez, y a quien Raskolnikov de hecho se denuncia en una taberna, se llama: Alexander Grigorievich Zametov, de "*zametit*": "*darse cuenta*"; el personaje cuya vida miserable y sacrificio de la hija permitirá al héroe entender su propio marasmo interior, y, a fin de cuentas, redimirse, se llama irónicamente: Semyon Zakharovich Marmeladov, de "*marmelad*": "*mermelada*"; el salvador de Raskolnikov, burgués rural, se llama: Arkady Ivanovich Svidrigailov, apellido del príncipe lituano Svidrigailo; finalmente, el mismo héroe, en su pérdida de consciencia de la realidad e internamiento en el mundo de la locura y el crimen: Rodion Romanovich Raskolnikov obtiene su nombre de la palabra: "*raskol*": "*excisión*".

2/ Hay una misma intención y un fuerte parecido en la forma narrativa de películas como *The Cell* (2000, Tarsem Singh), *Silent Hill* (2006, Christophe Gans) o *Alice in Wonderland* (2010, Tim Burton), donde historias simples y ya consabidas (respectivamente: el *serial killer* de mente trastornada perseguido por una policía que llega a ser presa del juego en que se metió en este mismo proceso; una madre en busca de su hija muerta en un accidente, y que recorre un mundo de pesadillas correspondiente a lo que ocurrió a otra muchacha parecida a su hija en una ciudad reducida a cenizas por la mente vengativa de la pobre infante injustamente suplicada por esta sociedad extremadamente religiosa; Alicia trasladada al ámbito, aficionado por Burton, del casamiento obligado, y que, por su fuerte carácter, logra liberarse, y a la vez, liberar a un inframundo de seres maravillosos sólo accesibles a los niños, a imitación de las tantas versiones de *The Lord of the Rings* (serie de películas de Peter Jackson, empezada en el 2001); *The Chronicles of Narnia*, 2005, Andrew Adamson; *El laberinto del*

Fauno, 2006, Guillermo del Toro; *Spiderwick Chronicles*, 2008, Mark Waters; *Percy Jackson & The Olympians: the Lightning Thief*, 2010, Chris Columbus) valen más por la puesta en escena y las escenografías que interpretan en forma surrealistas los valores del relato. Ejemplos paradigmáticos de ello es el momento en que la madre de *Silent Hill* entra en un sótano lleno de enfermeras con el rostro vendado, imagen de la enfermera mala que recibió a la niña en el hospital en el momento de su suplicio, o la presencia imponente del *serial killer* en un trono cuando quiere reducir a su voluntad a la policía que se ha vuelto su presa, y a la inversa, el niño asustado en el fondo de un pozo que es la mente genuina de este personaje cuya respuesta ante el mundo fue herir antes de ser herido.

3/ El rap y el reggaetón, sin darse cuenta, no tanto a nivel de producción sino de recepción, se benefician en sus letras de los hallazgos de las vanguardias, y se aprovechan asimismo de las premisas sentadas por éstas, en particular: a) el uso del maquinismo y los símbolos contemporáneos (nombres de personas) como valor denotativo en sí, y b) la asociación casual de palabras con el mero fin de lograr la rima. Ejemplo de ello, la letra de la canción "Pam Pam" de Wisin y Yadel:

"*Quieren hacerte una ceremonia
¿Quién, quien? El dúo de la historia
Eléctrica, súper-sónica
Mónica, tú eres la mujer biónica
Única y a la vez atómica
Electrónica, reggaeton acrónica*"

4/ Un número de los *Cahiers du Cinéma* proponía leer a la obra de Tim Burton desde sus personajes como paradigmas de la desubicación del adolescente en la sociedad. Nos parece que puede ampliarse el propósito a cineastas como Quentin Tarantino, M. Night Shyamalan, o, en Francia, Luc Besson, en cuanto sus obras son, no sólo como lo reivindica Tarantino, "cinema de género" (*cinéma de genre*), sino también jocosas ferias de representación de desahogamiento juvenil o adolescente en escenas sangrientas (*Reservoir Dogs*, 1992). Los temas de M. Night Shyamalan contienen, al igual que los de Tarantino, claras evocaciones del mundo infantil. En *Kill Bill Vol. 2* (2004), Tarantino integra escenas de inspiradas de los *mangas* japoneses. *Unbreakable* (2000) de Shyamalan es la primera historia cinematográfico del génesis de un superhéroe. El ámbito de fantástico de las películas de Shyamalan son de temáticas propias del gusto de los jóvenes. En particular, *Lady in the Water* (LW, 2006) presenta la integración, en el mundo cotidiano de un condominio, de una leyenda en la que el protagonista, interpretado por Paul Giamatti, tiene que volverse en estado de niñez para que la madre asiática le cuente el relato que viene a buscar. Si LW como *The Happening* (TH, 2008) parecen ser, en muchos aspectos, *des fonds de tiroir* de bocetos mal acabados de historias, en particular por los chistes que no son particularmente graciosos y las caracterizaciones a medio hacer de los personajes, hay, subyacente a esta mala hechura del relato por parte del director y guionista Shyamalan una intención en la dirección de actores. Sin dudas, LW ha sido la primera película que le permitió a Giamatti, acostumbrado *second rôle*, dar toda la amplitud de su capacidad de actuación. En TH, el final aclara parte de las actuaciones aparentemente incoherente de los personajes con los que se encuentra la pareja de héroes. La señora que vive aislada y los recibe, en realidad está en la ambigüedad de querer ayudarles, por lo que los acoge, y el miedo a que, viviendo sola, sean ladrones disfrazados de buenas personas y la quieran

agredir. Así, en la mañana, al meterse al cuarto de ella buscándola, el protagonista provoca su ira, la cual hace que, vuelta loca por el miedo y la cólera, sea más sensible a la influencia de las plantas sobre su carácter y se auto-mutile hasta matarse. Al contrario, el amor de los dos héroes el uno por el otro es lo que para definitivamente a la progresión de la influencia nefasta de las plantas sobre sus mentes. Final feliz con un tema previsible (el amor nos salva), TH confirma esta impresión, que ciertos tuvieron desde *Unbreakable* de que esta película no era de la altura de *El Sexto Sentido* (1999), idea que fue olvidada con la trama muy bien hecha (aunque con un final infantil pero inesperado digno de *The Twilight Zone*) de *The Village* (2004). A nivel de la cuestión del relato, tal vez debido a este amor-odio con la crítica, todo LW parece jugar sobre el concepto del relato como ironía hacia los críticos: el crítico malhumorado y desagradable, que no quiere a nadie y se equivoca en sus suposiciones iniciales acerca de las reglas del género, como se verá al final de la película, la situación de niño en la que quiere que meterse el héroe para obtener la información necesaria a la salvación de la ninfa, el mismo Shyamalan quien interpreta a un escritor que quiere escribir un libro sobre el mundo, el cual resulta ser un recetario culinario, a su vez expresión irónica de la labor del guionista como artesano de la palabra y las situaciones.

5/ Una cuestión creemos nunca tocada es la de los finales absurdos de películas que sin embargo son de alto presupuesto y a menudo con actores muy reconocidos: *Lock Up* (1989, John Flynn), *A Few Good Men* (1992, Rob Reiner), *Just Cause* (1995, Arne Glimcher), *Primal Fear* (1996, Gregory Hoblit), *Inglourious Basterds* (2009, Quentin Tarantino). Tanto *Lock Up* como *A Few Good Men* quieren hacernos creer que personajes que tienen un estatuto social y un carácter fuertes (respectivamente Donald Sutherland como director de cárcel y Jack Nicholson como jefe del ejército estadounidense en Cuba) se pueden dejar llevar a confesar actos que le costarán su carrera y su vida, ya que la cárcel para ellos representa un final seguro, mientras durante toda la película se nos presentarán como personajes malvados, pero seguros de sí e astutos. En *Just Cause* y *Primal Fear* es el sempiterno tema del abogado que se esmera y logra salvar a un prisionero del que finalmente descubre que, en verdad, era culpable del crimen del que se le acusaba. Tema del malvado que se hace pasar por la víctima, con un desdoblamiento de la personalidad sin sustento real en el orden del relato que vemos también en *Surrogates* (2009, Jonathan Mostow). La película más reciente y más paradigmática del desgaste al cabo de casi 3 horas es el final de *Inglourious Basterds* en el que, volviendo a su afán de sangre, Tarantino mata a su heroína mientras se quema su sala de cine y se asesina al mismo Hitler, en una orgía de revanchismo infantil, completamente ahistórico, que nos hace perder la famosa "suspensión de incredulidad" todoroviana, revelando cuán poca importante es la verosimilitud del final a pesar de un desarrollo complejo de la acción y los personajes. La explicación podría ser doble: por un lado la complejización de la trama hasta el punto de que los mismos guionistas no saben cómo hacer salir sus héroes, por lo que les resulta más fácil hacerlos renacer sin razón (*Clash of the Titans*, 2010, Louis Leterrier), o hacernos descubrir que su muerte era falsa, fue un sueño, etc. Así el héroe prisionero de *Lock Up* no podría salvarse de la maldad y el odio absolutos del jefe de la cárcel, si no fuera por la comprensión de último momento del menos propenso de todos a ser comprensivo en la institución: el jefe de los guardias. Y es una confesión obtenida por la fuerza bruta (ahorcándole el prisionero) que hará que caiga el director de la cárcel, como si fuera un caso tan sencillo de que la institución le de la razón a un convicto fugitivo y no a un administrativo de alto rango. *A Few Good Men* nos quiere dejar creer que las manipulaciones emocionales de un joven abogado ante una corte marcial hicieran que el jefe del ejército

estadounidense en Cuba se deje llevar a confesar ante sus pares su responsabilidad moral directa como actor intelectual en un crimen que, hasta la fecha, había negado. La segunda razón es la estereotipación de los guiones, que provocan que, según cierto modelo, deben de desarrollarse y finalizar: las comedias románticas tendrán sus citas a ciegas, la separación final con el reencuentro ante una muchedumbre donde el enamorado tendrá que reconocer su amor eterno; las películas de suspenso tendrán la china, el vecino, el amante, obsesionado, o el jefe de la policía o el político, en general superior directo del investigador, que finalmente se revela ser el mismo malo de la película; etc. Estos elementos recurrentes reducen el margen de originalidad e imponen soluciones preestablecidas. Así la declaración pública, el abogado aprovechado que de repente se encuentra ante un caso que le llena de vergüenza ética, hasta el punto que pierda todo para que gane la ley y la justicia contra la mega-estructura del consorcio. La muerte cómoda de los malos, siempre catábasis (v. nuestro libro: *Hablemos de Cine*), la confesión tan imprevista como inverosímil del poderoso, pliegándose ante el empuje de la ley, son también estereotipos.

Característico de la necesidad del cinema norteamericano de encajonar situaciones en estereotipos cómodos es el final de *Evan Almighty* (2007, Tom Shadyac), secuela de la exitosa *Bruce Almighty* (2003, del mismo director), donde, pareciendo en toda la película que el héroe es obligado a preparar un arca para un nuevo Diluvio universal, hasta adquirir contra su voluntad la vestimenta y la barba del profeta, resulta finalmente que todo su esfuerzo se dio para proteger un espacio natural regional, lo que permite a los guionistas encerrar la situación en un final sencillo, después de un desarrollo complejo, e identificar a los personajes involucrados, conforme la técnica empleado por Roland Emmerich en sus películas de fines del mundo (*The Day After Tomorrow* del 2004 y *2012* del 2009), en las que nos toca en realidad seguir las aventuras de una familia de personajes que al final logran salvarse haciendo menos trágica la situación global para el espectador. Otro final, y también procedimiento, obligado de las películas contemporáneas, que provoca inverosimilitudes históricas, son las asociaciones entre europeos y africanos como si hubieran siempre compartidos mismos derechos y ningún prejuicio hacia el Otro: citaremos la versión de *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) de Kevin Reynolds con Kevin Costner y Morgan Freeman, o la versión cinematográfica de la serie televisiva *The Wild Wild West* de 1965 titulada *Wild Wild West* (1999, Barry Sonnenfeld), protagonizada por Will Smith y Kevin Kline, y las asociaciones feministas entre un héroe varón, y una heroína que, de repente, en vestido de época, se vuelve una verdadera Lara Croft, como en la trilogía: *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinski, 2003, 2006-2007) o en la versión de *Robin Hood* (2010) de Ridley Scott, donde Mariana se vuelve una princesa que, primera hace de mujer de campo, antes de convertirse ridículamente en guerrera en armadura (la misma que se puso sola, mientras el mismo Robin necesitó de su apoyo para quitársela), al mismo tiempo que los niños malos que le roban, al inicio de la película, sus semillas para siembra, logran, sin que se sepa cómo, ubicar caballos y transformarse en un verdadero ejército contra los malos franceses (nuevo arquetipo que sustituyó a los latinoamericanos y los negros, después de que el presidente Jacques Chirac rehusó apoyar a la armada estadounidense en la II Guerra del Golfo). El doble motivo, de cajón (v. nuestro estudio sobre las películas relacionadas con *JFK* en *Hablemos de Cine*), del jefe de bando que se revela ser el malo contra el que pelea el héroe (versión alternativa del héroe-monstruo, que también definimos en *Hablemos de Cine*, y trabajamos en el ensayo "Sombra" del presente volumen) y de la asociación entre el ecologista y el malo (como en los años 1970 entre el hippie y el pandillero, recurrente en la serie *Ironside*, 1967-1975, o en la identificación entre el desempleado y el ladrón en las series

televisivas francesas de finales de los años 1990 e inicios de los años 2000) provocan una grave aberración narrativa en la por otra parte muy bien realizada y con excelentes efectos especiales *Surrogate* (2009, Jonathan Mostow), donde el mismo creador del doble robótico, sustituto de los humanos en sus actividades diarias para evitar muertes, accidentes y violencia callejera, es el que, disfrazado de ecologista anti-robots, quiere destruir su propio imperio. Anti-histórico son los motivos de *Robin Hood* (lo que revela su carácter de construcción literaria y cinematográfica de la contemporaneidad, v. nuestro artículo sobre "*Géneros literarios del siglo XIX*"): el feminismo, la igualdad social, y, ante todo, en la película de Scott reforzado por la presencia de los niños, la idea de que la tierra es nuestra y, por eso, se tiene que pelear contra el invasor extranjero (es un motivo recurrente de la propaganda patriótica de los nuevos Estados-Naciones del siglo XIX).

El carácter comprensible de los elementos del relato parecen tener que ver con la adecuación con la ideología del momento: el malo negro, el traficante de droga latinoamericano, el francés desconfiable (desde la no intervención del Estado francés en la II Guerra del Golfo, sentido como traición por el gobierno estadounidense), el nazi (que aparece en películas recientes como: *Exorcist - The Beginning*, 2004, Renny Harlin; *Frontières Les rivières pourpres*, 2000, Mathieu Kassovitz; *Frontières*, 2007, Xavier Gens; *Hannibal Rising*, 2007, Peter Webber; *Inglorious Basterds*), el loco como poseído (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin; *Gothika*, 2003, Kassovitz; *Madhouse*, 2004, William Butler). La niña que defiende su padre, héroe de la película, el cual terminará matando al malo, se riega de *Air Force One* (1997, Wolfgang Petersen) a *Universal Soldier - Regeneration* (2009, John Hyams), pasando por *Live Free or Die Hard* (2007, Len Wiseman), reavivando así las pulsiones familiares y la idea de la fuerza invencible del Padre. El militarismo de la serie *Universal Soldier* y la idea del comando que apoya a la sociedad restringiendo sus libertades, fortalecido por la necesidad de los EU de consolarse después del 11/9, es un motivo predilecto del cinema estadounidense desde *Aliens* (1986, James Cameron); esta ambigüedad del pensamiento norteamericano respecto de su propia fuerza militar se ve al final de *Universal Soldier - Regeneration*, cuando los soldados universales son recuperados por lo que Eisenhower llamará "el consorcio militar-industrial", la encontramos en: las series *Alien* y *Resident Evil*, así como en *Cube²: Hypercube* (2002, Andrzej Sekula). *The Invention of Lying* (2009, Ricky Gervais y Matthew Robinson), que empieza como una parodia de los guiones de películas (elemento, si se quiere, postmoderno, como el distanciamiento del científico respecto de su propio personaje en *Universal Soldier - Regeneration*, o las reglas de las películas de terror que nos son dadas en *Scream*, 1996, Wes Craven), termina siendo una simple historia de amor, donde, curiosamente, aparece al final, desde la nada, una iglesia para el inevitable casamiento, a pesar de que apenas se inventó la existencia de Dios para explicar falsamente adonde va la gente que se muere. Tanto *The Invention of Lying* como *Staten Island* (2007, Aditya Chandora) empiezan como los filmes de los años 1950-1960, con una paródica invitación al modelo moderno de sus ciudades (v. por ej. *The Apartment*, 1960, Billy Wilder). Curiosamente la máscara que se le impone a Hannibal Lecter en su transferencia en *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), pero debido a su antropofagia, viene ridícula e incomprensiblemente en *Hannibal Rising* a ser un objeto elegido por él para representarse, confundiendo el

valor evocador del bozal para el espectador y un carácter, que no tiene, atributo. De la misma forma, en *Hannibal Rising*, aparece forzada la iniciación del futuro sociópata en las artes marciales, según un modelo común a los héroes norteamericanos desde los años 1970, como es el caso de Bruce Wayne en *Batman Begins* (2005, Christopher Nolan). Valor de encuentro con Asia en la guerra de Vietnam, a la vez que fortalecimiento de los actores formados en las artes marciales a partir de Bruce Lee, quien dejó su legado a varios discípulos estadounidenses entre los cuales Chuck Norris o Steven Seagal, es un tema común a partir de *A Man Called Horse* (1970, Elliot Silverstein), el del héroe occidental que se inicia a conocimientos no occidentales y se los apropia (*Dances with the Wolves*, 1990, de y con Kevin Kostner; o *The Last Samurai*, 2003, de Edward Zwick, imitación de la serie televisada *Shogun*, 1980, de Jerry London, en base a la novela de James Clavell). El joven *profiler* en los círculos del poder que logra intuir lo que experimentados altos oficiales ni remotamente se imaginaban (*The Hunt for Red October*, 1990, John McTiernan; *The Rock*, 1996, Michael Bay; *The Sum of All Fears*, 2002, Phil Alden Robinson), personaje que valida la renovación y la intelectualidad superior del gobierno, así como su perpetuo rejuvenecimiento. El final de género en plantas industriales subterráneas y escondidas, retomado irónicamente de las películas de espías, es motivo tanto de la serie de películas *Austin Powers*, como del filme, versión étnica de la serie anterior, *Undercover Brother* (2002, Malcolm D. Lee). El final de *After Life* (2009, Agnieszka Wojtowicz-Vosloo) nos ofrece dos elementos arquetípicos: el beso a la muerta (o desvanecida) en el ataúd, que (medio) la despierta, de inspiración en los cuentos de hadas tradicional, y el principio del sueño, donde los guionistas hallan una forma cómoda de reanudar la historia donde la tenían, induciéndonos a ver en todo lo anterior un sueño (*Memento*, 2000, Christopher Nolan; *Click*, 2006, Frank Coraci; *Funny Games US*, 2007, Michael Haneke; *Neighbor*, 2009, Robert Angelo Masciantonio). Similarmente a lo que ocurre en *After Life*, en *The Jane Austen Book Club* (2007, Robin Swicord), después que el estudiante con el que coquetea la joven profesora (significativamente llamada Prudie, definiéndose así perfectamente su carácter, propiamente a la Jane Austen según el retrato literario que de la autora y sus heroínas se hace en el filme: pretenciosa y pudorosa) intente hacerle el amor en el carro (símbolo fálico, a la vez que clásico lugar de los amores adolescentes en las películas estadounidenses para adolescentes, en particular de terror) de ella, y que ésta no lo deje, eyacula en el libro de ella, mientras su esposo le informa de la muerte de su madre, así sexo y muerte se relacionan aquí, a manera de advertencia, como en las películas de terror para adolescentes (como estudiamos detenidamente en *Hablemos de Cine*).

No sólo el relato tiene que ser fácil por economía de medios para los estudios y los guionistas, y por razones comerciales (reproducir modelos que ya han funcionados, esperando así reducir las posibilidades de fracaso de la inversión), sino también porque, un poco como plantea Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?*, es necesario al público, que sólo pide recibir lo que espera. Por eso mismo las producciones norteamericanas tienen mayor éxito que las europeas, porque son más predecibles (se sabe que si uno va a ver una comedia romántica, eso tendrá), razón por la que, paradójicamente, los europeos, perdiendo personalidad, e incapaces de hacer valer la supuesta "excepción

cultural" que tanto pregonan, se han dado a la tarea hacer malas versiones de películas que igualmente podrían ser norteamericanas, sólo que independientes, por la pésima calidad de los efectos especiales, las locaciones, las tomas, la actuación, y la extrema pobreza de los guiones. La necesidad de simplificación por hacer reconocible el momento es la que también ha atraído los directores norteamericanos hacia el cinema chino, pobre a nivel de efectos especiales, lo que pretende compensar por situaciones y sentimientos exagerados. La debilidad de los directores europeos y chinos cuando llegan a tener medios es clara en John Woo y Mathieu Kassovitch. En *Salt* (2010, Phillip Noyce) no se sabe muy bien porque la heroína va en el metro sólo para saltar del tren en marcha, cuando igualmente podría haber ido caminando a lo largo de los rieles. Pero el momento sirve para introducir un episodio de violencia, dándonos a entender que ella es fuerte, no le teme a nada, pero es temible para cualquiera. Al inicio de *Green Zone* (2010, Paul Greengrass), para validar la presencia norteamericana en Irak se presenta a un soldado que, de un tanque, tira una botella de agua sellada a unos irakies, dejándonos así entender que los soldados estadounidenses trajeron a este país: modernidad e higiene (el agua embotellada), al mismo tiempo que intentan traerle una economía más estable que la que hasta la fecha tuvieron. El gesto, que identifica equivocadamente Irak con Somalia, es entendible, aunque ridículo, por lo que el mismo cineasta o guionista tuvo la necesidad de interpretarlo poco después, en otro movimiento de tropa, donde iraquies esgrimen en el aire bidones vacíos, pidiendo por agua como aclaran al público los mismos militares de la película, este momento sirviendo a la vez a reforzar la idea inicial de la botella de agua regalada a los pobres iraquies y a incrementar el momento de tensión (no se sabe a ciencia cierta porque levantan los bidones, hasta que se nos lo aclara, podría ser para autosacrificarse quemándose por pasión religiosa, más que esta manifestación se da cuando aparece un informante al inicio sospechoso). En *Furry Vengeance* (2010, Roger Kumble), donde son animales que sabemos amaestrados que supuestamente son selváticos huéspedes del bosque peleándose para que no se urbanice (a similitud de lo que ocurre en *Dr. Dolittle 2*, 2001, de Steve Carr), si el inconsciente ejecutivo que quiere, aunque dando malos pasos para lograrlo, el bien de su familia y del bosque, es un norteamericano cómico y simpático (encarnado por Brendan Frazer - a tal punto que al final se vuelve guarda-bosque, auto-referencia a su papel en *Dudley Do-Right*, 1999, de Hugh Wilson, película inspirada en el personaje de muñequito televisivo de 1969 -), los malos son un asiático que, cuando se enoja, habla en un idioma con actitud grotesca y ofuscada, y un indio (de India como se precisa en el filme mediante un *quiproquo* con los indígenas americanos) que, opuestamente a la imagen que se suele dar a los indios en el mundo contemporáneo, es totalmente desapegado de lo espiritual y la naturaleza, y sólo enfocado en el dinero. Así el asiático representa implícitamente para nosotros a los emergentes países que, económicamente, se han vuelto en los últimos años oponentes serios para los EU, a la que el indio, quebrando la imagen que de él se espera, amplía la imagen global en el filme de Asia como continente peligroso y desalmado.

Parece que la complejidad del relato se concibe, como demuestra *Inception* (2010, Nolan), a similitud de otras películas como *Nirvana* (1997, Gabriele Salvatores), *Memento* (2000, del mismo director) o *Even Log* (2007, Franck Vestiel), por la

complejidad de la superposición de los niveles, no por la complejidad de la trama. Por lo que, al final, muchas películas eligen la salida fácil de presentar al que encarga al héroe la tarea que abre su búsqueda (en sentido proppiano) como el malvado oponente al protagonista. Así en *Inception*, el segundo nivel del sueño no es sino una representación común de una actividad paramilitar (*Aliens*, *Resident Evil*, etc.). En *Even Log*, el recorrido del protagonista en niveles superpuestos de un calabozo, donde encuentra personajes misteriosos, cuyos discursos parecen sin sentido, lo que al final llega a una crítica bastante sencilla a la sociedad coercitiva contemporánea, es una versión simplificada de *1984*. Los finales sencillos se pueden representar por las inverosimilitudes de la versión de finales de los años 2000 de *The Karate Kid* (2010, Harald Zwart), donde el joven héroe se inscribe a un concurso de karate sin tener nivel previo, asumiéndose que en los concursos no se pelean cada grupo por grado de conocimientos (visión inspirada equivocadamente en *Bloodsport*, 1988, de Newt Arnold), mientras su malvado oponente, que por odio y orden de su jefe le quiebra la pierna durante la competencia, es al final quien le entrega emocionado el premio. En *Icarus* (2010), protagonizada y dirigida por Dolph Lundgren, por un lado se mata a los amantes de ambos ex, por lo que pueden volver juntos, alrededor de su hija, y por otro lado, el héroe, siendo un asesino a sueldo, logra vencer a su antiguo amigo, que es peor que él, lo que al parecer justifica la vida del héroe, ya que hay alguien más malo que matar, permitiéndole así redimirse e invertir su sino de "Ícaro", uno de los grandes pecadores de la antigüedad (v. nuestro libro *Bruegel l'Ancien Jérôme Bosch*, 2004). Es, conforme la técnica del cinema en general, hollywoodiano en particular, elíptica la ascensión de Harvey Milk en la película *Milk* (2008, Gus Van Sant), por lo que no se explica realmente cómo llega a ser un líder, sino se asume que, por una palabras suyas, por arte de magia se vuelve al centro de la atención pública, fenómeno que se nos hace entender cuando su vivienda llega a ser el lugar de encuentro obligatorio de un gran número de gente. A nuestro parecer, el hecho de que la acción se sustenta en la historia, por este proceso de elipse, se vuelve en realidad anti-histórico, aunque sea siempre valioso tener representaciones populares de hechos que sino podrían pasar al olvido.

Paradójicamente, estos elementos recurrentes no producen el peor cinema que se puede imaginar, sino al contrario. Lo confirma la comparación del éxito entre el cinema hollywoodiano y la televisión estadounidense, que se basan en fórmulas preestablecidas y acumulan un gran número de éxitos, modificando la tradición poco a poco, sin grandes cambios, lo que provoca cierta pobreza de relatos, pero con desarrollos que, en general por lo menos, tienen cierto sentido (salvo en el ámbito cómico, donde es, como en Japón, más la locura de la situación o los intercambios alocados entre los personajes que la construcción de una tensión cómica, a diferencia de lo que ocurre en el teatro clásico, de Aristófanes a Molière, lo que provoca la risa norteamericana), mientras en el cinema europeo contemporáneo (en el caso del cinema francés, después de la II Guerra Mundial, y en muchos aspectos por culpa de la Nueva Ola), por falta de guiones, ha perdido sentido y temática, esmerándose sin logros en poses fotográficas sin objeto y en silencios que llenan el vacío narrativo (a como ocurre en las películas de acción norteamericanas, pero por otra razón: en cuanto al cinema de ciencia ficción por las largas caminatas de sus protagonistas: como en *The Road* del 2009 de John Hillcoat o *The Book of Eli* del 2010 de los hermanos Hugues, y en el cinema de acción por las persecuciones en carro). Sin duda, el recurso de finales sencillos para tramas complejas

de las producciones hollywoodianas es una derivación de los *comics*, en los que se plantean situaciones insolvables entre superhéroes, cuyos poderes son a la vez inmensos pero no totales (dominan una fuerza o elemento, pero otro les puede derrotar), por lo que sus relaciones y combates se resuelven más por la ingeniosidad, también en general infantil, de los guionistas, que por una posibilidad lógica de desenlace. Por eso también que figuras como Iron Man se encuentran con largos momentos de dualidad entre el Bien y el Mal, sin realmente resolverse por lo uno u lo otro.

6/ La película *Dead Man Walking* (1995, Tim Robbins) plantea la cuestión del arrepentimiento de un violador y asesino al tener que enfrentar la pena capital con el apoyo de una monja. El problema de la pena capital en este film remite a la cuestión del arrepentimiento mediante la adquisición de la fe. Así el problema pasa de ser un social a devenir individual. El encuentro con la culpa y el perdón se sustituyen a la cuestión de la validez de la pena. Las últimas imágenes, cuando camina el condenado hacia su castigo final, y la monja le pone la mano en el hombro y le acompaña leyendo pasajes bíblicos es una clara referencia al Calvario. La visión de ambas partes: los padres de las víctimas y el asesino crea la necesaria y suficiente ambigüedad para no quedar en nada. Películas de esta índole son varias: *The Chamber* (1996, James Foley) basada en la novela de John Grisham (1994), *The Life of David Gale* (2003, Alan Parker). El proceso narrativo de las mismas es siempre idéntico: seguir las distintas apelaciones, de las cuales se sabe o sospecha que serán todas rechazadas. Así que el punto ya no es tanto, habiéndose creado una tradición de género, saber qué pasará, sino seguir el proceso de cambio en el condenado, hacia su redención final mediante la pena, lo que, indirectamente, valida el recurso a la misma. Así el falso planteamiento que, aparentemente, tiene que ver con el debate sobre la pena capital, viene validar lo que pretende criticar. A tal punto que el héroe de *The Life of David Gale* es un oponente a la pena capital que participa en el asesinato-suicidio de su amiga enferma en fase terminal con el propósito de ser acusado y sufrir la pena capital para evidenciar las debilidades del sistema, pero al final, para que la periodista que favoreció su ejecución no se sintiera tan mal, le manda el video donde se ve cómo, realmente, participó en el suicidio acompañado de su amiga, supuesta víctima del crimen por el cual él mismo fue condenado y ejecutado. La pena de muerte es, de hecho, no tanto considerado por los grandes estudios como un problema social, sino como un motivo (*Fallen*, 1998, Gregory Hoblit), a prueba películas donde el condenado por error en la primera mitad de la película revela ser un malvado que se hizo condenar para poder, después, ser absuelto, sabiendo que iba a encontrarse con un abogado que iba a dar la talla (*Just Cause*, 1995, Arne Glimcher; *Primal Fear*, 1996, Hoblit), lo que valida de nuevo el sistema, que no se puede equivocar, y si se equivoca, al final reconoce sus errores, no importa si se demora en hacerlo y hecha a perder la vida de un inocente, ver en este sentido *The Hurricane* (1995, Norman Jewison). Al sufrir su castigo, el héroe-Cristo de *Dead Man Walking*, palabra que emplean los que lo llevan al suplicio final para despejar el paso, nos obliga a reconocer: la inutilidad de las apelaciones, la validez de la pena, y por el horror de su crimen, del que se percata sólo la noche anterior de su ejecución, rezando por primera vez por el alma de sus víctimas, que antes culpaba de su acto y actual situación, la necesidad de dicha pena. El valor psicológico de los personajes de estas películas (*Dead Man Walking*, *The Chamber*, *The Life of David Gale*) revela trasfondos de explicación personal que remite más a la cuestión de la responsabilidad individual, siempre entendida como total y, hasta, perversa (*Fallen*; *Just Cause*; *Primal Fear*; *Presumed Innocent*, 1990, Alan J. Pakula; *Body of Evidence*, 1993, Uli Edel; *Monster*, 2003, Patty Jenkins; *Fracture*, 2007, Hoblit) que, una vez más,

a la cuestión en sí de la justificación de la pena capital, sea, para retomar las tesis de Camus en *Réflexions sur la peine capital* (1957, en colaboración con Arthur Koestler), como prevención o ejemplo (para el filósofo no era ninguna de ambas). En *Dead Man Walking*, son altamente simbólicos del mencionado valor de redención individual los nombres de los protagonistas: la víctima que se llama Hope Delacroix, asociando así en su nombre el concepto irónico, ya que murió joven, de Esperanza y los valores patrióticos del famoso pintor francés, prócer del liberalismo, mientras el asesino se llama: Matthew Poncelet, asociando en su nombre los valores bíblicos del evangelista genealogista de Cristo: Mateo, e, irónicamente también, ya que está a punto de sufrir la pena de muerte, de Ponce de León, el conquistador español, quien buscaba en los "everglades" (o "pantanos") de Florida la eterna Fuente de Juventud. Aún cuando sirve para crear la tensión necesaria del debate hacia la pena capital (inhumanidad del crimen vs. humanidad de la sociedad), el horror del crimen (contra niños judíos en *The Chambers*, contra una joven pareja a punto de graduarse en *Dead Man Walking*, contra cualquier hombre en *Monster*), explicado por el carácter sociopático (*The Chamber*, *Dead Man Walking*, *Monster*) del personaje, justifica en general la pena infligida.

7/ De procedimientos y finales entendibles en el cinema francés, citaremos a las películas: *Les rivières pourpres* (2000, Mathieu Kassovitz) y *Frontières* (2007, Xavier Gens), ambas sobre grupos neo-nazis (motivo y temática reconocible por su sobreutilización desde el final de la II Guerra Mundial), en un caso de científicos, en el otro de *serial killers*. La reciente *Humains* (2009, Jacques-Olivier Molon y Pierre-Olivier Thévenin) revela varios elementos propios del cinema francés contemporáneo. En primer lugar, al igual que *Frontières*, el deseo, promovido por Luc Besson como productor (*Taxi*, *El Transportador*) de imitar al cinema norteamericano. Besson en sus producciones lo hace mediante una serie reducida de propuestas: propaganda para carros y carreras a grande velocidad, duo de héroes, explosiones y artes marciales. En las películas *Frontières* y *Humains* es el género de terror a la manera norteamericana que pretende ingresar en el cinema francés. Así *Frontières* ofrece los estereotipos de la familia loca de campesinos vs. los héroes de la ciudad, y los subterráneos donde se despedazan los cuerpos, ambos elementos inspirados en *The Texas Shain Saw Massacre* (1974, Tobe Hoper). *Humains* presenta varios motivos: la misma oposición entre, esta vez, turistas y científicos de la ciudad por una parte, y por otra pueblos primitivos del campo, las vistas aéreas de la carretera (recurrentes en las películas norteamericanas e inspiradas en el inicio de *The Shining*, 1980, Stanley Kubrick), los paisajes desolados que detienen una sociedad, no producida por explosiones atómicas como en *The Hills Have Eyes* (2006, Alexandre Aja), sino por la supervivencia en la época contemporánea de neandertalios (versión a similitud de *2001, la Odisea del Espacio*, 1968, de Kubrick, de *Jurassic Park* de Steven Spielberg), el viaje en tren del inicio con el encuentro fortuito de los dos grupos de protagonistas, retomado de *Hostel* (2005, Eli Roth). Es difícil creer en las actuaciones de Dominique Pinon, sin embargo actor predilecto de películas marginales y de terror, en padre de familia, y de Lorant Deutsch, acostumbrado actor cómico, que, después de encarnar a Molière para la televisión, se lanza aquí en el peligroso papel de héroe romántico, habiéndose quedado con el corte de pelo a la Molière. Peor momento sin duda es cuando descubre en una gruta pintura rupestre y un hacha, de la que se pregunta la datación, dudando que sea del paleolítico. La pobreza del guión hace que la película se vuelve *running movie*, los personajes viajando en el bosque, desapareciendo uno por uno, y queriendo hacernos creer en la perpetuación contemporánea del hombre de Neandertal en el paisaje francés. No sabemos distinguir si se tratará de una pizca de sentido patriótico u "exception

culturelle" (por Lascault), cuando *The Hill Have Eyes* evocaba los ensayos atómicos de la historia del s. XX, o simplemente de una burda imitación de lo norteamericano. A similitud de *The New Daughter* (2009, Luis Berdejo) en la que son dioses del "montículo" de la propiedad recientemente adquirida por la familia cuyo padre encarna Kevin Costner que quieren perpetuarse a través de su hija (mala imitación de todas las películas sobre engendramiento demoníaco, con la fundadora *Rosemary's Baby*, 1968, de Roman Polanski), en *Humains*, son los neandertalios que, careciendo de mujeres, quieren robarse las de los turistas y científicos. Termina el filme en explosiones e incomprensibles (si no es como reproducción tosca de los modelos norteamericanos, cuando al final se concientizan algunos malos, para permitir, en la progresión narrativa, que se salven los héroes) enfrentamientos entre los mismos neandertales y los lugareños que los protegían por agradecimiento de cuando llegaron y los hombres prehistóricos les ayudaron a sobrevivir en circunstancias adversas. Peor es la sensación de mal logro de la película por su mismo título: *Humains* que, cuando el filme es sólo una pésima versión de arquetipos del cinema estadounidense contemporáneo, pretende, por su magnitud, acentuada por el uso del plural, expresar cuestiones genéricas sobre el ser humano, relacionados con la evolución y el enfrentamiento entre los mundos. Misma pretensión equivocada en *Frontières*, como revela, idénticamente, el título, esta vez remitido a la separación de los mundos, la travesía de los ladrones ciudadanos y de segunda generación de inmigración ("*beurs*") para liberarse de la policía, lo que les lleva, a pesar suyo, a encontrarse con una tribu neo-nazie regida por un esquizofrénico antiguo miembro del ejército del III Reich. Valores en ambos casos que se pretenden universales (cruzar fronteras, reconocerse en costumbres y grados de humanidad), pero llegan nada más a ser reutilizaciones arbitrarias, con poca narratividad y ninguna originalidad, de modelos norteamericanos consumidos y consumados.

8/ Por un lado, la aparición de un motivo, y por otra, la modificación del tema apocalíptico, son notables en los relatos de finales de siglo: la figura del ejército, que aparece por primera vez en *Aliens* (1986, James Cameron), se desarrolla y amplía a partir del 11/9, hasta llegar a ser un motivo de cajón, como en *Shrek Forever After* (2010, Mike Mitchell). Por otra parte, el discurso apocalíptico, que se ha venido desarrollando lógicamente en las películas desde finales de los años 1990, ha pasado de: 1/ científico y astronómico (*Armageddon*, 1998, Michael Bay; *Deep Impact*, 1998, Mimi Leder), y religioso (*End of Days*, 1999, Peter Hyams; *Bless the Child*, 2000, Chuck Russell), con algún toque de reminiscencia de ciencia ficción tradicional sobre encuentro entre los mundos (*Independance Day*, 1996, Roland Emmerich); 2/ para llegar, influenciado por el 11/9, a lo político, mediante la representación de superhéroes (*Frailty*, 2001, Bill Paxton; *Reign of Fire*, 2002, Rob Bowman; ambas con Matthew McConaughey), originada en *Unbreakable* (2000, M. Night Shyamalan), y lo histórico (*Troy*, 2004, Wolfgang Petersen; *Kingdom of Heaven*, 2005, Ridley Scott), que valida la relación entre civilización y barbarie; 3/ para llegar, empujado por el género documental (*An Inconvenient Truth*, 2006, Davis Guggenheim) a la cuestión ecológica (*The Day After Tomorrow*, 2004, y 2012, 2009, ambas de Roland Emmerich), y las modificaciones genéticas (*The Happening*, 2008, M. Night Shyamalan; *28 Weeks Later*, 2007, Juan Carlos Fresnadillo; *The Mist*, 2007, Frank Darabont), con tema adventista (*Children of Men*, 2006, Alfonso Cuarón; *Babylon A.D.*, 2008, Mathieu Kassovitz; *The Book of Eli*, 2010, Albert Hughes) y de ciencia ficción (*Outbreak*, 1995, Wolfgang Petersen; *Contact*, 1997, Robert Zemeckis; *Sphere*, 1998, Barry Levinson) y ciudades futuras (*I am Legend*, 2007, Francis Lawrence; *Mutant Chronicles*, 2008, Simon Hunter; *The Book of Eli*) de origen en el cinema de los años 1980 (*The Golden Child*,

1986, Michael Ritchie; *The Running Man*, 1987, Paul Michael Glaser; *Total Recall*, 1990, Paul Verhoeven) y (en el caso de *Mutant Chronicles*) en las representaciones de la guerra de 1914 en las tiras cómicas contemporáneas de Jacques Tardi y las películas de Jean-Pierre Jeunet (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004).

9/ Podemos preguntarnos lo que distingue las películas *Rocky* (1976, John G. Avildsen) y *Paradise Alley* (1978, Sylvester Stallone), ambas con guiones del actor protagonista: Stallone. De hecho, la primera se volvió un exitoso clásico de la historia del cinema, mientras el otro no es sino un interesante filme de temática similar al anterior. Nos parece que lo que hace el personaje de Rocky más atractivo y la película más taquillera son los siguientes motivos que agradan al espectador: el héroe es un personaje de proximidad, se enamora de una vendedora de animales fea, a la que después será fiel hasta casarse con ella y llorar su muerte en la secuela de finales de los años 2000 del filme original. Es bueno, da consejo a los jóvenes (ambos motivos ocurren al inicio de la película). Es un desdichado muy similar a cualquiera. La música y sus ejercicios en el frigorífico donde trabaja su futuro cuñado son elementos recordables. Como Karate Kid se supera permanentemente, y gracias a su esfuerzo logra su meta (modelo de la sociedad burguesa desde el siglo XIX, mediante el personaje del huérfano, v. nuestro artículo sobre "*Géneros literarios del siglo XIX*"). En *Rocky* se opone el pobre (Rocky) con el rico (Apollo Creed). Dentro de esta oposición se nota un discurso racista de oposición entre la sociedad blanca tradicional y la negra, ascendiendo. De nombre de superhéroe o por lo menos de dios, Apollo se volverá mentor de Rocky en las siguientes películas de la serie, al igual de lo que ocurre a Elijah Price, encarnado por Samuel L. Jackson con el personaje de David Dunn protagonizado por Bruce Willis, en *Unbreakable* (2000, M. Night Shyamalan). Pero en ambas, el negro es malo. Shyamalan juega sobre la acumulación en la discriminación positiva: el personaje de Price es negro y en silla de ruedas, mientras Apollo es más monolítico.

10/ En una perspectiva genética de la historia de los estilos, es evidente que el impresionismo es una consecuencia del romanticismo. En el s. XVII nació en Francia la Querrela entre los Antiguos y Modernos, los primeros aduciendo que se debía seguir en todo (forma y tema) el modelo de los antiguos, que eran maestros supremos, mientras los segundos asumían (como Charles Perrault en su poema de recepción a la Academia Francesa, el 27 de enero de 1687, titulado "*Le Siècle de Louis le Grand*") que los Antiguos eran grandes porque supieron crear e innovar, tarea que les incumbía entonces también a los contemporáneos para lograr avances similares a estos grandes hombres del pasado, por lo que Perrault veía grandes artistas y escritores en el siglo, lo que en arte se expresó en el debate entre poussinistas (adeptos del dibujo) y rubenistas (partidarios del color y la *touche*). Esta pelea entre los clasicistas y los vanguardistas por así llamarlos se extendió en el s. XVIII mediante una oposición: por un lado, un arte de corte, ligero y erótico, despreocupado de las realidades del tiempo y los problemas del pueblo, y por otro lado la Ilustración, con su interés por lo universal, la comprensión y explicación de todos los fenómenos, la seriedad intelectual, la investigación y, en una palabra, la razón, lo que desembocará en la apología unívoca de la Revolución, y después del Imperio, del estilo neo-clásico, con su seriedad y formas rectas en arquitectura, con sus virtudes y valores profundos hacia la familia, el Padre y la Patria (v. nuestros artículos sobre "*Greuze*" y el "*Voltaire Nu*"). A lo que los alemanes, con el "*Sturm und drum*", movimiento clasicista de Weimar de Schiller y Goethe, e ingleses, con el romanticismo negro de la literatura fantástica iniciada por Ann Radcliffe y Mary Shelley, respondieron por la predominancia inversa de los sentimientos sobre la razón,

aún cuando la filosofía alemana se destacaba por cierta apetencia doble, como en Hegel, quien en *Fenomenología del Espíritu* (1807), contempla a la razón como objeto supremo de la intelección, al igual que el romanticismo alemán en general (v. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, París, Flammarion, 1986, y nuestro artículo sobre "*Mi poesía es mía en mí*"), mientras en su *Estética* (1817-1829) pregonaba la superioridad de la modificación de la realidad objetiva por el ojo del pintor (v. nuestros artículos sobre "*Caspar David Friedrich*" y "*Realismo*"). La tendencia alemana e inglesa será la que, volviendo a Francia en el medio del arte por las oposiciones entre los más clasicistas como David e Ingres y los románticos, paradójicamente discípulos de David, Géricault y Delacroix, favorecerá el desarrollo de temáticas de pasiones (combates entre leones y caballos), búsqueda de una fuerza del color (el brochazo sobre el dibujo, el goteado como en Delacroix inspirándose de Rubens, en particular en el uso de puntos blancos regados en la tela para iluminarla), y de la luminosidad máxima (lo que impulsará el mismo Ingres a temas orientalistas). Es obvio también que orientalismo, japonismo, art nègre, y cultura hippie son productos de la sociedad colonialista y sus relaciones con los países colonizados (y en proceso de descolonización en el caso de la relación entre la aparición de la cultura hippie en el momento de la guerra de Vietnam). Los temas también se vuelven patrióticos y populares, siendo Delacroix el representante de ello con sus cuadros: *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826) y *La Liberté guidant le peuple* (1830), mujeres con los pechos desnudos (Patria amamantando a sus hijos, derivada de la iconografía de la *Caridad romana* y cristiana), donde lo contemporáneo, como lo impulsó David en sus cuadros de la gesta napoleónica, paralelos a sus evocaciones de los temas clásicos de la grandeza y virtudes antiguas, viene a elevarse a la altura de lo antiguo. Lo que es claramente notable en *La balsa de la Medusa* (1819, v. nuestro libro: *Les thèmes du "Radeau de la Méduse" de Théodore Géricault étudiés à travers leur récurrence dans l'oeuvre du peintre, et dans l'art et la littérature du XIXème siècle*, 2001) de Géricault o los anteriores cuadros sobre la guerra contra el invasor francés de Goya. Al clasicismo, donde predominan: la línea sobre el color (la forma definiéndose desde el dibujo, no desde los volúmenes - volúmenes que serán al centro de la preocupación de las vanguardias, v. nuestro artículo sobre "*Kazimir Malevitch*" -), los temas clásicos y bíblicos, los altos valores predeterminados por la historia, la costumbre y la sociedad, se opone el romanticismo, donde predominan: el brochazo sobre la línea (el movimiento siendo lo que define la forma, de ahí el gusto por la representación de los caballos en Géricault, que reencontraremos en las vanguardias, también preocupadas por el movimiento, en particular el *Der Blaue Reiter* de Kandinsky), los temas contemporáneos, lo cotidiano (escenas heredadas del barroco holandés del s. XVII y del rococó del s. XVIII, en Greuze, Chardin, o Fragonard, etc.). La preocupación neo-clásica por la estructura se modifica por la preocupación romántica por la luz, los pintores románticos sustituyendo el tradicional viaje a Italia por el viaje a Oriente. De ahí que el impresionismo deriva del romanticismo: en su preocupación por la luz y la descomposición de los colores en el lienzo para expresar y fomentar la manera en que el ojo recibe los rayos de luz, por la predominancia del color sobre el dibujo, por el interés por lo popular (las diversiones a la orilla del Sena, en Argenteuil) y la situación de la clase obrera (Van Gogh, y el cineasta Jean Renoir hijo del pintor Auguste), por el enfoque en lo contemporáneo (lo que se le reprochó a Manet, en sus cuadros sin embargo inspirados de modelos clásicos, pero ubicados en ámbitos demasiado contemporáneos, como son los paradigmáticos y más famosos de todos sus cuadros: *Olympia* y *El almuerzo en la hierba*, ambos de 1863).

10/ En las películas contemporáneas, es común que el caminar, para ir de un lado a otro, pero también para llenar espacios ausentes de guión, se desmultiplica, por razones distintas, según el género: en el terror para huir de los monstruos asesinos; en los filmes románticos, cuando se separan los dos héroes, antes de volverse a encontrar al final de la película, por lo que andan cada quien por su rumbo a través de las estaciones; en las películas policiacas, de acción y suspenso, en persecuciones de carros, huídas a pie en la ciudad, y peleas de artes marciales; en las películas de toque intelectual y/o independientes, para representar al protagonista perdido en espacios irreconocibles, por su mismo proceso de enajenación y de desindividualización de la sociedad contemporánea.

LES ROIS NUS INTRODUCTION À L'OUVRAGE *ICONOLOGIA* (2001)

Est-il encore besoin de présenter la méthode iconologique mise en place par Aby Warburg et Erwin Panofsky? Mieux vaut renvoyer pour cela le lecteur au chapitre introductif des *Essais d'iconologie* de Panofsky.

Par contre, sans doute, face aux attaques, nombreuses et répétées, est-il bon de la justifier.

Pour reprendre les philosophes, nous dirons que le monde visible qui s'offre à nous est un leurre, non pas cependant dans le sens où ceux-ci le postulent en général, d'une dichotomie irrémédiable entre le sujet et l'objet, mais dans le sens plus moderne, voire "postmoderne", des limites de notre conception du monde, limites dues à nos préjugés.

Or, après un long séjour loin de nos frontières, il nous semble encore plus curieux qu'avant de constater combien les limites de la pensée exégétique en sciences humaines est ici dépendante, non de l'analyse scientifique, comme on pourrait à bon droit s'y attendre, mais de préjugés formalistes.

Qu'on nous permette d'en prendre pour exemple *L'Annonciation italienne* de Daniel Arasse, ouvrage publié chez Hazan¹ (Paris, 1999).

Il y a quelques années déjà, Arasse nous proposait un ouvrage sur *Le Détail*, qui était une pure et simple déclaration de guerre à la méthode iconologique développée par Panofsky et les membres de l'École de Warburg dans la première moitié de ce siècle. Sans doute parce que Panofsky est le plus célèbre représentant de cette école, c'est à lui que Arasse s'attaquait dans *Le Détail*, et c'est encore à Panofsky que s'attaque Arasse dans *L'Annonciation italienne*.

Dans *Le Détail*, qui commençait déjà par l'étude du thème de *L'Annonciation*, Arasse reprochait essentiellement à Panofsky d'avoir interprété faussement certaines œuvres ou certains éléments d'œuvres. Nous ne prétendons pas étudier *Le Détail*. Cependant, force est de constater que Arasse, bien que voulant démythifier les interprétations de Panofsky, n'abordait jamais le point central: la méthode. On ne peut, en effet, critiquer Panofsky, sans critiquer d'abord une méthode.

Or, la cause de cette critique se comprend, pour le lecteur attentif, dès le début de *L'Annonciation*. En effet, Arasse y cite abondamment Hubert Damisch.

Comme Arasse, Damisch est rattaché à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. De plus, Damisch a dirigé une thèse sur Warburg, dans laquelle l'auteur (Stefania Caliendo), soutenait une thèse des plus curieuses: tout d'abord, elle opposait les méthodes de Warburg et de Panofsky; ensuite, elle validait cette opposition en allant jusqu'à conclure que la méthode de Warburg était "métavisuel", autant dire en-deçà de l'interprétation, alors que celle de Panofsky était, par opposition, au-delà de l'interprétation scientifique. A Panofsky, elle reconnaissait une grande culture, et identifiait la production de Warburg, qu'elle analysait toute à partir de la fameuse "Mnémosyne" (ensemble de panneaux sur lesquels Warburg avait accroché des reproductions d'œuvres, par époque, style, et thème), à un pur discours visuel.

Il est aujourd'hui une volonté marquée de vouloir sur-catégoriser. S'il est vrai que donner un nom à un concept permet de le mieux comprendre, il est des concepts qui, étant, selon le mot de Lénine, des généralisations propres à catégoriser (ce sont, justement, les définitions), ne nécessitent nullement d'être réduites à une sous-catégorie d'elles-mêmes.

C'est le cas du concept de "métalangage". Les sciences sont des métalangages, en ce qu'elles viennent se superposer à des langages-objets (Russell), pour les analyser

et, partant, les expliquer. Quel sens donc, dans ces circonstances, peut recouvrir le terme de “*métavisuel*”? C’est un mot vide de sens, qui ne sert qu’à signifier que le métalangage qu’est l’histoire de l’art, et dont on prend arbitrairement l’exemple de Warburg, parle des images.

De manière plus sournoise cependant, justement parce que l’exemple choisi est significativement Warburg, le terme “*métavisuel*” est une réduction: il sert pour marquer que l’oeuvre de Warburg n’est pas encore un métalangage (puisqu’elle resterait au niveau des liens inter-images, comme l’on parle de liens intertextuels), l’art étant déjà, en lui-même, considéré traditionnellement, comme un sous-langage. On comprend bien dans ce sens que Caliendo, sans s’en apercevoir (puisqu’elle prétend, au moins en paroles, revaloriser l’héritage warburgien), élargit la conception esthétique traditionnellement négative des arts plastiques à leur interprétation. On retrouve donc clairement dans le terme “*métavisuel*”, et l’idéologie qu’il sous-tend, l’influence barthésienne, d’ailleurs revendiquée, plus ou moins explicitement, par Damisch.

Le texte le plus significatif de Damisch quant à son néo-barthésianisme, est celui qu’il consacre au thème du *Jugement de Pâris*.

De Barthes, Damisch a voulu y reprendre la technique ouverte et interdisciplinaire. Cependant, ne prenant nullement en compte le substrat méthodologique fort de la pensée de Barthes, qui se base sur la tradition comparatiste du XX^{ème} siècle, Damisch n’a réussi qu’à obtenir une sorte de mélange confus de considérations très générales sur *Le Jugement de Pâris*, mises bout à bout, visiblement de façon linéaire, selon l’ordre où les idées venaient à leur auteur.

L’incompréhension visible de la pensée barthésienne par qui prétend la suivre est due au formalisme de Damisch, formalisme regrettablement typique de notre époque.

Nous nous expliquons: les structuralistes, qu’il s’agisse de Barthes, Lévi-Strauss, ou Bataille, se sont élevés contre l’arbitrarité de leurs prédécesseurs. Mais en fait, ce n’était pas à la méthode proprement dite qu’ils s’en prenaient, mais bien au discours stéréotypé auquel elle avait aboutie. En effet, le comparatisme est un courant qui s’est répandu dans tout le XX^{ème} siècle. La méthode de Warburg n’est en rien différente de celle de Frazer ou de Dumézil. Le principe de la Mnémosyne l’atteste, si besoin en était: à travers elle, Warburg utilise le principe de rapprochement et de comparaison, principe, disons-le analytique, néo-cartésien, positiviste et matérialiste, qui, originellement était utilisé dans les études ethnographiques, notamment en mythologie comparée (on pense en particulier aux travaux de Müller, et à sa *Mythologie comparée*).

Comparatisme (concept de lecture verticale lévi-straussien) et interdisciplinarité, on le sait, sont les bases du structuralisme.

Mais, en se rebellant contre le discours simplificateur de leurs prédécesseurs directs (ceux qui vinrent après Frazer et Panofsky) qui, par exemple, réduisait tout mythe à un mythe solaire (voir les incessants combats déjà de Saintyves face à ce problème), les structuralistes ont prôné (notamment Bataille) une interdisciplinarité, mal comprise, cette fois par leurs successeurs. En effet, critiquer les simplifications méthodologiques, n’équivaut pas à renier toute méthode. Or c’est bien hors de toute méthode que les néo-barthésiens, favorisés en cela par les positions esthétiques faciles de Barthes², développent leurs thèses.

On notera ainsi que, Damisch, dans son article de l’*Encyclopaedia Universalis* sur ce mouvement, confond clairement, à travers la comparaison avec la colonne de Vitruve, le structuralisme avec le formalisme. Sublime contre-sens, lorsqu’on sait que, justement, Barthes le premier, les structuralistes ont toujours visé une étude la plus exhaustive possible du signifié. Ce qui leur a d’ailleurs valu les foudres de Lacan.

Ainsi, c'est par la méconnaissance totale de la méthode qu'ils prétendent employer que Damisch et son élève, Caliandro, peuvent soutenir sérieusement des thèses aussi surprenantes que celle qui, par pur goût de l'invention, définit la méthode iconologique, métalinguistiques, certes, comme "*métavisuel*".

C'est également la mauvaise compréhension de la volonté structuraliste qui impose, implicitement, à Damisch et Caliandro, et, explicitement, à Arasse, de critiquer la méthode iconologique.

Déjà dans *Le Détail*, Arasse, comme le fait implicitement Caliandro dans sa thèse, critiquait la méthode comparatiste panofskienne, et par antériorité donc warburgienne (bien que Arasse ne s'intéresse pas au père de la méthode, ne s'attaquant - pouvoir du symbole - qu'au seul disciple, sans doute parce que celui-ci est paradoxalement plus connu que le maître, et surtout parce qu'à la différence de celle de Warburg, une bonne partie de l'oeuvre de Panofsky est aujourd'hui traduite en français), opposant au "détail" donc le Tout, *Logos* fantasmagorique du sens insécable, prôné aussi bien par Otto Ranke (contre Panofsky, déjà), qu'avec plus de retentissement au niveau international, notamment par Hegel et Adorno, puis, dans une recherche esthétique plus personnelle et systématique, par Barthes, comme nous l'avons démontré dans *Roland Barthes et la théorie esthétique* (1997). Faut-il le préciser, cette ingénue obédience arassienne aux théories pan-littéraires de Barthes, qui font aujourd'hui florès outre Atlantique chez quelques célèbres critiques féminines des Etats-Unis, brise donc, à la fois, certes, avec la proposition interprétative panofskienne, qui reprend, théorise et systématise celle mise en pratique par Warburg pour les thèmes de la galerie Schifanoia compris à travers leurs motifs (ou "détails"), mais, aussi, sans le vouloir, avec le courant structuraliste auquel il emprunte sa critique (il est par ailleurs amusant de noter que dans un de ses articles, Lévi-Strauss, peut-être en référence à Ranke, met en doute l'interprétation de *L'Amour profane et l'Amour divin* par Panofsky), puisqu'en poussant la logique structuraliste jusqu'à l'extrême, Arasse, d'une façon sinon identique, du moins similaire à celle de son collègue Damisch, déjà cité, transforme les prétentions du mouvement à un nouvel humanisme "ouvert" et non "scolastique", en un pur formalisme anti-analytique (c'est-à-dire, du point de vue étymologique et logique du terme, anti-cartésien et anti-comparatiste au sens large, puisque faisant ainsi fi, non seulement du fondamental principe de lecture vertical lévi-straussien, mais plus généralement de la simple possibilité de comprendre le tout par les parties, principe qui, rappelons-le tout de même, est néanmoins à la base de l'ensemble des sciences modernes).

Or, si dès la première page de son "*Introduction*" à *L'Annonciation italienne*³, Arasse cite le travail de Damisch sur la perspective, et y oppose celui de Panofsky, il faut se reporter aux notes, et attendre la dix-huitième, pour découvrir que le texte de Damisch est en référence à celui de Panofsky. Ce qui ne nous surprend guère, puisque, déjà, la seule chose claire qui ressortait de son livre sur *Le Jugement de Paris*, c'était l'idée que *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, qui est là au centre des interrogations de Damisch, s'inspire de la gravure de Raimondi d'après Raphaël. Le seul problème est que ceci est bien connu des historiens de l'art, puisque les critiques l'avaient noté, au moment même où Manet exposait son oeuvre.

De la même façon, la problématique de Damisch dans son étude sur la perspective, et, par suite, celle d'Arasse dans *L'Annonciation italienne*, est tellement peu originale, qu'elle reprend Panofsky.

Pire encore, l'ouvrage classique de Panofsky sur *La perspective comme forme symbolique*, que critique Arasse dans son "*Introduction*", n'aborde nullement *L'Annonciation* comme thème central de sa démonstration. Il est donc contradictoire de

reprocher à Panofsky une démonstration qu'il n'a jamais faite, comme le prouve le fait que les deux citations que Arasse⁴ extrait arbitrairement de *La perspective comme forme symbolique* sont séparées de presque cent pages dans le texte de Panofsky⁵, et n'ont d'autre intérêt que de montrer que le concept d'"*infini en acte*" chez Panofsky est repris de Cassirer, peine par ailleurs bien inutile, puisque Panofsky le rappelle lui-même dans la seconde page citée par Arasse⁶.

Mais, venons-en à ce que Arasse critique précisément dans la démonstration de Panofsky. Tout d'abord, Arasse lui reproche son orientation matérialiste et positiviste, révélée par la référence que fait Panofsky à Cassirer, lui-même, comme aussi Curtius, proche du mouvement de Warburg.

Ensuite, Arasse reproche à Panofsky de considérer la perspective à la Renaissance comme l'expression de "*l'infini en acte*". Arasse se base pour cela sur la citation suivante de Panofsky:

*"L'infini en acte, qui était absolument inconcevable pour Aristote et que la scolastique classique ne concevait que sous la forme de la toute-puissance divine, c'est-à-dire en un lieu hypercéleste, "upérouranios topos", a pris désormais la forme de la "natura naturata"; ainsi la vision de l'univers est pour ainsi dire déthéologisée"*⁷.

Arasse, dont, il faut malheureusement le dire, l'ouvrage, exception faite de sa polémique "*Introduction*", n'est qu'une suite de descriptions historiques et critiques de nombreuses *Annonciations*, à partir de cette citation, et à travers des allusions au travail de Damisch, qu'il ne cite pourtant jamais textuellement, veut opposer sa propre vision de *L'Annonciation* à celle qu'a Panofsky de la perspective.

Trois problèmes se posent alors: tout d'abord, comme nous l'avons dit, Panofsky ne cite jamais le thème de *L'Annonciation*, si ce n'est, quelques pages justement⁸ après celle citée par Arasse, mais ce n'est là qu'un exemple précis, étudié du point de vue purement formel, et qui n'a donc aucun poids théorique dans la conception que Panofsky propose de la perspective à la Renaissance.

Ensuite, le fait d'opposer sa propre conception de *L'Annonciation*, qui, par définition, est un thème iconographique précis, à celle que peut avoir Panofsky de la perspective, notion beaucoup plus générale, et qui peut s'étudier à travers n'importe quel thème iconographique, supposerait, pour le moins, de la part d'Arasse de démontrer au lecteur que *L'Annonciation*, plus que tout autre thème iconographique, et notamment ceux auxquels fait aussi référence Panofsky dans son ouvrage, propose de manière symptomatique et systématique une conception de la perspective, révélatrice de ce qu'elle est pour l'intelligence de la Renaissance. Mais, bien sûr, Arasse ne le fait pas.

Enfin, il faudrait que Arasse essaie de comprendre correctement le texte de Panofsky, avant de se proposer de la critiquer. Déplorablement, ce n'est pas là non plus le cas. Ainsi, Arasse prétend que pour Panofsky *L'Annonciation* nous offre une perspective qui va à "*l'infini*". Au contraire, pour Arasse, *L'Annonciation* représente l'entrée de l'infini dans le fini. Il cite à ce propos un certain nombre de textes religieux.

Non seulement Panofsky ne se proposant nullement d'étudier *L'Annonciation*, il est difficile de savoir ce qu'il pense à ce sujet, mais en outre, l'extrait même cité par Arasse laisse supposer que Panofsky considère bien qu'en général, l'acquisition de la perspective, à la Renaissance, marque une "*déthéologisation*" de l'espace représenté. C'est un phénomène bien connu des historiens de l'art, souvent simplifié par l'opposition entre le hiératisme des représentations divines avant la Renaissance, et l'humanité dont elles se revêtent sous l'influence italianisante (et flamande).

Mais, en plus, le concept même d’*“infini en acte”* correspond pour Panofsky à *“la rationalisation de l’impression visuelle du sujet”*⁹, puisqu’elle représente pour l’homme, et l’artiste en particulier, la possibilité de développer l’espace, à *“l’infini”* certes, selon des normes qu’ils maîtrisent parfaitement.

*“En fait, on avait réussi à opérer la transposition de l’espace psychologique en espace mathématique, en d’autres termes, l’objectivation du sujet”*¹⁰, *“faisant (alors) en un certain sens pénétrer jusque dans l’œil humain ce monde des choses dont l’existence autonome s’affirmait (auparavant) en face de l’homme”*¹¹. *“En effet, la vision perspective, qu’on l’interprète et qu’on l’exploite plutôt dans le sens du rationalisme et de l’objectivisme ou à l’inverse plutôt dans le sens de l’accidentel et du subjectivisme”*¹², *repose sur la volonté (même si celle-ci fait autant qu’on voudra abstraction de toute référence au “donné” psychophysiologique) de construire l’espace figuratif à partir des éléments et sur le schéma de l’espace visuel empirique.../... qui, par la métamorphose de l’essence (“oucia”) en apparence (“phainomenon”) semble réduire le divin à un simple contenu de la conscience humaine jusqu’à en faire un réceptacle du divin. Ce n’est donc pas un hasard si jusqu’ici cette vision perspective de l’espace s’est imposée à deux reprises dans le cours de l’évolution artistique: la première fois comme le signe d’un achèvement lorsque s’effondra la “théocratie” des Anciens, la deuxième fois comme le signe d’un avènement lorsque se dressa l’“anthropocratie” des modernes”*¹³.

Ces quelques citations nous font nous demander quelle différence Arasse trouve-t-il donc entre sa position et celle de Panofsky, alors que celui-ci affirme explicitement la réduction du *“divin à un simple contenu de la conscience humaine jusqu’à en faire un réceptacle du divin”*, autrement dit, l’entrée de l’infini dans le (ou aux normes du) fini?

Sans doute, le seul reproche qu’on pourrait faire à Panofsky est d’étudier plus minutieusement que Arasse la question, et de façon plus subtile. De fait, en se réduisant au seul thème de *L’Annonciation*, Arasse ne peut qu’en comprendre la morale classique (l’entrée de Dieu dans le corps de la Vierge), sans voir la complexité réelle de la question perspective. Ainsi, lorsque, dès l’*“Introduction”*, Arasse avoue que la forme centrée n’est pas la plus fréquente dans les *Annonciations*, il faudrait mettre cela directement en parallèle avec la somptueuse analyse de Panofsky de la question de la vue oblique, justement à partir d’un exemple d’*Annonciation*¹⁴.

Ainsi, on se rend compte que Arasse, qui reproche dans son *“Introduction”* à Panofsky de décontextualiser le problème de la perspective, est ironiquement celui qui, faute d’en avoir compris la complexité réelle, n’en voit qu’une partie.

Il semble évident, à la fin de cette modeste démonstration, que l’incapacité d’Arasse à soutenir un débat théorique vient d’une méconnaissance et d’une incompréhension totale des méthodes classiques. Par malchance, Arasse, comme le montrent ses affinités avec Damisch, est représentatif de notre époque. C’est ce qui nous a fait sentir la nécessité d’entrer dans le débat, puisqu’en outre, c’est Arasse lui-même qui l’a ouvert, par une critique systématique, bien qu’injustifiée, de Panofsky.

Il est temps, nous semble-t-il, de constater l’état de misère dans lequel se complaisent aujourd’hui nos sciences, et d’en tirer les conclusions, en disant bien haut, comme l’enfant du conte: *“Le roi est nu”*.

C’est pour cela que nous avons réuni la présente série d’articles, dont plusieurs¹⁵ ont déjà été publiés, afin de montrer l’intérêt de la méthode panofskienne, dont pourtant on ne devrait plus, aujourd’hui, avoir à débattre encore de la validité, celle-ci étant

évidente. D'autant qu'aucune autre méthode n'a encore été proposée pour se substituer avec bonheur à celle du comparatisme iconologique.

Les trois grands axes des études suivantes sont: d'abord, étudier des productions symboliques, étalées du début du bas Moyen Age au XXème siècle, en privilégiant une perspective synchronique, sans contempler de solution de continuité dans l'évolution de la mentalité; ensuite, montrer, par ce biais, la permanence des conceptions antiques dans l'art moderne, puis modernes dans l'art contemporain, notamment à travers la comparaison néo-panofskienne avec les livres d'emblèmes¹⁶; enfin, aboutir, par ce biais, à reformuler l'ardue question de l'analyse des oeuvres, non plus, comme cela se fait encore trop souvent, en pensant non l'oeuvre, mais l'impression qu'elle exerce sur le spectateur¹⁷, sinon qu'au contraire le sens qui lui est proprement immanent. Foin de religiosité cachée¹⁸ en cela, mais une volonté de valider la méthode iconologique, en la prolongeant jusque dans l'analyse de l'art abstrait, à laquelle seront réservés la conclusion méthodologique du chapitre sur le surréalisme, ainsi que les deux derniers chapitres. Ce qui nous permettra de clore la présente série d'essais comme nous l'avons commencée, par des considérations théoriques.

Les deux derniers chapitres, qui nous introduiront justement à une pédagogie de l'analyse interdisciplinaire des oeuvres, choqueront sans doute, par leur intérêt cumulé pour différentes formes de productions symboliques, les personnes peu habituées à sortir de leur champ "(mono)disciplinaire". Mais, reconnaissons-le, c'est le but.

Toutes les manifestations de l'art contemporain, en particulier la technique du collage ou de la récupération et appropriation, ainsi que l'art minimaliste et ses expressions mathématiques, en tant qu'elles refusent la réduction du travail esthétique à la technique (la touche, le sublime, l'Art du peintre), par définition liée à l'artisanat, affirment ce que ne veulent pas voir les critiques et les scientifiques: le fait que les productions symboliques, comme leur nom l'indique, sont avant tout produits de l'esprit, donc intellectuelles, et par conséquent qu'elles enferment en elles un sens plein, unique, global et immanent à la volonté démonstrative de l'auteur.

Le lecteur verra que beaucoup des travaux qui suivent fonctionnent sur un mode binaire (comme c'est le cas pour les articles sur Bruegel et Bosch ou Géricault et les chevaux de Marly, par exemple). Cela s'explique facilement, du fait qu'on le sait bien, une recherche aboutit souvent à une autre. Ce parallélisme nous semble aussi intéressant, puisqu'il permet d'offrir un certain regard sur les mécanismes psychologiques de la recherche, que les scientifiques ont, à tort, toujours tendance à cacher. Si, contrairement aux thèses d'Arasse ou Damisch, nous croyons fermement que nous devons viser, à travers l'universalité de nos connaissances, l'objectivité de l'interprétation, nous pensons indispensable cependant de le faire en ayant toujours clairement conscience que notre interprétation part d'un sujet pensant, individuel, et que, par conséquent, l'interprétation ne saurait se confondre avec l'objet interprété. Il ne s'agit pas là d'une forme subtile de machisme. Nous sommes persuadés que ce qu'un homme a fait, un autre peut le défaire, mais, si comme le postulait Borges, l'art de l'écrivain est de ne pas laisser voir les mécanismes de son écriture au lecteur, le devoir éthique du scientifique, perturbé souvent ne serait-ce déjà que par les formulations impersonnelles de nos discours en première personne du pluriel, doit être au contraire de toujours révéler ceux de son analyse. C'est, comme le postulait en réalité Popper, par les erreurs que la science avance. Puisque nous construisons notre connaissance par négation, non par affirmation.

**... O DE COMO SE PUEDE INTRODUCIR
UNA PERA EN UNA BOTELLA DE AGUARDIENTE...
PROLEGOMENOS AL ESTUDIO DE LOS NICARAGUENSES
ARTEFACTOS (2001)**

*"Mientras hojeo historiadores y tomo notas
Un pajarito canta entre las hojas de una rama
Y su canto
un silbido, tal vez una llamada
me saca de la Historia."*

(José Coronel Urtecho, "Nota de un libro de historia", 1964)

"(El puerto para aludir al hombre y al toro saliendo. Para trazar las apariencias con esencias, se inscriben la madre, la esposa y el hijo. Sale de la aldea de su madre para hacer letras armadas, para caer en otra aldea donde sus deseos inflan la arcilla, pero de allí también se huye al no preocuparle la criatura ni la rumia de la noche placentaria, sino la suerte de su penetración. En una noche portuaria con soltura de oportos y guitarreos, el maduro es tocado por alguien que se quiere colgar como de su sangre, pero sin preocuparse de aciertos, continúa su trecho más penetrador, buscando un cuero más duro, una piel imposible. De regreso, el fuego devoró a su madre, donde su madre podía haberlo devorado a él.

Un breve rodeo para no encontrarse con la posibilidad de la esposa [el principio formal]. Queda ciego y casi ciego. Los dos guardianes dialogan sobre la excepción del Jorobado. Decide ir a las Países Bajos, para escaparse de las hechicerías y súcubos que han puesto tienda hasta en la Vasconia, para ver como un buey, guerrear, discutir y pasar. Allí se ata con mujer protestante, pero ella se desata. Ella y sus dos hijas lo atosigan. En los tres días de agonía, mientras el veneno lo nutre con aguas malas, el maduro desinfla a su mujer y la ve como madre [el retrato ovalado]. La hija le apetece entonces como mujer, y su carne, en el segundo día de agonía, cuando ya empieza a inmovilizarse, balbucea un lenguaje como el hongo de la muerte en su lengua. En el tercer día de agonía, cree poder interpretar a su hijo que se acerca en el amarillento tinte rosa de la hija de la protestante.)"

(José Lezama Lima, "Madrigal")

A) Robin Hood, la Pantera Rosada y la Tierra-Madre

El domingo 15 de julio de 2001 pasaron respectivamente sobre los canales cuatro y seis de la televisión francesa unos "sketches" cómicos del grupo Les Robins des Bois y de Jean-Marie Bigard.

Este último, al hablar de la tradicional película pornográfica mensual del canal cuatro, postula que, aun siendos "criptados" los programas, ya que reservados a los abonados, se entiende sin problema la "intención" de la cinta.

Ahora bien esta "intención" (o "intencionalidad") es precisamente la que trató de definir Meyer Schapiro en el arte abstracto.

Como ya dijimos, casualmente se presentaban en el canal cuatro una redifusión de dos episodios del programa *La Cape et l'Epée*, parodia del grupo cómico Les Robins des Bois, inspirada de la serie británica contemporánea de Rowan Atkinson contando la historia moderna del Reino Unido.

En el primer episodio de *La Cape et l'Epée* presentado, Juana de Arco iba a ser sacrificada, ya no en la hoguera, poner fuego al escenario siendo demasiado peligroso como lo recordó un técnico, personaje recurrente del "show", sino que en un radiodor en la que el actor interpretando al abad Cochon le pide sentarse. Se ve de inmediato la lógica que preside a este cambio, impuesto por las necesidades del lugar. De hecho son también frecuentes en el programa las referencias de los actores del grupo al juego de interpretación y a sus límites.

En el segundo episodio siguiente, se presentan Danton y Robespierre, sin pantalones, ya que son "*sans culottes*", lo que introduce una serie de bromas escatológicas acerca de sus nombres: "*Dans ton cul*" ("*Por tu culo*") y "*Rot baise Pierre*" ("*Regüeldo coge (jode) a Pedro*"). Asimismo los otros actores le reprochan a los que interpretan los dos revolucionarios de llevar todavía calzoncillos ("*culottes*"). Y a continuación Danton y Robespierre leen una declaración escrita, lógicamente también en el contexto, en un rollo de papel higiénico.

Estos ejemplos muestran claramente cómo en el ámbito cómico el "*nonsense*" siempre conlleva en sí una lógica interna, referida no a la lógica habitual de la estructura lineal de la acción, sino que a una lógica mucho más contextual y dialéctica (en el sentido literario de la palabra): discursiva.

Se reanuda, o mejor dicho se sustituye a la lógica global, horizontal, de una acción con sus rebotes, una lógica de superposición e enriquecimiento vertical de una acción sin progresión otra que terminológica. Así se asemeja este segundo tipo al juego educativo que consiste en formar nuevas palabras a partir del último morfema de un fónema precedamente propuesto: podemos tener por ejemplo a una "*suite*" parecida a esto: gallo-llorar-raro-roto-tomate-matize-tiza-zapote-potencia-cianuro-urogallo... Juego que, como podemos apreciar, no tiene fin.

Si ahundamos en esta perspectiva interpretativa, nos percatamos que el proceso de asociación es el que rige el arte abstracto en todas sus formas.

Sigamos nuestra demostración en el ámbito cómico.

El último dibujo animado de Fritz Freleng hace parte de la serie de la famosa Pantera Rosada. Cuenta cómo un mosquito le impide dormir a la Pantera Rosada, y como ésta intenta vanamente liberarse del importuno, hasta que el perverso insecto la saque de su propia casa donde se queda durmiendo.

Tanto el lugar de la acción como la acción misma son minimalistas en este dibujo animado de corta duración. Primero la Pantera, que sufre de insomnio, empieza por contar a los corderos, pero, una vez dormida, estos empiezan a balar ruidosamente. La Pantera despertada de manera brusca les despacha a todos de su cuarto, y vuelve a acurrucarse dentro de la cama, cuando se da cuenta de que uno se escondió debajo de su almohada. Notaremos que esta secuencia fue reinterpretada por Atkinson en un episodio de la serie *Mr Bean* en la que se dió a conocer del público.

Es después al mosquito molesto que se enfrentará la Pantera. Menos inventiva, esta secuencia larga favorece el tradicional moral de los dibujos animados estadounidenses, de origen cristiano, sobre la victoria de un pequeño travieso sobre un grande estúpido. El combate entre la Pantera y el mosquito no deja de recordarnos los inventos siempre malogrados del Coyote contra Bip-Bip. Tanto aquí como en la serie del Coyote y Bip-Bip, se suceden artefactos y explosiones.

Una vez más, vemos en este último dibujo animado de la carrera del maestro Freleng la aparición de una lógica de asociación. Pero en este caso que nos permite definir precisamente el principio acumulativo sobre el que se construye.

También en el dibujo animado *Deputy Droopy* de Tex Avery (ya que la acumulación es recurrente en - y hasta diríamos típica de - los dibujos animados) se ve claramente cómo la secuencia de las situaciones se rige conforme la asociación lógica de ideas, consistiendo en imaginar todos los desarrollos posibles a un mismo tema. Esta técnica, que llamaríamos situacional, nos remite a Alfred Hitchcock, el maestro siempre buscando soluciones lógicas a las situaciones de sus héroes, de ahí por ejemplo, como explicó el cineasta en sus conferencias, la aparición, después del tradicional carro negro de las películas policíacas de la época, de un avión vertiendo insecticida, en el episodio de *North by Northwest* (1959) donde el protagonista encarnado por Cary Grant se encuentra en una carretera aislada en medio de campos de maíz.

La secuencia en las obras filmicas, confirmando la presencia de "*funciones-charnelas*", contrariamente a lo que se plantea en las tesis barthesianas, se evidencia de forma perfecta en un episodio de la serie *Urgencias* en el que después que se aconseja a una enfermera teniendo problemas de piel de lavarse las manos en medida de protección, se muestra a al Dr Green gratándose el pantalón al nivel del pene, por lo que su asistente se interroga sobre lo que tiene. De hecho, aquí la secuencia de las imágenes sirve para inducir cómicamente la relación previa entre los protagonistas. De lo mismo, en un episodio de *Bewitched*, mientras se pelea con el retrato de su suegra, el héroe le pide a su secretaria probar un perfume parisino (lugar por excelencia de la moda y la perfumería) llamado *Halucinaciones*. De ahí que de regreso a su oficina, seguido por el retrato volante de su suegra, el héroe le pregunta a su secretaria cómo encuentra al perfume, y ésta, por el nombre mismo del producto, se persuade tener halucinaciones, precisamente. En este caso, la secuencia no sólo interviene, como en el caso precedente, en cuanto soporte al substrato narrativo, sino que integra la historia determinando su progresión. Todo lo anterior valida, una vez más, nuestra teoría de la presencia permanente, inmanente (sin connotación religiosa, sino epistemológica²⁸), del sentido en todas las producciones simbólicas, incluyendo las filmicas, que sostenimos tanto en nuestro doctorado sobre *Roland Barthes et la théorie esthétique* (1993-1996) como en nuestra sección "*Hablemos de Cine*" de *El Nuevo Diario* (1997-1999).

De hecho, las "*funciones-charnelas*" sirven también, más generalmente, así que lo analiza Barthes por la literatura, a preparar para el lector o el espectador lo que va a ocurrir, y poner de relieve al substrato ideológico de la acción. En un episodio de la serie televisada *Early Edition*, el héroe, en competición con un médico altruista que todo lo logra y le hace sentirse menospreciado, alcanza tirar por detrás del hombro y sin mirar ni darse cuenta la pelota que le pasó el médico en pleno en la cesta de baloncesto. La cesta siendo arriba de una puerta vidriera, la pelota rebota en medio de una luz irradiando a través de los vidrios, expresión, como la meta lograda, del apoyo divino que tiene el héroe, especie de "*miles christianus*" que advertido de los males a por venir se ingenia a cambiar el futuro para hacerlo mejor, carácter con toda evidencia inspirado del contemporáneo Samuel Beckett (que lleva casual y explícitamente - como se aclara desde el inicio - el nombre del autor de *En attendant Godot*, Godot siendo a su vez una figura divina) de la serie *Quantum Leap*.

A continuación podemos citar el espectáculo francés *Ils s'aiment* de 1996, co-escrito por Pierre Palmade y Muriel Robin (que suelen trabajar juntos), que Robin puso en escena y en el que Palmade actúa al lado de Michelle Laroque. El éxito de este

²⁸Que el lector no se deje equivocar por el ejemplo que ponemos a continuación. Pues, si bien la mitología colectiva releva a menudo del fenómeno religioso, por lo tanto ello no implica que el discurso sobre la obra lo sea idénticamente. Además, es un sociólogo, el francés Pierre Bourdieu, el que planteó la tesis del análisis crítico de las ideologías para reformarlas.

primer espectáculo incitó Palmade y Robin a escribir *Ils se sont aimés* (2001), en la que todavía Laroque le da la réplica a Palmade.

A similitud de lo que ocurre en los dibujos animados citados de Avery, pero en particular de Freleng, en *Ils s'aiment* e *Ils se sont aimés*, se desgranán los distintos eventos que pueden engendrarse sobre la base de un tema simple: la vida de una pareja (*Ils s'aiment*) y después de una pareja separada (*Ils se sont aimés*).

Sin embargo, los espectáculos de Palmade no pueden compararse plenamente con el arte abstracto, tampoco que los dibujos animados²⁹. Lo que sí asemeja los "shows" televisados de Les Robins des Bois³⁰ (en lo que a estos concierne, mediante la asociación libre y el juego de palabras, a menudo simplemente basado en la fonética³¹) o el dibujo animado de Freleng del arte abstracto es la deconstrucción de la linearidad de la historia a provecho de un discurso circular que progresa en espiral, volviendo, devolviéndose y revolviéndose a sí mismo en permanencia.

De hecho el arte tiene una especificidad muy propia suya: la reducción del tema a una serie de motivos aislados, llenos de un sentido inmanente, en potencialidad, pero no explicitado.

En ello es muy interesante el caso del surrealismo. Pues, tratándose de lo que en otro lugar hemos llamado la "abstracción formal"³², si a primera vista sus motivos no presentan nada más al espectador que una serie de elementos acumulados, sin lógica ninguna, es suficiente de considerar la recurrencia de los motivos de las aves nocturnas o de la mujer desnuda para darse cuenta de la relación iconográfica de esta corriente por una parte con el simbolismo tanto literario como pictórico del siglo XIX, y por otra con el expresionismo cinematográfico alemán, justamente contemporáneo éste del surrealismo.

Además si se considera la relación de las obras, como *La Tierra* o *El Fuego*, de Pierre Roy, uno de los padres fundadores del movimiento, con los grabados de los libros de emblemas, vemos que los motivos que contienen no son el mero producto de una simbología personal, sino que el artista los ha retomado de la emblemática tradicional. Citamos por ejemplo a la tortuga de *La Tierra*, personificación clásica de la *Terra-Mater* en todas las religiones antiguas así como en la iconografía moderna.

Asimismo, la representación de la caja de Pándora como un vaso en forma de vagina en la obra de Max Ernst reproducida por Dora y Erwin Panofsky en su libro *Pandora's Box* (1962), vaso cuya forma por otra parte se basa en la de las copas de la Prostituta del *Apocalipsis* y de las tentadoras de San Antonio respectivamente en la iconografía medieval y moderna, nos revela a su vez este valor denotativo fundamental del motivo en el arte abstracto. De hecho volvemos a encontrar expresiones iconográficas similares al vaso-vagina de Pándora en Ernst en la obra de la artista nicaragüense Patricia Belli.

Así el arte abstracto, con su red de relaciones simbólicas implícitas, y a veces inconsciente (pero no más que en el arte figurativo), debe compararse con los sueños, y su interpretación con la que propusieron Freud y Jung de su sentido psicológico en la mente individual y social en la memoria colectiva. Pues, de manera idéntica, el sueño

²⁹Sin embargo la relación entre arte abstracto y dibujo animado es evidente en el excelente *Now Hear This* de Chuck Jones, muy representativo de la estética de los años 1960 (y en el que encontramos, como en la serie *The Prisoner* de 1967-1968 de Patrick MacGoohan, al motivo del cohete), que además marca la relación entre dibujo animado y música experimental, como lo hacen entre dibujo animado y música clásica los en que se escenifican momento o particiones de ópera.

³⁰O el desarrollo surrealista de los "sketches" fundadores del célebre cómico francés Raymond Devos.

³¹Mostrando así lo que deben al famoso y polémico dibujo animado de inicios de los años 1970 *Les Shadoks*.

³²N.-B. Barbe, *Iconologia*, Bès Editions (Francia), 2001.

ofrece al soñador y al intérprete una serie de motivos organizados como unidades minimales de sentido (es decir, a la vez inquebrantables, y condensadas a un grado extremo). Es porque la lisibilidad no es posible mientras no se ha aislado cada motivo y explicitado su sentido particular, para poder intentar una lectura vertical, estructural y estructuralista, de la recurrencia de simbologías paralelas entre cada uno de los motivos constitutivos del conjunto de la obra.

Nunca más que en el arte abstracto entonces se validó la teoría epistemológica cartesiana y materialista para la interpretación de las obras³³.

B) Picasso, el jazz y el rap

*"Messieurs de la police, je ne suis qu'un pauvre musicien
Je joue de la chasse d'eau
Dans un orchestre de free-jazz"*

(Hubert Félix Thiéfaine, *"L'Agence des Amants de Madame Müller"*,
De l'amour, de l'art ou du cochon?, 1980)

Esta constatación nos lleva a la principal pregunta que deberían plantearse más a menudo los historiadores y exégetas al analizar el arte y el arte abstracto, la teoría del arte abstracto habiendo, como sabemos, grandemente influenciado la teoría del arte en general (véase los trabajos de Schapiro y Robert Klein).

Esta pregunta es la siguiente: ¿Cómo puede interpretarse la recurrencia de los motivos en una obra, en especial en una obra abstracta, mientras se niega, como lo hacen Umberto Eco y sus seguidores (por nuestra formación citaremos a los franceses: Daniel Arasse, Pierre Brunel, Jean-Marie Grassin, Jean-Pierre Korzilius, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov³⁴), la existencia del sentido en el arte, y en particular en el arte abstracto?

Devolviéndonos a la cuestión de la involución del pensamiento individual, y por ende de las producciones humanas - en particular, por lo que nos concierne, el arte -, sobre sí mismo (a través de cierta iteratividad de los pensamientos sobre el arte en la pieza de teatro), y al carácter de auto-afirmación del grupo (a menudo la pequeña burguesía, aquí por oposición a los obreros y el "pequeño pueblo" puesto en escena en sus preocupaciones y diálogos cómicos en su ingenuidad para el estrato superior de la sociedad), contrariamente a la idea comúnmente admitida de la risa como fenómeno de ruptura, en su pieza *Brèves de Comptoir (Pensamientos de Café, 1994)*, Jean-Marie Gourio y Jean-Michel Ribes citan ésta: *"Le jazz, c'est du Picasso que empêche les voisins de dormir"* (*"El jazz es comparable al arte de Picasso, pero tan ruidoso que hace imposible dormir a los vecinos"*). Sin duda es la broma que provoca menos risa de parte del público, porque es la más cabalística. Sin embargo tiene toda la razón: el jazz, como el arte de Picasso, es una manera de deconstrucción.

Tanto la forma de la pieza de Gourio y Ribes, que no tiene otro hilo de oro que la sucesión de las bromas y pensamientos de borrachos que la componen, como la reflexión que acabamos de citar comparando jazz y cubismo (lo que es interesante también a nivel histórico), nos parecen justificar el método interdisciplinario. En efecto, la pieza utiliza una forma de deconstrucción que encontramos en películas

³³V. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, Managua, UNAN, 1998.

³⁴Evidentemente, como se da cuenta el lector, esta enumeración, que considera el arte en su sentido el más amplio, integrando a la literatura - ya que citamos a varios especialistas de la literatura -, no es exhaustiva.

norteamericanas contemporáneas como *The Virgen Suicides* (2000) de Sofia Coppola o *Things You Can Tell Just By Looking At Her* (2000) de Rodrigo García, y que tiene su origen, en parte, en la obra del Premio Nobel español Camilo José Cela, y en particular en su famosa novela *La colmena* (1945-1951).

Las artes en su conjunto evolucionan paralelamente, en cuanto son las manifestaciones, cultas o no, de la mentalidad de su época.

Así por ejemplo encontramos referencias en las canciones francesas del movimiento rap de los años 2000-2001 "*Gomez et Tavaréz: les Ripoux*" y "*Je pète les plombs*" respectivamente a la película francesa *Les Ripoux* de 1983 de Claude Zidi y a la cinta estadounidense *Falling Down* de 1993 de Joel Schumacher³⁵. El éxito de estos dos films - a tal punto en el caso de la primera que el término "*ripou*", designando a un policía pervertido ("*pourri*" en "*verlan*"), pasó en el lenguaje común - es el que hizo de ellas, para un público joven y popular expresiones paradigmáticas de su malestar.

Sin embargo, si la referencia, aun "*décalée*", no es propia del arte abstracto, se combina en el, como ya dijimos, a la utilización denotativa de símbolos en sí. Es decir, mientras en el arte figurativo y/o descriptivo (en lo que concierne a la literatura y las artes afines, como la canción), el conjunto de los motivos funcionaba como una clave que le facilitaba la lectura de la imagen (o el texto) al espectador(/lector), al contrario en el arte abstracto los motivos, que tienden a aislarse en su propio sentido, pareciendo rechazar el de los demás motivos, y hasta oponerse a él, reaccionan, si se nos permite utilizar una metáfora química, como electrones girando alrededor de un nudo principal, pero invisible (que sería la obra como entidad o su sentido como potencialidad), y a veces alejándose tanto que crean o implican nuevas relaciones, o mejor dicho interrelaciones, con otras obras.

Así paradójicamente en el arte abstracto todavía más que en el figurativo/descriptivo, y contrariamente a la idea común, la importancia exegética del principio serial (ya descrito por Klein) - que sea a nivel esotérico, entre las obras del artista, o exotérico, entre su obra y las de otros artistas, evidencia la permanencia y supereminencia de la denotación como expresión normativa de los símbolos. Pues, ahí donde hay denotación hay, por consiguiente una unidad, por cierto centrífuga, pero estrechamente conformada de llamadas y referencias, una red de sentidos concomitantes. Eso es lo que valida nuestra metáfora del átomo con sus electrones partiendo para intercambiarse con los de otros átomos, con el fin de formar nuevas organizaciones moleculares.

Este principio denotativo, es decir, de nuevo, de concreción, todavía en la acepción química y geológica de la palabra, de lo que rápidamente se ha venido llamando el sentido "*abierto*" (Eco) del arte abstracto, pero que en realidad corresponde a una lenta precipitación por capas de un sentido único reafirmandose perpetua y reiteradamente a sí mismo anulando las conexiones con los demás elementos del grupo, sobreponiéndose a sí mismo sobre sí mismo como si era autosuficiente, este principio denotativo no existe fuera de su propia historia. Diacrónicamente, el artista, al utilizar una forma que considera como pura, más todavía confirmado en su ideología por el discurso científico neo-ecoano, a menudo no piensa trascender lo que la crítica llama justamente su propia "*mitología personal*". Todo lo contrario: escondiendo su mensaje

³⁵De manera similar dos de los primeros "*sketches*" de Pierre Palmade, sobre el servicio nacional y la marihuana se inspiran respectivamente de un "*sketch*" de Roland Magdane (cuya mímica de las manos cuando puntuaba sus frases con un "*Lala!*" fue además retomada por el conductor de programas Arthur al inicio de su carrera), famoso cómico francés de los años 1980, directamente anterior al éxito de Palmade, y del episodio de la burlesca actitud de uno de los héroes, consecutiva a una toma de droga, en la película *Marche à l'ombre* de 1984 de y con el antiguo miembro del grupo del Splendid Michel Blanc (y su primera como director).

detrás de varias capas pretendidamente polisémicas, espera despertar la imaginación del espectador y ofrecerle maneras de abrirse a su vez a otra creación, que sería suya al este espectador-"co-creador" de la obra (Eco).

No obstante, históricamente, no sólo la posibilidad misma de crear sentidos únicos superpuestos o yuxtapuestos tiene, por fuerza, que originarse en el significado intrínseco de cada elemento en la "*historia de las formas*" y "*los estilos*" (E. Panofsky, *Ensayos de Iconología*), pero esta misma mitología de una posible liberación ideológica completa del ser del peso de su herencia genética y cultural, adquirida en los siglos anteriores, es doblemente una manera política idealista de oponerse a la realidad del mundo circundante (Hegel, Marx), pero además una reacción social de los artistas del siglo XIX privados de sus comanditarios burgueses por causa de los progresos de la fotografía, como lo confirma tanto la importancia del fractal y del retículo en el arte abstracto como la similitud entre las formas fluyentes e indefinidas de los impresionistas y de sus sucesores más atrevidos con las imágenes de lo infinitamente pequeño y de lo infinitamente grande que nos dieron los biólogos y los astrónomos a partir de finales del siglo XVIII.

La orientación matemática, es decir de encuentro de nuevas respuestas ya no en la imitación pura de la naturaleza sino en otros mundos, interiores estos, no es únicamente perceptible en las teorías teológicas de Kandinsky e suprematistas de Malevich, o en la contrapuesta, y por ende comparable, afición hacia lo técnico de los miembros del Bauhaus, sino que también en la célebre carta del 17 de abril de 1906 de Paul Cézanne al matemático alemán Félix Klein, en la que Cézanne, encontrando similitudes entre su técnica de pintor y las teorías del sabio, explica su método pictórico como una manera de hacer sensibles "*las localidades*", creando un "*soplo de aire*" entre el "*plano*" y "*la profundidad*":

*"una síntesis que no simplifica, pero que generaliza. Se tiene que organizar nuestras sensaciones. Todo lo que vemos se dispersa y se va. La naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, de lo que nos aparece. Nuestro arte, por su parte, tiene que dar el estremecimiento de su duración en los elementos, la apariencia de todos sus cambios."*³⁶

Esta descripción de su arte, que resume perfectamente las preocupaciones impresionistas, tiene ya antecedentes en el siglo XVIII en la idea, notablemente inglesa, de la imperfección de la naturaleza y la "*grandeza*" de "*las sensaciones*" producidas sobre "*la imaginación*" por las curiosidades de la naturaleza en la mente de los artistas que se divertían expresándolas en las "*vistas*" de las que nacieron en particular las obras de Turner en el siglo XIX; el pintor volviéndose "*inventor de sitios imaginarios... sobrepas(ando así) a la naturaleza, creando paisajes fantásticos*"³⁷.

C) Margarita, su nariz un poco ancha y el Señor Presidente

Así pues, el arte representa válidamente la expresión de los mitos de una época, fuesen estos los del idealismo el más estrecho. La misma "*historia de las formas*" y "*los estilos*" preconizada por Panofsky nos demuestra que el arte no es la imagen mental inalcanzable por los demás del pensamiento cerrado del artista, sino más bien la representación interpretada por la mente de éste de los sintagmas propios de su tiempo.

³⁶Carta integralmente reproducida por ej. al inicio de Maurice Matieu, *La banalité du Massacre*, París, Actes Sud, 2001, pp. 19-32. El extracto que citamos se encuentra *in ibid.*, 20-23.

³⁷Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté 1700-1789*, Ginebra, Albert Skira, 1964, 1994, pp. 163-172.

No ver en el arte el poder fenomenológico (de "*lo que se muestra*") es no percatarse de que, en su proceso de formación y de difusión, el arte, como toda actividad humana depende menos del talento propio del artista individual que de la buena voluntad de sus mecenas. Un artista talentoso pero sin ayuda no tendrá ningún éxito. Pretender lo contrario sería mentir. A menudo los artistas vienen de medios favorecidos, forman parte de la media o alta burguesía, aun cuando se demarcan de ella. Delacroix era hijo natural del temido "*diablo cojo*" Talleyrand, lo que explica que, a pesar de la ausencia de éxito público de su pintura, el estado le haya sistemáticamente comprado sus obras al artista. Otro fenómeno se tiene que tomar en cuenta: la existencia, en arte como en las demás actividades humanas, de familias potentes. Pensamos a los Van Eyck, los Bellini, los Bach, los Mozart, los Chénier, los De Maistre, los Daudet, los Feydeau/Louis Verneuil, los Guitry, los Renoir con el abuelo pintor, el hijo cineasta y el nieto fotógrafo, los Picasso, los Giacometti, los Hemingway, los García Márquez, los Brunhoff, los Dard, las Higgins Clarke, los Djian o los Jardin. Se ven a menudo en la moda, el cine y el espectáculo estas oligarquías (en los E.U. Geoffrey Lewis/Juliette Lewis, los Garland/Minnelli, Jeane Manson/Shirel, Bob Marley/Lauryn Hill, los Chaplin, los Fairbanks, los Vidor, los Huston, los Redgrave, los Curtis, los Douglas, los Perkins, los Coburn, los Borgnine, los Morris, los Coppola, los Arquette, los Downey, los Luhrmann, los Jackson, los Reeves, los Miles, los Kirkpatrick, los Sutherland, los Keach, los Sheen, los Bridges, los Penn, los Roberts, los Zimbalist, los Baldwin, los Bancroft, los Grier, los Whitaker, los De Niro, los Travolta, los Hunt, los Sorvino, los Cherry, los Arkin, los Dern, en Inglaterra los Connery, en Holanda las Mulder, en Francia Françoise Dorléac/Catherine Deneuve, Pierre Léaud-Jacqueline Pierreux/Jean-Pierre Léaud, Dalida/Orlando, Louis Jouvet/Fabrice Luchini, Marlène Jobert/Elsa, Didier Pain/Vanessa Paradis, los Dauphin/Jean Nohain, Cheick Raymond/Enrico Macias, Cécile Aubry/Mehdi El Glaoui, Charlélie Couture/Tom Novembre, Choron/Michèle Bernier, Jean-Pierre Elkabbach/Emmanuelle Bach, las Dolto/Carlos, Lio/Helena Noguera, los Fernandel, los Préjean, los De Funès, los Dassin, los Périer, los Aznavour, los Demy, los Préboit, los Sardou, los Gélín, los Trintignant, los Légitimus, los Le Poulain, los Wilson, los Métayer, los Béart, los Thibault, los Célarié, los Chatilliez, las De Meideros, los Jarre, los Clerc, los Jolivet, los Besson, los Prévost, los Bruel, los Hallyday, los Lalanne, los Dutronc, los Paturel, los Kassovitz, los Belmondo, los Delon, los Depardieu, los Galabru, los Seigner, los Gainsbourg, los Doillon, los Bohringer, los Winter, los Chedid, los Laffont, los Martin, los Audiard, los Allégret, los Castaldi, los Stévenin, los Souchon, los Voulzy, los Bellemare, los Decaunes, los Drucker, los Collaro, los Ardisson, así como las familias de productores de los Lescure y los Marouani, y de poder del Dr Albert Schweitzer y su sobrino Jean-Paul Sartre, el Profesor Jean Hamburger y su hijo Michel Berger, los Mitterand, los Léotard, los d'Ormesson, en Italia Bernardo Bertolucci/Sam Neill, los Rossellini, los Mastroianni, los Versace, las Bruni, los De Laurentiis, en España los Bosey, los Iglesias). El ámbito nicaragüense no es un caso aparte, con familias de artistas - similares por ejemplo a los Sáenz en Costa Rica y los Vides en Salvador -, como los esposos Alejandro Aróstegui/Mercedes Gordillo, o la familia de escritores de los Aguirre, y grandes familias de poder, como los Belli con la escritora Gioconda y la artista Patricia, los Cuadra y los Cardenal, que, a semejanza de los Allende en Chile, dieron importantes escritores.

Los miembros del grupo ArteFacto, de Porfirio García Romano al líder Raúl Quintanilla proceden de este medio burgués y culto, Quintanilla siendo por ejemplo hijo de uno de los más importantes pedagogos del país. De lo mismo, más generalmente, fuera del grupo ArteFacto, y para volver a la literatura, el uso de voces inglesas en sus

obras y/o la francofilia de los nicaragüenses Rubén Darío, Salomón de la Selva, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas y del salvadoreño Roberto Armijo dan perfectamente cuenta de que todos estos grandes autores vienen de un medio muy cómodo permitiéndoles viajar y estudiar en el extranjero, y más que todo tener informaciones sobre lo que se pasa en el mundo exterior. Nosotros hemos podido apreciar personalmente - como por otra parte lo reconoce implícitamente Quintanilla en su artículo "*Wachi wachi postmodern*" (*ArteFacto*, n° 14, 1997) - el carácter clasista que tiene el conocer y expresarse en inglés para Quintanilla y Patricia Belli, que acostumbran usar de esta idioma como de un código entre ellos.

El interés de tales planteamientos no es, claro, el mero hecho de crear una biografía social de los artistas citados, sino de mostrar cómo el arte se crea en base a elementos contextuales. Es así notable que tanto su relativa comodidad financiera como su medio son lo que llevaron y permitieron a Belli, García Romano, Quintanilla o David Ocón crearse con el tiempo bibliotecas de muy buena calidad, a pesar de las inmensas dificultades bibliográficas de Nicaragua. Además Quintanilla, sin duda el que tiene la biblioteca la más completa de todos, tiene una también magnífica discoteca, que numerosos intelectuales del Primer Mundo le envidieran³⁸.

El conjunto de estas condiciones: extracción a menudo burguesa, origen culto, conocimiento y experiencia cosmopolitas (lo que es en particular el caso de Belli y Quintanilla respecto de los E.U., y de Ocón respecto de Europa, en particular Italia, Francia y Bélgica) es el que favorece la inscripción de los artistas en su época. No cabe duda de que en Nicaragua el que introdujo la problemática postmoderna fue García Romano, en el mismo momento, los años 90, en que adquería fuerza también en los países europeos y norteamericanos, así como en México, justamente gracias a su acceso favorecido a bibliografías internacionales.

Si intentamos generalizar nuestro pensamiento, diríamos que el arte, idiosincrático en su proceso de realización, en lo que expresa de manera personal los esquemas del pensamiento social de una época, al concretizar las ideologías del momento se vuelve muy rápidamente una forma sociolectal, convencional, y hasta coercitiva, de concebir el mundo presente en función de las normas aceptadas por su tiempo³⁹.

El teosofismo no es sino una reestructuración simplificada de las tesis sabias de la mitología comparada que a finales del siglo XIX conoció su máximo desarrollo. En la serie televisada *Perry Mason*, el detective Paul Drake, a semejanza de James Bond en las películas, siempre se enfrenta a una bella mujer de la que se enamora, el tema del encuentro amoroso, devolviéndonos a la cuestión de la unión mística, siendo sin duda el más común de las producciones simbólicas.

³⁸Y que por otra parte le permitió tener un programa de excelente calidad sobre música rock en una importante estación de radio nacional.

³⁹Como podemos ver en el extracto citado en epígrafe del poema de José Lezama Lima, de inspiración surrealista, típica del poeta cubano, y en el que la oposición inmanente entre mujer/madre castradora y hombre/*Logos*, que encontramos muy a menudo, justamente, en la poesía surrealista en particular, y en el pensamiento de muchas sociedades en general, aparece, desde que la decodamos, expresión coercitiva del discurso dominante, sin embargo bajo la forma idiolectal de un poema basado en las asociaciones de ideas, lo que nos devuelva al origen y carácter emblemático ya evocado del surrealismo, y por ende de la abstracción (artística y literaria) temática en un primer tiempo, y formal en un segundo, lo que intentaremos demostrar en los siguientes estudios de los ArteFactos.

El rezo y la bandera nacional⁴⁰ aparecen de manera recurrente en las obras filmicas estadounidenses. En la serie televisada *Profiler* (1996-2000), la intuición y la visión extralúcida son los medios que emplea la heroína para conectarse mentalmente con los "serial killers"; igualmente se hace numerosas referencias a las religiones antiguas, y ello desde el tercero episodio, titulado "*Unholy Alliance*", del primer período de la serie, en las puestas en escena de sus crímenes por parte de los asesinos. En "*Unholy Alliance*" se percibe más claramente todavía la perspectiva moralista y legalista de la serie, ya que se confirma aquí que los policías, es decir, en cuanto representantes de la Ley, no pueden equivocarse y sólo mandan culpables a la cárcel⁴¹. Aun cuando invierte la ideología blanca y cristiano reaccionaria del Ku Klux Klan, en el séptimo episodio "*The Color of Truth*" del primer período de la serie *Quantum Leap* (1988-1993) el hecho de que la joven negra sea agredida mientras canta un himno a Dios, remitiéndonos al personaje silbando similar e irónicamente la Marseillaise al final del cuento "*Boule de Suif*" (1880) del francés Guy de Maupassant, evidencia la propaganda religiosa recurrente en los E.U.⁴² De manera casual y aparentemente irónica la oración interviene desde el inicio de la película *Save the Last Dance* de 2001 de Thomas Carter. De lo mismo, es clásica la oposición entre los buenos cristianos y los malvados asesinos dentro de una misma pareja en los telefilms policíacos tales como *Seduced by Madness* de 1996 de John Patterson. El policía encarnado por Brian Dennehy en el telefilm *Deadly Matrimony* de 1992 de John Korty es antiguo seminarista.

En el telefilm *Delivering Milo* del 2000 de Nick Castle la estatua de la Libertad newyorkina es el símbolo recurrente de la posibilidad de éxito en los E.U. enseñado por su abuelo al joven niño que no quiere nacer (pero finalmente aceptará, figura en eso antitética del *Tambor de Hojalata* de 1979 de Volker Schlöndorff, película basada en la novela de Günter Grass y que recibió la Palma de Oro en el Festival Internacional del Film de Cannes en Francia). En *Delivering Milo*, los problemas de defecación del alma del niño que no quiso nacer al ser trasladada en la tierra sin preparación es una evidente "*mise en miroir*" de su nacimiento dificultoso.

En la serie *Rocky*, el italiano blanco y profundamente cristiano⁴³ - epígono explícito de Cristóbal Colón como "descubridor" europeo de América en la primera película de 1976 de John G. Avildsen⁴⁴ - se opone sucesivamente a negros sin respeto y a un soviético asesino⁴⁵.

⁴⁰Célebres ejemplos de la aparición de la bandera nacional son *Blackboard Jungle*, *Sudden Death* o *Air Force One*, v. Barbe, "Hablemos de Cine", sección de *El Nuevo Diario*, Managua, 1997-1999.

⁴¹En un episodio (titulado en francés: "*Un coupable trop parfait*") de la serie *18 Wheels of Justice*, el condenado a muerte se revela inocente, sin embargo aquí el héroe trabaja al margen de la ley, y el condenado, al reconocer por una parte su maldad anterior y por otra a redimirse rezando se salva simbólicamente, ya que es sólo después de su oración que el gobernador llama por suspender a la ejecución.

⁴²Otra manera de referir a lo nacional a través de sus símbolos los más eminentes, como en las películas citadas en la nota 13 *supra*.

⁴³En cada episodio de la serie, se pone bajo la protección divina, pidiendo al sacerdote que le bendizca.

⁴⁴Así como en la segunda de 1979 de Sylvester Stallone, que continua contando el enfrentamiento entre Rocky y Apollo Creed, figura doblemente inspirada de figuras simbólicas del boxeo negro en los E.U.: el "ranguero" (para emplear un término del escaliche nicaragüense, en evocación de la poesía de Raúl Orozco) Muhamed Ali y el exuberante organizador de combates Don King, con su famoso lema: "*Only in America*" (que coincide perfectamente con las puestas en escena de Creed). En la tercera de 1982, todavía realizada por Stallone, Rocky viene a llevar el calzoncillo de boxeo de Apollo, con los colores de la bandera estadounidense, Apollo transformándose en su "*coach*", y por ende, simbólicamente, su servidor, mientras Rocky se reapropia, simbólicamente también, los emblemas nacionales, hecho interesante si lo comparamos con el hecho de que al final de *Rocky II*, el match entre Rocky, que saldrá vencedor, y Apollo se ubica en el mismo día de la Independencia. En *Rocky IV* de 1985, una vez más realizada por Stallone, uniéndose en una perspectiva patriótica el blanco y el negro en contra del soviético, Apollo vuelve a ser la imagen misma de la América pluricultural, en contra de los rusos blancos, explícitamente obsesionados por la búsqueda de una raza genéticamente pura. Así, aun si el equipo soviético cuando se presenta en los E.U. tiene a un interviniente

Más generalmente se nota, en la serie *Rocky* como en todas las producciones estadounidenses, que se oponen iconográfica y musicalmente la vida familiar de los buenos norteamericanos a la peligrosidad de los malvados, es muy sensible al inicio de *Rocky IV* de 1985 de y con Sylvester Stallone⁴⁶ (también guionista de la serie), entre las ocupaciones y los juegos caseros de los héroes y la figura del soviético, presentada con sobre fondo de música de suspense. Ya en *Rocky III* de 1982, todavía realizada por Stallone, la vida burguesa y las representaciones públicas de Rocky se oponían al

negro de nombre latinoamericano (probablemente afro-cubano, referencia implícitamente política), el conjunto del equipo es únicamente compuesto de blancos, la pareja formada por el campeón soviético (Dolph Lundgren) y su esposa (Brigitte Nielsen) siendo el modelo tipo de la raza pura tal como la concibían los nazis: alta, rubia y de perfil griego clásico. Como respecto de los negros, en particular de Apollo, cuya reconciliación con Rocky se consume en *Rocky III*, *Rocky IV* nos presenta al inicio una muchedumbre estadounidense abucheando al soviético, y al final una multitud soviética en contra de Rocky, hasta el reconocimiento paralelo del valor del americano por los soviéticos y del cambio de estos por Rocky. Sin embargo, esta sutileza de presentación, a poner en relación con los cambios ocurridos en la U.R.S.S. durante la década de los 80, no puede ocultar que *Rocky IV*, que en realidad aparece como el último episodio de la serie original - ya que *Rocky V* de John G. Avildsen (director también de *Rocky I*, lo que aumenta el simbolismo terminal de *Rocky V* en la que el boxeador vuelve, aunque a pesar suyo, a su barrio de origen donde se queda) data sólo de 1990, es decir cinco años después de *Rocky IV*, mientras el tiempo entre cada uno de los episodios anteriores, como entre los de *Rambo*, nunca era de más de tres años (*Rocky V* se concibe todavía más como un epílogo por el hecho que, de sólo 1h40, es mucho menos larga que los *Rocky* anteriores) -, concluye el conjunto sobre un mensaje claramente político conforme con las tesis dominantes, de manera similar a lo que ocurre en los tres *Rambo*, el primero presentando el enfrentamiento entre un veterano del Vietnam solo contra las fuerzas de los E.U., para finalmente mostrarlo, en los dos episodios siguientes, como paradigma del combatiente estadounidense peleándose en contra de los malvados vietnamitas. Pues, en *Rambo* también, y un poco como en las películas de Alan Parker y Oliver Stone (en particular en la exitosa *Evita* de 1994 de Parker, sobre un guión de Stone), el discurso social esconde otro, en perfecta adecuación con las tesis dominantes, tal como Noam Chomsky lo demostró en cuanto a la crítica de algunos militares norteamericanos a la guerra del Vietnam, no porque era injusta, sino porque era perdida de antemano. Estos militares fueron presentados como teniendo un discurso liberal, cuando en realidad su preocupación era práctica. De lo mismo el primer episodio de *First Blood* (*Rambo I*) de 1982 de Ted Kotcheff no era sino, como *Forrest Gump* de 1994 de Robert Zemeckis, una manera un tanto original de expresar las mismas ideas colonialistas y en pro de una América blanca de siempre. Como en *Arma Mortal 4* de 1998 de Richard Donner (realizador de toda la serie) y en la serie *Rush Hour* de Brett Ratner (1998 y 2001) donde el discurso racista se puede expresar libremente mientras lo desarrolla el actor negro Chris Tucker, en *Evita* es la presencia del español Antonio Banderas que justifica la crítica norteamericana al peronismo. De lo mismo, en *Rocky* la amistad con Apollo y el mensaje final de amistad entre los pueblos que hace el héroe al final de *Rocky IV*, como el enamoramiento entre el veterano y una vietnamita en *Rambo II*, son los elementos que validan la ideología blanca y anti-comunista de estas películas. Para resumirnos, los tres primeros episodios de la serie *Rocky* representan una serie de combates maniqueos entre el héroe blanco y unos negros (en *Rocky V* siendo el malvado un programador de matches negro, inspirado de una muy conocida figura real), la temática nacionalista culminando en *Rocky IV* que cierra el conjunto elevando el debate del ámbito de la política interior al de la política exterior, y reuniendo las dos Américas nacionales: la blanca y la negra, alrededor de un combate común en contra del peligro comunista (lo que de alguna manera toma al revés, legitimándola patrióticamente sin más interrogación, la cuestión de la utilización de los negros durante los conflictos sufridos por los E.U., sin que por lo tanto le sean acordados derechos idénticos a los blancos, problema abordado por numerosas películas y telefilms - y que, más generalmente, como vemos también con el caso francés respecto de los colonizados negros o harkís, sin que ahí se aborde nunca el tema, ni siquiera en los films o las producciones televisadas, evidencia la falta de ética de los gobiernos ante las minorías oprimidas -).

⁴⁵Confirmando lo que postulamos acerca de la risa en la comedia como expresión del discurso dominante, al igual que las lágrimas en la tragedia, en nuestra ponencia "*Le rire: désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires*", dada en el coloquio *Deux mille ans de rire - Permanence et Modernité*, Universidad Besançon, Francia, CORHUM/GRELIS, el 30 de junio del 2000, en las distintas películas de la serie *Rocky* es, de alguna manera, el personaje de Paulie, el cuñado irascible de Rocky, que expresa cómicamente el pensamiento racista y xenófobo de la mayoría en contra de los negros y de los soviéticos.

⁴⁶Los siguientes ejemplos, tomados de la carrera cinematográfica de Stallone, nos son permitidos, ya que, como veremos, Raúl Quintanilla Armijo en su obra encuentra en *Rambo* el arquetipo dialéctica de la lucha de independencia sandinista.

entrenamiento y las victorias por K.O. de su implacable futuro competidor. El contraste entre la familia modelo y los malvados pasa en *Rocky IV*⁴⁷ pasa también por los gritos de apoyo que le dan su hijo y los amigos de éste al campeón norteamericano en el momento de la retransmisión televisada de su combate contra el soviético.

Idénticamente, en los dos primeros episodios del primer período de *Profiler*, titulados "*Insight*" y "*Ring of Fire*", pudiendo en paralelo implícito por una parte al maníaco que persigue al Dr Sam Waters (a semejanza del que en la novela *El Silencio de los Inocentes* de 1988 de Thomas Harris quiere destruir al jefe de la heroína), matando a la gente ella que ama, y por otra el "*serial killer*" que pone fuego a casas enteras y que ella intenta arrestar, la heroína-*Anima*, en cuanto figura de lo inconsciente, el agua (como ya hemos dicho, se llama Waters) y, por oposición a los criminales, de lo familiar, termina por comprender que, para el asesino múltiple, "*la perfección es imperfección*", la perfección identificándose a la familia (representada, pues, como en los cuentos, por la casa)⁴⁸.

Como Rambo, personaje contemporáneo, también creado y actuado por Stallone, Rocky⁴⁹ nunca quiere pelearse. Así valida su intervención como "*peacemaker*" en la guerra - simbólica de la imagen que quieren dar de sí mismo los E.U.⁵⁰ - el pacifismo ético de Rambo (que, creyente al igual que Rocky, en las dos últimas películas de la serie: *Rambo - First Blood Part II* de 1985 de George P. Cosmatos y *Rambo 3* de 1988 de Peter MacDonald, siempre intenta volverse definitivamente hacia el silencio y el recogimiento interior de los templos budistas, imagen también de su apertura a la diferencia étnica⁵¹), mientras el pacifismo de Rocky, que le impide doler a cualquiera, ni siquiera a los deudores de su patrono, lo define como una persona de bien: se enamora de la gentileza de una chica que no es linda⁵², es muy amigo con su hermano a pesar de los defectos de éste, trata ayudar a los jóvenes a quedarse en el camino correcto. En todas las películas de la serie, Rocky no quiere pelearse, a menudo por razones físicas, lo que, con todo lo anterior, lo pone en relación dialéctica con Rambo. A semejanza de Rambo, que se enamora de una vietnamita en *Rambo - First Blood Part II*, Rocky, contrariamente a los propósitos racistas de los demás, es el único, en *Rocky I*, a reconocer el valor de Apollo Creed⁵³, el campeón mundial de boxeo, aunque sea un

⁴⁷Como en *Avión Presidencial* de 1997 de Wolfgang Petersen y las películas afines, v. nuestro artículo de la sección "*Hablemos de Cine*" del 3/11/1997, p. 16, o *The Body* de 2001 de Jason McCord.

⁴⁸Notaremos que las historias de "*serial killers*", puesta de moda por la película *El Silencio de los Inocentes* de 1991 de Jonathan Demme (basada en la exitosa novela de Thomas Harris), favoreció la emergencia de un discurso sexista, en el que sólo (o casi sólo) pueden ser asesinos múltiples los hombre blancos, dejando al lado toda otra forma de ser y/o quehacer, y enfrentándose a ellos a menudo mujeres-*Anima* (según la dialéctica jungiana entre *Anima* y *Animus*), como es el caso en la serie *Profiler* y las películas *Oxygen* de 1999 de Richard Shepard y *The Cell* del 2000 de Tarsem Dhandwar, con Jennifer Lopez.

⁴⁹Cuyo apodo de "*Italian Stallion*", que evoca el título de una de las primeras películas (1972), erótica ésta, en las que actuó Stallone, hace también doblemente de Rocky un *alter ego* histórico y paronímico del actor.

⁵⁰V. nuestra sección "*Hablemos de Cine*", en particular justamente nuestro artículo sobre "*El Pacificador*", 4/1/1998, p. 14.

⁵¹Otro punto en común entre los dos héroes, Rocky como Rambo tienen un mentor judío, respectivamente: Mickey Goldmill y el coronel Samuel Trautman. El amigo, mentor o familiar judío siendo un personaje recurrente en numerosas películas norteamericanas, permitiendo a la vez recordar la victoria estadounidense sobre los nazis, mayor éxito militar de los E.U. en el siglo XX, y, por consiguiente, mostrar a esta nación como culturalmente tolerante, contrariamente a los demás países, es decir, liberal, libertaria y democrática. Claro, todo ello dentro de la ideología y las necesidades políticas dominantes en el país: apoyo al gobierno israelí, en contra del palestino, e intromisión legalizada en los países árabes, originalmente contra la U.R.S.S., y ahora para asegurarse una entrada en la principal región productora de petróleo en el mundo.

⁵²A notar que al nivel estructural también se complementan los dos héroes: Rocky siendo casado, mientras Rambo está soltero.

⁵³Apellido que, significativamente, respecto de la simbología religiosa y patriótica de la serie *Rocky*, evidenciada en las notas precedentes, remite al "*credo*".

negro que le insulta sin cesar por medio de la televisión y los diarios. Más tarde, en la tercera película (1982, realizada por Stallone) de la serie, Rocky se volverá amigo con este negro. De ahí que el amor de Rambo por la vietnamita valida su acción pacificadora, mientras en el combate el respeto de Rocky por los negros justifica su victoria, en cuanto símbolo de la América blanca, sobre ellos.

Es muy frecuente encontrar en las películas, telefilms y series norteamericanas posiciones acerca de los temas de sociedad en perfecta adecuación con la ideología dominante del momento. Así después de la Guerra del Golfo sistemáticamente los malvados y/o terroristas se volvieron iraquís, ahí donde anteriormente fueron sucesivamente, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, alemanes, vietnamitas y iraníes. Sin olvidar, por supuesto, a los palestinos.

La imagen tradicional del Tercer Mundo se percibe en programas de televisión como *Les Aventuriers de Koh-Lanta* (2001) del canal TF1, versión francesa de otros programas, siempre sobre el mismo tema, trasladando en el ámbito salvaje el principio del exitoso *Big Brother* (*Loft Story* en Francia). Ahí los naufragos occidentales, reorganizados en "tribus" con "tótemes", sufren una serie de pruebas en una isla desierta (que nos remite a las figuras dialécticas de Robinson Crusoe y Viernes), ámbito natural de sol, agua y colores (siendo éstos definatorios del exotismo, como podemos apreciar en las publicidades francesas para el arroz o el café - como por ejemplo el ciclo para Nescafé -, y en los afiches de 2001 por la bebida Malibu con el lema "*Caribbean Spirit*", juego de palabras entre "spirit": "espíritu" y "spirit": "espiritoso", que ya se encuentra en la película *The Haunting* de 1963 de Robert Wise). Dicho de otro modo, a los artefactos que tienen que utilizar y/o crear los naufragos blancos se opone el mundo primitivo en sí inmutable de las regiones que, para referirnos a la alusión de Rodolfo Hinostroza en "*Imitación de Propercio*" a *Los Trofeos* de José María de Heredia, se encuentran a "*las orillas misteriosas del mundo Occidental*" mercedas por "*los vientos alizeos*".

Se nota en la serie de los años 1970 *Ironside* con Raymond Burr, como también en la británica *The Saint* con Roger Moore, de los 60, un discurso doble: a la vez totalmente inscrito en la modernidad: el héroe de *Ironside*, incapacitado, tiene como ayudantes a tres jóvenes: un policía blanco, una policía, igualmente blanco, y un negro; a Simon Templar le gusta divertirse en las discotecas escuchando música psiquedélica. Sin embargo, en las dos series (y las demás de la época) los jóvenes hippies son muy a menudo mostrados como peligrosos y, como lo expresa Burr en uno de los episodios de *Ironside*, odiando a la sociedad entera. (En un episodio en dos partes de la serie *Bewitched*, contemporánea de las dos precedentes, es el propio Benjamin Franklin, figura emblemática de la construcción de la identidad estadounidense, que se enfrenta victoriosamente a la vindicta de, como lo dice, un tonto y sucio joven de pelo largo.) Así el negro en *Ironside* es un antiguo delincuente, que para redimirse tiene que servir de criado al héroe, aun si en contraparte este le impone estudiar para ayudarle a salir de la pobreza endémica de su medio. Idénticamente, los ecologistas son a menudo peligrosos terroristas en las producciones filmicas estadounidenses y europeas de los años 1990.

Fenómenos comparables de miedo ante las novedades de la época se perciben tanto en la crítica de Chesterton a los anarquistas y socialistas, que según dice en *El hombre que era Jueves* sólo quieren destruir al hombre, idea que vendrá confirmar el personaje de Dios al final de la obra, como en los mitos acerca de la hada Electricidad en las películas de inicios del siglo XX, o de la computadora que tiende a uniformizar y suplantar al hombre así que lo repiten las producciones simbólicas de los años 1960-

1970 (*Alphaville*, *Star Trek*, *The Prisoner*), y todavía, curiosamente, de los años 1980-1990 (Stephen King, Dean R. Koontz).

Igual defianza se encuentra también entre los neo-bartesianos ante la televisión, causa a su vez según ellos de todas las desgracias de la sociedad contemporánea. En los años 1980-1990 en Francia la aparición de una primera generación de hijos de inmigrados magrebinos provocó nuevos miedos, de los que da cuenta la serie televisada *Navarro* de inicios de los años 1990 del canal TF1, en la que es significativamente Roger Hanin, un "*piéd noir*", cuñado del antiguo presidente de la República François Mitterrand, que teniendo el papel principal, y ayudado entre todos sus subalternos blancos por un solo negro (que en las series policíacas francesas posteriores será una figura obligatoria⁵⁴), puede discutir sobre la violencia en los medios de los inmigrados, su origen de francés de Africa del Norte, aun si revela su pertenencia al medio de los colonos, sin embargo permitiendo que colporte el discurso oficial sin que se le pueda acusar de racismo. De manera similar en las películas estadounidenses contemporáneas (*Arma Mortal 4*, *The Siege*) son los negros los que, suponemos ingenuamente, expresan el racismo ambiente, este siendo aceptado como "*políticamente correcto*" por el mero hecho de que son gente de color.

En las películas del actor y director francés Gérard Jugnot se expresa la permanencia, aun en el género cómico, de la moral tradicional, mediante héroes (con carácter aristotélico de ejemplos, pues) que son a menudo inofensivos racistas.

La figura del presidente y de los políticos en las películas norteamericanas devuelve siempre a una concepción maniquea, aun cuando se les critica, de su papel nacional y republicano. Arquetipal de ello es la serie televisada *The West Wings* de

⁵⁴Hasta encontrarse en la serie *P.J.* de finales de los 90 del canal France 2, serie que combina aquí también a la figura de este negro, la de mujeres policías, mezcla de la ayudante del héroe de *Ironsides* y de las jefes y jueces de las series de TF1 inspiradas en *Navarro*, también de TF1. Más generalmente, los actores de *Navarro* reaparecieron en numerosos episodios de las series posteriores, y Roger Hanin tuvo el papel titular de otra serie, esta vez de France 2, escrita por Patrice Dard (hijo de Frédéric Dard, el célebre y prolífico escritor policíaco autor de *San Antonio*), titulada *Maître Da Costa* e inspirada del personaje de Hanin en *Navarro*, así como del carácter de Perry Mason popularizado por Raymond Burr (cuya corpulancia se parecía a la de Hanin). En *Maître Da Costa* Hanin reencuentra Jean-Claude Caron, que tenía el papel de uno de sus subalternos en *Navarro*. Se volvió en los años 1990 obligatoria la figura anacrónica e irrealista de la mujer combativa en las series, telefilms y películas de influencia norteamericanas, y hasta en la publicidad: véase por ejemplo, siempre en Francia, la publicidad de 2001 para Always, y la recurrencia de la figura de Lara Croft en las publicidades, también de 2001, para Rexona, Frosties, Harpic. Todo el mundo conoce a esta célebre heroína de juegos videos ahora llevada a la pantalla grande. De por sí ella muestra claramente cuanto debe al mito de la mujer fatal (*Gilda*, *Pandora*). Mujeres interviniendo sin razón por pelear al lado de hombres, que sin embargo siguen siendo sus salvadores, se encuentran así en obras francesas y estadounidenses, policíacas, sobre los Mosqueteros, en películas como *Kiss the Girls* de 1997 de Gary Fleder, *La Máscara del Zorro* de 1998 de Martin Campbell o las distintas versiones cinematográficas y televisuales de *Nikita*, en el telefilm *Bloodbonds* de 1996 de Michael Katleman, o en las series norteamericanas *The Adventures of Sinbad* de 1996 o *The New Adventures of Robin Hood* (1997-1999). Si es cierto la mujer de hoy reivindica con razón asumir más plenamente su rol de igual del hombre, en lo concreto, nos percatamos de que todavía las mujeres no son listas para cortejar a un hombre, mantener financieramente a su novio o esposo, obtener puestos por sus cualidades intelectuales sin jugar de su físico. Sin embargo no son ellas totalmente responsables de esta situación, sufriendo, al igual que las demás minorías, de siglos de endoctrinamiento predeterminando sus actos. A notar también que en la serie *P.J.* los deudores de organismos de crédito como la gente que se enfrenta a la administración, por ejemplo los pobres que no pueden pagar su factura telefónica, son vistos como malvados, apología se hace entonces de la ley en sí, sin cuidado de los individuos, desarrollando una ideología del poder no cuestionable, a semejanza de lo que ocurre en series anteriores del servicio público francés, pensamos a *En Garde A Vue* (1993) de France3 (cuyo título recuerda el de la mucho más ambigua y por ello inteligente película *Garde à vue* de 1981 de Claude Miller), en la que los ayudantes del comisario, encarnado por el cantante Serge Lama, en cuanto representantes de la ley, tenían al parecer un derecho irrevocable a maltratar a los sospechosos.

1999, con Martin Sheen en el papel del presidente⁵⁵. Así en *Evolución* del 2001 de Ivan Reitman, en la que David Buchovny retoma un papel similar al que le dió a conocer del investigador Fox Mulder del F.B.I. en la serie televisada *The X Files*, no sólo el héroe negro al estudiar la manera muy rápida de desarrollarse del ser extraterrestre expresa que éste "*comprendió todo al sueño americano*" del éxito, sino que también el senador evoca a finales de la cinta al presidente de los E.U. como máxima instancia de enjuiciamiento de lo bueno y lo malo, y ello a pesar de las numerosas críticas internacionales a la política de represión del nuevo presidente Bush Jr (este tipo de cegüedad voluntaria ante presidentes con actividad contra la humanidad sin embargo no es, desgraciadamente, propia de los E.U., vemos así contemporáneamente la dificultad de Francia a reconocer sus crímenes de guerra en Argelia, la liberación de Pinochet por el gobierno británico y la comunidad internacional, o las represiones continuas en contra de Irak diez años después de la guerra del Golfo y la defensa del gobierno Sharon en contra de los palestinos deposedos de su tierra por mano militar). Así pues, los símbolos, y, para parafrasear a Coronel Urtecho, en este caso "*el hombre-símbolo*" se representan de manera muy codificada en las producciones filmicas, sirviendo a organizar el discurso nacionalista. Los franceses igualmente, siguiendo el modelo estadounidense, representan a menudo a su presidente, y más que todo se nota, después de las realizaciones de autoproclamación monárquica y faraónica de Mitterrand con las construcciones de La Défense, la pirámide del Louvre o las columnas de Buren, la figura de Jacques Chirac reaparece permanentemente en los programas de entretenimiento televisados: sea para interpretar sus gestos (*Ya pas photo* de TF1), sea para mostrar su lado humano (*Les enfants de la télé*, también de TF1). Otro elemento viene surdeterminar el discurso patriótico en *Evolución*: pues, para proteger al "*sueño americano*", explícitamente citado, y defendido por las figuras del poder llamadas en la película (el senador y el presidente), es gracias a un producto nacional que se salvará a la tierra de los extraterrestres. La ironía del episodio permite esconder su carácter coercitivo, como ocurre a menudo.

Pues, en *Evolución*, el proceso de "*iteración interna*" se evidencia por el hecho de que son las capacidades de bombero del joven héroe del grupo, mostradas desde el inicio, que permiten finalmente salvar la tierra de los extraterrestres, y es el héroe negro, mujeriego, que introduciéndose por la vagina de la celula gigantesca, la matará, gracias al champú Heads & Shoulder que, producido en Arizona, se vuelve símbolo nacional, a semejanza de los jeans en *Golpe fulminante*⁵⁶. El trio de protagonistas de *Evolución*, asociado con una bulliciosa mujer, nos recuerda a *Ghostbusters* (del mismo Reitman),

⁵⁵Notaremos en este sentido que la evocación críptica del título, que recuerda a las películas contemporáneas *Air Force One* de 1997 de Wolfgang Petersen y *Murder at 1600*, también de 1997, de Dwight H. Little, nos remite a este poder conocido y aceptado por todos, de origen algo divino, ya que expresado por medio de una expresión (en estos casos designando el lugar geográfico del palacio y/o las carrozas del Príncipe) que sólo tiene sentido por los iniciados. Asimismo en el telefilm *The French Atlantic Affair* de 1979 de Douglas Heyes, el presidente de los E.U., contrariamente a los de los demás países, no es nombrado por su propio apellido, sino que es evocado como "*el presidente de los E.U.*", manera al nivel estructural de poner la acción en una actualidad permanente, pero también, más que todo, de considerar el cargo como definitorio de un estatus imanente, divino, como ya dijimos. Francia también utilizará el simbolismo del presidente como ser al poder casi místico en *La Vache et le Président* del 2000 de Philippe Muyl, que - después de *Tendrement Vache* de 1978 de Serge Pénard (también guionista de la película), que marca el primer encuentro entre Jean Lefebvre y Bernard Menez, antes de *Duo sur Canapé* de 1979 de Marc Camoletti (famoso autor de piezas de teatro "*de boulevard*") - es la segunda película, como lo evoca el mismo título, inspirada en la clásica *La Vache et le Prisonnier* de 1959 de Henri Verneuil, con Fernandel (a su vez novena y última reunión - Fernandel habiendo actuado hasta en el primer corto-metraje de Verneuil titulado *Escale au Soleil* de 1947 - entre el joven cineasta y el confirmado y ya célebre intérprete).

⁵⁶V. Barbe, "*Golpe Fulminante*", sección "*Hablemos de Cine*", 11/12/1998, p. 11.

autoreferencia confirmada por la presencia aquí de Dan Aykroyd en el papel del senador.

La búsqueda de modelos pasa por antinomia a través de la puesta en escena de lo que la sociedad rehuza o por lo menos de lo que es ilícito: el sexo, el asesinato y la violencia en general. Los modelos pueden entonces expresarse mediante la forma de contratipos a las actividades prohibidas por la ley o la conciencia popular: modelos del éxito social de los que son representantes las celebridades de las crónicas televisuales y de los diarios sobre "*Jet Set*" y "*Gente*". Los modelos se buscan también a través del arte y sus diversas manifestaciones: los maniqués de los anuncios, en particular. Los códigos de representación, sistemáticamente probados ante muestras representativas de gente (es por qué Rambo no murió al final del primer episodio de la serie, como era previsto en el guión original), en la industria cinematográfica de entretenimiento estadounidense, evidencian la inquieta investigación colectiva de sus arquetipos. Así tomamos el ejemplo de la nariz de la heroína de *Final Fantasy: The Spirits Within* de 2001 de Hironobu Sakagushi, película basada en un juego video y enteramente realizada por computadora, como también sus movimientos, quieren asemejarse a forma de nariz y movimientos lo más comunes y por ende reconocibles por los espectadores. La nariz de la heroína no es una nariz perfecta, sino que una nariz recta, pero de un tipo un poco grueso, característico de las jóvenes adolescentes estadounidenses.

De hecho el arte cinematográfico, y en particular las películas norteamericanas, por considerar sin ambivalencia el cinema como un "*entertainment*" ("*entretenimiento*"), son muy reveladoras de la recurrencia de los tipos, de la que usan abiertamente (contrariamente a las producciones de los demás países que, aun usando de los mismos arquetipos, no quieren reconocerlo: así por ejemplo el éxito de la serie televisada francesa *Navarro* a inicios de los años 1990 favoreció la emergencia de otras series sobre el mismísimo modelo: citamos a *Julie Lescaut*, versión femenina de *Navarro*, y la primera en inspirarse de ésta, en la que aparece una mujer comisaria de policía, acompañada de varios ayudantes, entre los cuales un negro, y que tiene no, a semejanza de Navarro, a una, sino que a dos hijas).

Ahora bien, como dijimos, son los tipos, en la medida en que expresan el origen social, y por ende analizable, de las producciones simbólicas, los que nos interesan a nosotros investigadores, en cuanto su repetición orientan al significado de la obra, revelando en ella obsesiones, temáticas o simplemente lógicas internas (como en los libros policíacos y de horror y las películas norteamericanas, en los que los elementos característicos del héroe planteados al inicio siempre son utilizados por él al final para ayudarlo a salvarse).

D) "*El Pequeño Soldado*" francés, *Cascanueces* y los marijuanos en Macondo

Así, buenas o malas, las ideologías dominantes de una época y de un país o una región se expresan siempre mediante las formas oficiales de representaciones, y ello doblemente: primero por medio de los artistas que aceptan servir al gobierno o la potencia del momento, segundo por influencia global del discurso oficial sobre la gente de un país, en permanencia sometida a las ideologías que se le propone, desde la niñez. De esta manera pudimos hojear, tal vez a mediados de los 90, por casualidad en un bus, el libro de historia de una niña de doce años en el que se decía sin ningún pudor que las cruzadas habían permitido a los pueblos del Norte y el Sur conocerse...

Misma ideología dominante, tomando aquí toda su amplitud coercitiva, porque se trasaladaba sin percatarse fuera de su ámbito habitual de autoafirmación, fue la memorable intervención que hizo el filósofo francés Marc Sautet, bajo la responsabilidad de la Alianza Francesa managuense, en la UNAN-Managua en 1997, y

para la que servimos de traductor. Finalizando su ponencia, Sautet, después de quejarse de las desgracias del Primer Mundo, evocó a la actualidad de la época en América Latina por lo menos vista desde Europa, es decir a la organización de venta de droga en Medellín y al mal que este comercio hacía a la juventud de los E.U.⁵⁷ Expresando alguna duda acerca de la validez histórica de este dominio, aun reducido a su más mínima expresión, de la América Latina sobre la América del Norte, algunos profesores de la Universidad Nacional le preguntaron a Sautet acerca de su conocimiento de las problemáticas de la dependencia. A lo que respondió de manera bastante vaga, diciendo que tanto su desconocimiento casi completo del español como su viaje alrededor del mundo con el fin de dar a conocer sus teorías sobre los problemas de la Francia contemporánea no le había permitido informarse sobre el pensamiento, o por lo menos la filosofía latinoamericana. Si la primera excusa pareció más convincente que la segunda, es cierto que no terminó de sonar curioso a los docentes, investigadores y estudiantes presentes curiosa esta falta de interés, más todavía porque el viaje de Sautet debía llevarle en varios países de América Central y del Sur. Sea por falta de cortesía, por seguridad eurocéntrica de su superioridad teórica, o por la ilusión de que los problemas de Francia ("*franco-français*" como se suele decir hoy en día) tenían obligatoriamente que interesar al mundo entero, antes que los problemas específicos de los países visitados, fuera por lo que fuese, la total inadecuación de la aproximación científica de Sautet con el mundo contemporáneo que pretende interpretar, si bien se origina básicamente en su falta de conocimiento y en su visión no contextualizadora de la historia de las ideas, y por ende de los hechos sociales que las preceden o siguen, irónicamente se entiende por el hecho mismo de que Sautet, construido dentro del mundo protector de la universidad francesa de la que probablemente nunca salió realmente, al no preocuparse de las bases ideológicas del pensamiento en general, y de su pensamiento en particular, no actúa, a pesar de lo que cree, como crítico, es decir dentro de un discurso métralingüístico, sino que como los fulanos del bar del comercio. Tal vez fue por ello que tuvo la idea de crear a sus famosos "*cafés filosóficos*", que por suerte fueron de poca vida sobre Managua, pero que al parecer tienen gran éxito en distintos países, entre los cuales Francia.

Lo que queremos decir es que la pretensión de apertura que puede tener Sautet, interesante en lo que es sintomática del pensamiento científico de las disciplinas humanísticas, no corresponde a una verdadera apertura epistemológica tendiendo a poner las bases de una crítica pertinente de las ideas, sino que como un discurso de posiciones subjetivas en las que lo principal es hablar, no comprobar lo que se dice. Como lo plantea en sus escritos, y como lo demuestran sus "*cafés filosóficos*", inspirados de Sócrates⁵⁸, lo que por otra parte reivindica plenamente, la concepción que tiene Sautet de lo que es la reflexión fenomenológica remite a teorías de la

⁵⁷Notaremos que, después del atentado de septiembre 2001 contra el World Trade Center de New York y el Pentágono, se difundió la idea que Oussama Ben Laden, supuesto responsable de los hechos, tenía su fortuna de la venta de droga a Europa, el 80% de la heroína vendida en este continente viniendo, según Roland Jacquard, *Au nom d'Oussama Ben Laden: dossier secret sur le terroriste le plus recherché du monde*, Paris, Jean Picollec, 2001, de Afganistán, país que acogió al millonario. Así, de la misma manera que después de la Guerra del Golfo los E.U. representaban a Sadam Hussein como a un demonio, e Irak a los E.U., Ben Laden, a pesar del conocido origen familiar de su poder financiero, es acusado, al igual que la América Latina por Marc Sautet, de venta de droga. Ahora bien, el origen religioso de estas acerciones es evidente, ya que, idénticamente, se decía antiguamente de los judíos o los comunistas que se comían a los niños, culpa máxima en contra doblemente de la patria y del porvenir de ésta.

⁵⁸Y también, diacrónica e implícitamente, de un deseo de tener una corte al igual del muy contemporáneo y francés Jean-Paul Sartre, maestro espiritual de toda una generación, conocido por su afición a los cafés parisinos. Pero, no teniendo la fama de éste, Sautet tuvo que inventarse sus propios "*cafés*" dándolos una validación falsamente epistemológica, ya que de sí mismo pocos fuesen los que quisieran ser discípulos suyos.

antigüedad, y más precisamente todavía del siglo V antes de Cristo, en una época en que ni siquiera la ciencia, con todo su aparato de experimentación y comprobación moderno y contemporáneo, existía. Ahora bien, como dijimos, el éxito que conoce su propuesta de "*café filosóficos*" como el reconocimiento que le permite enseñar, publicar libros y viajar en el mundo entero, implica que sus planteamientos son compartidos por una grande parte de la comunidad científica.

E) La "*nada negativa*", el Tío Coyote y la postmodernidad

Tal vez la principal diferencia entre la ciencia del Primer Mundo y la del Tercero, a pesar de las debilidades de la de este último, debidas tanto a la imposibilidad en la que muy frecuentemente el Tercer Mundo es de conseguir una bibliografía de buena calidad (aun si países como México, Argentina, Colombia, o Venezuela hacen notables y logrados esfuerzos desde este punto de vista), como a la influencia de las tesis occidentales impuestas, tal vez la principal diferencia entre la ciencia del Primer Mundo y la Tercero es que la ciencia del Primer Mundo se concibió como la de lo Verdadero concebido como dado al "*Ser-en-Sí*" en cuanto esencia en comunicación privilegiada con el Creador, mientras la ciencia del Tercer Mundo, teniendo, antes que plantearse a sí mismo, que validar la propia existencia pensante del ser susceptible de expresarla, el ser no occidental, se conformó en función de una perspectiva materialista de comprobación ("*testificabilidad*" o verificación de las posibilidades de existencia del Ser y el Estar como "*nihil negativum*"). Numerosos fueron los teóricos, tanto africanos como latinoamericanos que hicieron la demostración de aquello.

Esta oposición entre los pensamientos que podríamos decir del Ser y del Estar es la que para nosotros hace valiosa nuestra experiencia nicaragüense (a pesar de las dificultades inherentes a la extranjería como recordaba Claude Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*).

Frente a las teorías del pensamiento subjetivo se tiene que encontrar respuestas objetivas a los problemas planteados por las obras simbólicas, que son todavía, como lo decía Pierre Francastel en la primera mitad del siglo XX la suma de información menos utilizada, aunque la más valiosa, para entender la evolución de los mecanismos sociales humanos.

Ahí reside el papel del científico: mientras el arte, en particular abstracto, representa una desconstrucción-reinterpretación subjetiva, "*idiolectal*", de los esquemas del pensamiento global de una época, el análisis epistemológico de las obras concretas interviene como intento de devolver y mostrar al entendimiento de todos las ideologías subyacentes en nuestros procesos de (*auto*-)representación colectivos.

En ello nos ayuda el hecho de que, como dice Poe lo que un hombre hizo, otro hombre puede deshacerlo. En otras palabras el que las obras siempre son manifestaciones de un pensamiento "*sociolectal*": así por ejemplo los imitadores suelen retomar no tanto mímicas y/o formas de hablar del personaje supuestamente arremediado, sino que "*trucos*" que, utilizados con éxito por otros imitadores, permiten al público reconocer por comparación en la segunda imitación "*la manera de*". Pues, dicho de otra manera, el arte es siempre referencial. No nace *ex nihilo*. Como las demás producciones del pensamiento humano (lo que incluye las maneras de relacionarse y actuar social y políticamente), el arte toma forma a partir de objetos (psicológicos, simbólicos) anteriores, en función de los que o contra los cuales se modela a su vez. Es así que el arte viene a ser representación de las formas del pensamiento dominante. Hemos evocado el origen social de los artistas, por oposición al mito (tanto romántico

como marxista) del artista aislado (aun si tiene vigencia, pero en el caso de los a quienes no se da nunca la palabra).

Todavía como cualquier otra forma del pensamiento, el arte oficializado, aun indirectamente, es un arte recuperado.

Además siendo todos seres psicológicos y sociales, nuestra memoria colectiva como nuestra educación (en casa, por los padres, en la escuela) nos impone maneras de pensar y actuar específicas. No somos libres.

El simple hecho de que viviendo en un país se nos enseña su idioma ante que el de los otros países, su literatura, su arte, ante que los de los otros países, que se nos muestra sus máximos representantes como sus glorias del momento (en la televisión, en los diarios, en las conversaciones), sin que se nos presenta a los de los otros países, nos condiciona, predeterminando nuestra manera de pensar tan seguramente como Pavlov podía prever las actuaciones de sus perros. Peor todavía, sin saber, somos los hijos de nuestra época, país y medio. Nuestra forma de pensar depende de esquemas sabios tanto como populares que ni siquiera percibimos. Tomando un ejemplo muy evocador, fue una amiga nuestra que nos indicó las correspondencias entre nuestros planteamientos y los del marxismo, antes siquiera que hayamos leído a ningún autor marxista.

Al nivel más básico, nuestra forma de percibir el mundo que nos rodea se debe a arquetipos ideologizados que nos son impuestos.

En un curso de filosofía que impartimos en la UNAN-Managua, preguntamos un día, para aclarar con un ejemplo práctico la diferencia entre positivismo y neopositivismo, a nuestros alumnos que se fijan en el color de un árbol que se podía ver frente a nuestra aula, por la ventana. Contrariamente a nuestras indicaciones, ninguno de ellos miró afuera. Pero casi todos juntos afirmaron que era verde. No se habían fijado en que hora del día estábamos, ni si el árbol tenía hojas, ni de que color podían ser estas. De hecho era un árbol medio muerto, con apenas algunas hojas rojizas o amarillentas en la punta de sus ramas, un tronco seco moreno, pero que, por el juego de la sombra aparecía de un gris negro, un poco como si fuese quemado.

Michael Baxandall en *El Ojo del Quattrocento*, siguiendo en ello a la enseñanza de Ernst Gombrich, muestra cómo nuestras costumbres de lectura influyen en nuestra visión de las imágenes las más simples: planes u otro.

Ahora bien, por abarcar a un público lo más amplio posible, la publicidad no sólo utiliza símbolos consensuales, sino también que, a semejanza del arte abstracto, juega de la asociación de palabras-conceptos que, por su potencialidad connotativa, se vuelven unidades minimales polisémicas. En la serie de publicidades de 2001 del canal de televisión francés France3 por las películas previstas durante los dos meses de las vacaciones de verano, se asocia así la noción de "cinema" a las de "acción" o "descanso". Una publicidad tiene como logotipo: "cinema acción", otra "cinema descanso". La asociación no discursiva de dos substantivos, perturbando las costumbres lexicales del espectador, le invita a imaginar las relaciones posibles implicadas. La asociación entre cinema y acción remite a la vez a la acción en el cinema, es decir al cinema de acción, como a la palabra del cineasta cuando empieza a filmar una escena. Dialécticamente las ideas de acción y descanso oponiéndose dejan imaginar al veraneante su propio descanso disfrutando de una película de acción, es decir con todos los ingredientes para pasar un buen rato⁵⁹.

⁵⁹El proceso referencial se expresa en todos los aspectos de la publicidad, revelándonos substratos significativos al nivel formal, lingüístico e ideológico. El slogan de la publicidad de 1985 por Ovomaltine:

Ante que del arte abstracto, alusión y denotación son históricamente propias de las bromas y los anuncios (estos últimos que se desarrollaron en el siglo XIX). En cuanto asociación y combinación de arquetipos simples de la mentalidad colectiva, se agrupan, construyendo un discurso de venta. Lo evidencia la simplificación del mensaje publicitario, con el fin de que lo más grande público posible pueda entenderla (un desodorante por baños se llama así WC Net, unos rollos de cocina Sweet - "Suave" -, y el agua natural mineral sin gas de Saint-Cyr La Source, de origen francés, Cristaline - por "Cristalline": "Cristalina", nombre que evoca y su limpidez y, como lo hacen la iconografía y la "voz off" de las publicidades en el caso de *Quézac* o *Volvic*, su origen ctónico y rocoso -), simplificación que, soportada también como podemos apreciar por términos superlativos iterativos de un producto a otro, llega a una inglesización de los términos, o a la sustitución, por ejemplo de la "ch" francesa, que no existe en los países anglófonos y germanófonos, en "k" ("*marché*": "*market*"). El nombre Up & Go ("*Arriba y Vamos*" o "*De Pie y Caminando*") de los pañales de la marca Libero reproduce este proceso de denotación entendible para todos: los términos ingleses como el de "*Libero*", que en muchas de las lenguas europeas remite a la idea de liberación (lema recurrente de la publicidad que el producto revela y liberando al ser - veáse por ejemplo, en el

"*C'est de la dynamite*" siendo un juego de palabra sobre el hecho de que se trata de una barra de chocolate, aludiendo al poder energético del alimento. Devolviéndonos, al nivel lingüístico e "intertextual", al nombre Always - "*Siempre*" - de la famosa marca de compresas para mujeres, el nombre Dayly de los rollos de cocina evoca por supuesto su uso "*diario*" (lo que fonética y literalmente "*daily*" significa en inglés), y por ende, implícitamente, familiar. El fondo de nubes del decoro del embalaje de Dayly remite al tiempo que pasa, lo que simboliza clásicamente, hasta en las películas, la visión del cielo cambiando a medida que pasan las horas. De ahí que el color anaranjado sobre el que destacan estas nubes amarillas representa, a semejanza de lo que ocurre notablemente en *La Balsa de la Medusa* de 1819 del francés Théodore Géricault, la hora indeterminada del día, que se puede tanto identificar con la madrugada, cuando se levanta el sol, como con el crepúsculo, cuando cae. Elementos temporales de las nubes y su color particular que vienen acentuar la idea implícita, como ya hemos dicho, del uso familiar diario de los rollos de cocina. Una de las nubes, a la izquierda, más grande que las otras, acusa la forma, igualmente imprecisa, de un avecilla con lanza o de un caballo encabritado, la lanza o la pata tocando a la "D" de Dayly. Este nubarrón evoca formas como cuando uno mira largo tiempo al cielo, buscando figuras. Ello a su vez, como el color rojizo del fondo, enfoca en el principio de ensueño de la publicidad y del producto, el caballo-avecilla sirviendo de logotipo a la marca, y su pata-lanza, que agarra a la "D", evidenciando de nuevo la idea de uso activo de los rollos. El nombre Dounet' del papel higiénico vendido en los supermercados Auchan, al preferir el apóstrofo a la escritura "*Downette*", evita así la alusión sexual (la palabra pudiendo fácilmente evocar a la suavidad del sexo femenino, v. así por ejemplo, referido a lo que decimos enseguida en la presente nota acerca de la correspondencia entre Dounet' y Gratounette, la letra de la canción "*Autopsie*" (1994) de Ministère A.M.E.R (literalmente: "*Ministerio A.M.A.R.G.O.*": iniciales que, según las interpretaciones, significarían "*Action, Musique Et Rap*": "*Acción, Música Y Rap*", "*Agent du Ministère Eloquent et Radical*": "*Agente del Ministerio Elocuente y Radical*" o "*Avec Moi Ejaculation Retardée*": "*Conmigo Eyaculación Retrasada*"), grupo de rap francés creado a inicios de los años 90 e integrado por los cantantes Doc Gynéco, Passi y Stomy Bugsy, que enseguida se dieron a conocer cada uno por su *hdo*: "*J'aperçois une zoulette, une putain de rate. Le deuxième mot était bienvenue on dirait qu'elle se gratte (gratte gratounette) cette petite zoulette. Moi qui me voyais déjà lui lécher la... (...). Elle me dit que la journée, elle braque les baraques & que la nuit elle suce et crache dans des flaques pour du crack et qu'e1le craque quand elle aperçoit son joli caillon si mini si doudou son chouchou. Elle craque accompagnée de son mal*"). Además la ambivalencia del apóstrofo permite guardar la idea de la utilización del papel por ambos sexos (si no se toma en cuenta al apóstrofo, la palabra, terminándose por "t", aparece, en la lectura francesa, según el precepto puesto en aplicación por la Pléyade en el siglo XVI, como un diminutivo masculino). Confirmando lo que decimos en el texto respecto de la utilización publicitaria de palabras directamente entendibles para todos, el nombre "*Dounet'*", que se lee fonéticamente "*Suave Neto* (en el sentido de limpio)", remite al nombre de una esponja llamada Gratounette (fonéticamente todavía: "*Gratte Tout Net*", o sea "*Frega Todo Neto*", es decir aún: "*Todo lo hace limpio*"), devenida famosa gracias a un ciclo de publicidades cómicas de inicios de los 90 sobre una pareja que ya no puede dejar de usarla, tan fácil, práctica y agradable es su utilización. Gratounette siendo una esponja de dos caras, una dulce para limpiar y la otra más fuerte para fregar (de ahí el nombre Gratounette), el nombre Dounet' hace dialécticamente referencia a la dulzura del papel para limpiarse al salir del baño. Como el trazo rojo debajo del nombre Dounet' en los paquetes de papel higiénico, la letra "S" de los rollos de cocina Sweet, acompañada de gotas de agua, asemeja la forma de la marca del trapo pasado sobre una superficie para fregar y limpiarla.

mismo sentido, el nombre Libra de una marca de compresas para mujeres -), ilustran el que estos pañales deben ser muy resistentes, permitiendo al niño de moverse sin mojar (de donde el nombre Up & Go), mientras absuelve a los padres de la aburrida tarea de cambiarle cada cuanto. La imagen de un bebé, de pies precisamente, manos arriba (símbolo de victoria, aquí sobre lo cotidiano y/o las necesidades del cuerpo), viene para sobredeterminar todos los elementos denotados por el nombre del producto en la mente del comprador.

La obligación socio-cultural del sentido representado en la obra se expresa más todavía en las formas geométricas⁶⁰ de los logotipos.

Los logotipos de la publicidad revelan perfectamente el deseo de representar de manera arquetipal, es decir a la vez esquemática y directamente reconocible, al producto y/o el emblema/lema de la marca. Así muestran su dependencia con la emblemática tradicional. No es casual si el cantante francés Richard Gotainer es al origen un publicitario. Lo que rige el arte abstracto es la voluntad de representar metafóricamente a los elementos de la realidad en sí, digamos su ser interior, por ello tiene mucho en común con los anuncios. El estribillo "*¿Qué hora son/ Mi corazón?*" de la canción "*Que Hora Son*" (2001) del disco *Esperanza* de Manu Tchao, remitiendo, tanto en el plano musical como temático, a una de las primeras canciones, titulada "*Pas assez de toi*" (1989), del disco *Putas Ever* de su grupo Mano Negra, no toma sentido, salvo por la rima, sino por su repetición misma dentro de la historia de amor aparentemente desdichado que nos cuenta la letra: idea del tiempo perdido, ya evocado por Barbara en "*Dis, quand reviendras-tu*" (1962), uno de sus más famosos aires⁶¹.

Tomaremos ejemplos de logotipos del internet, así como de la RATP (el metro parisino), de dos marcas de lejía y de un supermercado especializado en los alimentos congelados.

La conexión internet, por ejemplo en AOL, es a menudo simbolizada por un relámpago, referencia obvia a la ya citada Fe Electricidad⁶².

La RATP tiene por logotipo a un círculo - imagen de la capital "*intramuros*", y por ende del transporte en común - dentro del que se dibuja, cruzándolo, una línea quebrada, que a su vez remite a la forma de la línea ferrea que hace el servicio de comunicación de punta a cabo de París y sus arrabales.

Comunidad iconográfica que apoya la idea de un simbolismo latente, las lejías Omo, Bonux, Dash, Vizir, Le Chat, y, por extensión, el líquido para lavaplatos Sun tienen por logotipo a un círculo, expresión cinética, explícita en el logo de la "*Lessive Liquide*" vendida por Telemarket.fr, del movimiento de la puerta del tambor de la máquina de lavar. Círculo de distintos colores que evoca el de los colores opuestos, y también el que estos detergentes protegen los colores de la ropa, de hecho identificados con los colores del pintor en la publicidad de noviembre de 2001 por Woolite Color Protection presentada en la televisión francesa. La lejía Blanco Vanish, de nombre inscrito precisamente en un blanco reluciente sobre un fondo de colores vivos, con predominancia del azul y rosado, devuelve a las publicidades clásicas de las marcas anteriores (ya parodiadas por el célebre cómico francés Coluche), a la calidad de limpieza del producto y a la protección de los colores que asegura.

Combinando ingenuosamente texto e imagen, Blanco Vanish muestra de manera clara la relación que entretienen al nivel lógico la letra y la forma en cuanto las dos

⁶⁰Lo que demostraron por el Renacimiento - ya lo hemos dicho, pero conviene insistir en ello - Ernst Gombrich en su obra y Michael Baxandall, *L'OEil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 47ss.

⁶¹V. también "*Et Maintenant*" (1961) de Gilbert Bécaud et "*Une Petite Fille*" (1962) de Claude Nougaro.

⁶²En su simbolismo científico premogénito en la contemporaneidad, como también en la película de 1994 de y con Kenneth Branagh, así como Robert De Niro en una bella composición de actor, v. nuestro artículo sobre "*Mary Shelley's Frankenstein*", en "*Hablemos de Cine*", 4/1/1999, p. C-6.

encierran, al contrario de lo planteado por los barthesianos y neo-barthesianos, un sentido fuerte, basado en la tradición emblemática y denotativa del símbolo que representan, aun cuando éste se encuentra reducido a su expresión la más esquemática.

Los supermercados Picard tienen como logotipo a un cubo azul, con ramificaciones en cada ángulo, y el lado derecho todo pintado de anaranjado. De nuevo son referenciados los colores opuestos, aquí con un sentido peculiar de la evocación de lo azul en cuanto es un color frío. Pues, remite a la idea de refrigeración. Además las ramificaciones del cubo son esquemáticamente las de un átomo de escarcha. El aspecto geométrico sirve así a orientar la lectura del logotipo en un sentido muy alegórico (remitiéndonos a lo que hemos dicho acerca de la obra de Roy). La coloración anaranjada de la parte derecha del cubo marca el sentido de lectura habitual para los occidentales: de la izquierda hacia la derecha, creando un movimiento óptico implícito en la obra (como los colores del círculo de Omo, Bonux, Dash, Vizir, Le Chat, Woolite Color Protection, Blanco Vanish, Lessive Liquide o Sun). La aparición del movimiento, no relacionada con el producto o sus cualidades intrínsecas, devuelve el espectador al carácter dinámico de la marca, elemento de primera importancia para los publicitarios⁶³.

F) Horatio, sus "*fetiches negros de fieros ombligos*" y el "*poeta aludido*"

Pues, en esta introducción, pudimos evidenciar que:

- la obra de arte se expresa mediante la recurrencia de sus motivos;
- recurrencia favorecida en el arte abstracto por la asociación;
- cada motivo adquiere desde este momento un sentido global en sí (o polisémico) que permite entender la obra, reemplazando la tradicional combinación de los motivos del arte figurativo para formar temas convencionales, en una acumulación que por superposición de los sentidos paralelos de cada motivo propone al espectador una nueva manera de abordar la obra;
- estos motivos, por su pretensión cabalística, reintroducen paradójicamente en la obra un sentido convencional: el del objeto-emblema, sobredeterminando su simbología tradicional por su aislamiento relativo respecto de los otros motivos de la obra, aislamiento que acentúa por compensación su simbolismo individual;
- pues, no pudiendo contar con la dilución de los motivos en el conjunto, esta individuación viene a expresar una concreción del sentido en su univocidad de símbolo-objeto:
 - por el hecho de que el artista es, como cualquier hombre, dependiente de la memoria colectiva de su propio mundo y psicológica de su educación personal;
 - por otra parte, toda obra, cuando es suficientemente conocida como para ser interpretado o por lo menos analizada, expresa a menudo formas del pensar dominante:
 - o sea porque el artista proviene de las clases dirigentes de la sociedad;
 - o sea porque responde a las normas del pensamiento de su época, asumiéndolas o, como diría Franz Fanon en cuanto a la problemática de la dependencia,

⁶³Los ejemplos pueden multiplicarse: las gaseosas llevan a menudo burbujas en su etiqueta, los embalajes de pizzas representan a cocineros italianos o a las estrellas y colores de la bandera estadounidense, la aparición de flechas en los sobres como la diferencia de tamaño de las letras de FedEx evocan al movimiento y al viaje rápido de la carta del expedidor al destinatario. Véase también, en cuanto al simbolismo de las formas y los colores los interesantes trabajos temáticos del francés Michel Pastoureau. Más interesante todavía en lo que nos concierne, para destacar el nivel ideológico y propagandístico de las producciones simbólicas: celebrando el pasaje al Euro, nueva moneda única europea, el plegable de promoción de los supermercados U por la semana del 23 de enero al 2 de febrero de 2002 muestra en primera página a una mujer que, brazo tendido y piernas dobladas, lleva en alto a una pieza de un Euro, la posición del cuerpo de la mujer asemejando la línea marítima de los pueblos de la Unión del mar del Norte y la Báltica al mar mediterráneo, con España y la bota de Italia.

rechazándolas, y por ende asumiéndolas por antinomia (cuestión del "*antidiscurso*" y del "*discurso contrario*" estudiado por el filósofo argentino Arturo Andrés Roig);

- o sea porque el discurso dominante se reapropia del sentido de la obra, pervirtiéndola, como podemos ver a menudo en las películas norteamericanas⁶⁴;

- a las desconstrucciones del arte y las producciones simbólicas tiene que corresponder la aclaración científica, en cuanto su papel sería de revelar los substratos ideológicos que rigen a nuestra mente social;

- tal reconstrucción es posible mientras se asume una orientación no ontológica sino que axiológica (Roig)⁶⁵;

- y también porque las obras conllevan siempre (todavía en función de la pregnancia de los esquemas del pensamiento colectivo sobre la mente individual, que se origina *en* la sociedad) elementos resurgentes de un sentido de lectura (no lineal, pero temático o, mejor dicho, histórico y pictogramático/ideogramático) convencional.

La asociación, de ideas y/o palabras, pone en el arte abstracto - en cuanto expresión idealista racionalista (en el sentido histórico y etimológico del concepto) de la verdad individual sobre la razón comúnmente admitida - en tela de juicio a la lógica predeterminada, tanto del lenguaje (como lo hacen paralelamente los filósofos), como del raciocinio. Lo demuestran perfectamente los relojes flácidos de Salvador Dalí, que, a semejanza del Cronos clásico con su guadaña (de donde se evidencia, también, el origen emblemático del arte abstracto, como en las obras de Stéphane Mallarmé y Roy), representa visualmente al correr del tiempo.

Así la broma (pensamos entre otros a la *Estatua del Hombre Invisible* realizada por un artista francés dentro de su serie sobre fantasmas, en la que se encuentran también un fantasma borracho titulado *Ivre Mort* y un fantasma exhibicionista titulado *L'âme mise à nue*, pero también, en lo que nos concierne, al arte de Marcel Duchamp, inspirador por excelencia de García Romano, y a la obra única, instalación formada por una silla puesta en medio de numerosas fotocopias del retrato de Edgar Allan Poe, y titulada *Poe-Silla*, que García Romano presentó en el momento del recital-exposición de los Papalotes⁶⁶ de febrero de 1999 en la ArteFactoría managüense)⁶⁷, resaltada por la lógica idiosincrática del "*nonsense*" en contra de la lógica a menudo absurda del lenguaje (el *Logos* normativo porque definitorio de la filosofía nominalista clásica) y del pensamiento impuesto, ideología cuyo origen se encuentra en el liberalismo político típico del siglo XVIII del idealismo racionalista (significativamente criticado por el tradicionalista Hegel), broma que desemboca en el arte sobre obras girando alrededor de asociaciones de palabras, como en *Les Robins des Bois*, las canciones del francés Alain Bashung, y más generalmente en el dadaísmo (y los numerosos artistas contemporáneos neo-dadaístas fabricantes de obras con vocación esencialmente cómica poniendo justamente en perspectiva a la lógica admitida), el ultraísmo, el surrealismo (que inspiró la poesía de Jacques Prévert, famosa por sus enumeraciones que nos remiten, precisamente, al proceso de combinación temática) y el OuLiPo, la broma⁶⁸, pues, es la

⁶⁴V. nuestra sección de iconología fílmica "*Hablemos de Cine*".

⁶⁵V. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*.

⁶⁶Grupo literario de cuatro integrantes: la poeta Carola Brantome, García Romano, David Ocón y nosotros mismo.

⁶⁷Idénticamente, es muy probable que la idea de "*Radio Bière Foot*" ("*Radio Cerveza Foot*") le vinó a los Robins des Bois por aproximación fonética cuando se pronuncia con el acento del Norte de Francia (región de origen de uno de los miembros del grupo) al nombre: "*barefoot*" del esquí acuático en inglés.

⁶⁸Abarcando, como vemos, el arte contemporáneo en todas sus manifestaciones, de las artes plásticas a la literatura, pasando por el cine y la canción. Una prueba formal y circunstancial suplementaria de la conexión existente entre los distintos tipos de producciones simbólicas es la permanencia del estribillo, tanto

forma estructural del arte abstracto temático o figurativo (a la vez medio de abordar la cuestión ideológica del tema, y finalidad en cuanto reafirma permanente la validez de lo individual, e implícitamente dentro del discurso moderno el valor del genio⁶⁹ - veáse el grupo temático formado por *Le visage du génie* de 1926, *L'Eternité* de 1935 y *La Mémoire* de 1948 de Magritte⁷⁰, así como los recurrentes poemas de Coronel Urtecho y Martínez Rivas sobre la obra maestra -, en contra de lo socialmente admitido - problemática fundadora y fundamental en la obra poética de Martínez Rivas -). El principio de "*asociaciones delirantes*" de Dalí es muy significativo de lo que acabamos de plantear.

Idénticamente, el fenómeno filmico de definición de la acción mediante una cualidad específica del héroe que, apareciendo de manera a primera vista casual al inicio de la película, se revela primordial al final, a menudo permitiendo al protagonista salvarse la vida (o recuperar al amor de su pareja), fenómeno que influenciará a toda la novelística policíaca y de horror estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, es para nosotros fundamental también en cuanto *puesta en situación* que, al igual que los motivos en el arte abstracto, creando una recurrencia dentro de la obra revela la presencia de un sentido inmanente fuerte ("*funciones cardinales*", por retomar la terminología barthesiana) mediante su mismísima acción en el marco de la lógica del relato como "*función-charnela (nexo)*".

En el arte de Avery, donde hay muchos juegos de palabras - a menudo repetitivos de un dibujo animado a otro -, tanto visuales como expresadamente escritos sobre todo tipo de rótulos (llevados o no por los personajes), el nombre del héroe Screwy Squirrel, literalmente: "*Ardilla Loca*", más allá de la aliteración, da cuenta de un juego de palabras etimológico implícito entre la comida tradicional del animal: las "*avellanas*" - "*nuts*" en inglés -, y el calificativo "*nuts*", que significa "*loco*" en el lenguaje popular, como lo revela la forma en cuatro letras: "*NUTZ*" de los edificios componiendo el hospital psiquiátrico del inicio del dibujo animado "*Happy-Go-Nutty*". De lo mismo en "*The Screwy Truant*", todavía con Screwy Squirrel, el rojo "*Technicolor*" de la "*Little Red School House*" que "*se fue para la guerra*" - ¿alusión a las restricciones presupuestarias de los estudios hollywoodianos y/o la sangre de los combates? -, se vuelve al final del dibujo animado el rojo del sarampión que explica doblemente, respecto a la ausencia de rojo en la escuela y a la enfermedad en sí, porque la ardilla traviesa no podía ir a la escuela. Así, todavía en "*The Screwy Truant*", las fotos genealógicas sobre las denominaciones de los distintos tipos de perros (veáse también el posterior "*Lonesome Lenny*") y el episodio del pie-llanta (el héroe o su cabalgadura identificándose, como por ejemplo en "*Wild and Woolfy*", con un carro y las señalizaciones para carreteras siendo elementos frecuentes en Avery) muestran a que punto los dibujos animados, a semejanza del históricamente contemporáneo arte abstracto, interpretan en sentido literal las situaciones y expresiones de lo cotidiano, a manera de broma en el caso de los dibujos animados, y, ya lo hemos dicho, de verdad individual - o símbolos psicológicos denotativos, como los sueños interpretados por Freud (o el mensaje de las canciones reutilizado por los anuncios en el sentido pervertido de su demostración mercantil) - en el caso del arte abstracto.

En el plegable publicitario anunciando las promociones de septiembre 2001 de Pizza Hut, son dos dados que ilustran esquemáticamente el slogan: "*Faites coup double pour la rentrée!*", lo que nos expresa, si trasladamos el juego denotativo de la

en la canción popular, como en la poesía, y a menudo precisamente, de manera más interesante todavía para nosotros, en los "*sketches*" cómicos.

⁶⁹V. Anthony Blunt, *La théorie des Arts en Italie 1450-1600*, Paris, René Julliard, 1956, chap. II à IV, pp. 41 à 116.

⁷⁰V. Barbe, *Iconologia*, pp. 139-140.

asociación entre la locución francesa y su ilustración (fenómeno frecuente también en las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll) al ámbito del arte abstracto, cuanto los motivos aislados, remitiéndonos cada uno a su simbología clásica y comúnmente admitida, encierran el mensaje de la obra, ya no de manera centrífuga, como en el arte figurativo, donde cada elemento se integra al conjunto narrativo, sino de manera centrípeta, como si cada motivo quisiera contener en sí mismo todo el sentido del conjunto, reemplazando la sucesión (o alusión) narrativa, descriptiva, por una serie de objetos afirmativos, demostrativos, que cohabitan y a veces se chocan en el mismo espacio sin relación aparente entre ellos.

Intentaremos mostrar cómo (re)aparecen en las obras abstractas del grupo ArteFacto símbolos y arquetipos del pensamiento latinoamericano y latinoamericanista⁷¹, lo que estos deben al peso de la cultura, de la educación y del medio, y lo que presentan de contemporaneidad, contrariamente a la idea muy desarrollado de que no hay "modernidad" en el Tercer Mundo; paralelamente, justamente porque no son ensimismado, y porque los artistas nicaragüenses son plenamente en este mundo y en las problemáticas de esta época (de hecho no se puede hablar, como lo hacen los teóricos del Primer Mundo, y a veces algunos del Tercero, como veremos con el estudio del libro de María G. Dolores Torres, de globalización económica, política, cultural y/o militar⁷², y negar su contraparte, los intercambios entre las sociedades, en bien o en mal), intentaremos mostrar también cómo los miembros del grupo reinterpretan apropiándose la tradición internacional del arte, de manera irónica, crítica o simplemente como homenaje.

Para quedarnos en el ámbito de los dibujos animados evocado al inicio de la presente introducción, el Coyote, enemigo de Bip-Bip, es un personaje que, no obstante su origen de dios civilizador en las mitologías clásicas⁷³, como Goofy, viene a ser un arquetipo del hombre moderno, ya que utiliza artefactos, manera, ahí cómica y a menudo malograda, como en el caso de Goofy, de dominar a su propio mundo. Este carácter industrial del Coyote es también surdeterminado por los pseudo-nombres latínes que se le atribuye siempre (como a veces también a Goofy en Disney), que dan cuenta de la orientación clasificatoria, epistemológica, entomológica y etnográfica del pensamiento contemporáneo. Indirecta pero claramente, ello nos permite ver que el nombre de ArteFacto inscribe el grupo nicaragüense en una doble perspectiva, típico de la contemporaneidad, primero porque plantea la relación del artista a su espacio como siendo técnica, es decir que interroga el estatus del artista-artesano dentro de la dialéctica entre artes liberales y artes mecánicas, y segundo porque expresa el dominio más amplio del artista no sólo sobre el cuadro o la piedra (espacio tradicional reducido de su acción) sino que sobre el mundo que lo rodea, de manera extensiva, y que en todos sus aspectos es susceptible ser utilizado por él. Asimismo, las obras se vuelven montajes, tanto los cuadros como las esculturas, asociación y superposición de materiales. La obra se libera de su marco, y se extiende en las instalaciones, características también del grupo, a todo el espacio de la exposición.

A nivel puramente epistemológico, la serie de trabajos, realizada entre 1997 y 1999, y reunida en las páginas siguientes, por orden temático, pero intentando respetar

⁷¹En particular, respecto de lo que hemos dicho anteriormente, en la autodefinición latinoamericana criolla de finales del siglo XIX (en oposición notablemente a los E.U.) como: hispánica, mestiza y católica.

⁷²V. Chomsky *Nuestra pequeña región de por aquí: política de seguridad de los Estados Unidos*, cycle de conférences donné en mars 1986 à la UCA (Universidad CentroAmericana) de Managua, publié dans la même ville par l'éditorial Nueva Nicaragua, 1988.

⁷³V. Barbe, *Mythes (autour du Dieu du Pet)*, Bès Editions, 2001.

los más posible la cronología, y a la que hemos adjuntado nuevos elementos (complementos, correcciones, precisiones y aclaraciones) en el texto y las notas, tuvo para nosotros varios intereses:

- averiguar la validez de los planteamientos iconológicos a partir de y por el estudio de obras de arte abstracto según un proceso de "*kunstwissenschaft*" (decomposición analítica de los distintos motivos que componen una obra específica, en sí misma, dentro de una serie, y dentro de la obra global de un artista/deducciones en función de la recurrencia de motivos con sentido similar o complementario, estudiados en su evolución en la obra global del artista);

- ver cómo se expresa la palabra idiosincrática del artista individual, dentro de las formas y temáticas convencionales del discurso establecido, cuestión interesante cuando se trata de la similitudes y diferencias entre los distintos discursos sobre el ser femenino en Belli, Celeste González y Alicia Zamora;

- proponer estos análisis dentro de los límites impuestos por la obra viva, en perpetuo movimiento y cambio que representa el trabajo artístico haciéndose: "*à chaud*", lo que implica cambiar y amplificar la interpretación en función de la evolución real del proyecto plástico, lo que fue en particular el caso por *El sueño de la ración produce monstruos* y el "Homenaje a Clinton" (título provisorio) de Quintanilla;

- aceptar equivocarse y dar cuenta de nuestros errores, lo que desgraciadamente no solemos hacer nosotros los exégetas, como fue el caso con nuestra interpretación de *Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)* de Ocón;

- ver, por lo menos hasta donde ello es posible, en qué medida el discurso del artista es influenciado por las preguntas del que le entrevista⁷⁴ y si es factible pretender a una forma de objetividad dentro y/o a partir de la palabra del mismo artista; por consiguiente en qué medida su palabra nos da elementos suplementarios para la interpretación⁷⁵, y cómo puede utilizarse;

- poder seguir la progresión de un grupo de artistas sobre un período relativamente largo;

- estudiar la red y el juego de influencias en un medio al contrario relativamente pequeño, el del medio artístico nicaragüense managüense (es decir capitolino) de la generación posterior al grupo Praxis;

- estudiar este medio también a partir de sus conexiones con otros movimientos centroamericanos;

- y más que todo en su reapropiación de la herencia del arte moderno y contemporánea anterior;

- poder así mostrar, contrariamente también a la idea comúnmente desarrollada en los medios intelectuales occidentales, que primero existe una contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo, y segundo que esta contemporaneidad no es ni una copia servil de modelos occidentales preestablecidos, sino todo lo contrario: novedosa y propia, ni una reformulación paseista del arte popular, sino que totalmente intelectual: es decir, referencial (es decir bibliográfica e inscrita en una historia conscientemente asumida, comprendida y reinterpretada), y por consiguiente autoanalítica (tanto en el plano formal como temático) y pertinentemente crítica (en particular en contra de los modelos impuestos).

⁷⁴Como lo recuerdan los artistas desde el inicio en la serie de entrevista reunida por Marcin Sobieszczanski en *Les artistes et la perception*, París, L'Harmattan, 2000.

⁷⁵No es necesario recordar cuanto es una felicidad para el investigador tener al artista en vivo en el caso del arte contemporáneo, contrariamente a lo que ocurre en los estudios del arte antiguo, medieval o moderno. Pues, la palabra del artista, en sí indispensable a la comprensión de la obra, es lo que a menudo falta para averiguar, o por lo menos, poner a prueba de su crítica el texto analítico sobre sus realizaciones.

PROPEDEUTIQUE

INTRODUCTION À L'OUVRAGE *ESSAIS D'ICONOLOGIE FILMIQUE* (2002)

"Putois était. Je puis l'affirmer. Il était. Regardez-y, messieurs, et vous vous assurerez qu'être n'implique nullement la substance et ne signifie que le lien de l'attribut au sujet, n'exprime qu'une relation.

- Sans doute, dit Jean Marteau, mais être sans attributs c'est être aussi peu que rien. Je ne sais plus qui a dit autrefois: "Je suis celui qui est." Excusez le défaut de ma mémoire. On ne peut tout se rappeler.

Mais l'inconnu qui parle de la sorte commit une rare imprudence. En donnant à entendre par ce propos inconsidéré qu'il était dépourvu d'attributs et privé de toutes relations, il proclama qu'il n'existait pas et se supprima lui-même étourdiment. Je parie qu'on n'a plus entendu parler de lui.

- Vous avez perdu, répliqua Mr Bergeret. Il a corrigé le mauvais effet de cette parole egoïste en s'appliquant une potée d'adjectifs, et l'on a beaucoup parlé de lui, le plus souvent sans aucun bon sens."

(Anatole France, *"Putois"*, *Crainquebille et autres récits profitables*, 1903, Paris, Maxi-Livres, 2001, p. 48)

I - Introduction à la problématique engagée dans les études suivantes

Qu'est-ce à dire aujourd'hui que d'entreprendre des "essais d'iconologie filmique"?

On l'aura compris, ce titre fait référence à celui du célèbre texte de 1939 d'Erwin Panofsky. Mais aussi bien nous aurions pu prendre pour titre "mythologies", en référence donc à l'ouvrage éponyme de 1957 de Roland Barthes. Si nous ne l'avons pas fait, c'est parce que nous ne voulions pas directement nous poser dans la même problématique que Barthes.

En effet, sa perspective était de stigmatiser la mentalité populaire, productrice selon lui de "mythologies", c'est-à-dire de croyances radicalement contraires (ou, pour mieux dire, opposées) à toute intellectualisation.

Notre propos serait plutôt de l'ordre de la "mythanalyse", autant dire qu'à la fois nous revendiquons l'héritage barthésien et désirons nous en dissocier. Nous le revendiquons en ce que, comme Barthes (mais aussi, bien sûr, comme Emile Durkheim), nous pensons que l'explication de la société contemporaine passe par l'étude de la persistance, dans ses productions culturelles, d'un fort sentiment religieux et mythique. Nous désirons nous en dissocier car nous ne voulons pas pour autant établir ainsi une hiérarchie des productions culturelles, dans laquelle les "arts analogiques" (comme Barthes les appellent) relèveraient du "degré zéro" du sens, ou bien même seraient créateurs de "sens vides".

Nous avons donc choisi comme titre "essais d'iconologie filmique" pour bien signifier que notre problématique sera d'ordre symbolique et sémiologique, dans la continuité donc des théories de l'Ecole de Warburg. Les études qui vont suivre porteront sur le message symbolique (sur le "langage figuratif", comme le nommait fort justement Pierre Francastel) des oeuvres filmiques. Par ce biais, nous nous efforcerons de montrer

que les oeuvres cinématographiques sont des témoignages essentiels à la compréhension de la mentalité sociale contemporaine, et qu'en même temps elles produisent un sens, irréductible à tout autre, immanent et persistant, qui permet, par le biais de l'approche iconologique, de définir la part de nouveauté dans l'emploi de thèmes classiques et les changements de pensée dont sont révélatrices ces métamorphoses (ou ses anamorphoses si, comme nous le ferons, on se place d'un point de vue essentiellement synchronique - c'est-à-dire de la *persistance* de symboles, ainsi que nous l'avons dit -).

Ainsi, la part du social et celle de l'idiosyncrasie propre à chaque artiste et révélatrice de son éducation, de ses goûts et de ses catégories de pensée, acquerront chacune sa pleine mesure, nous permettant d'établir un réseau de correspondances entre l'image individuelle et le mythe collectif, puisqu'en effet *"suivant la phrase d'Herbert Read, "... (l'art) commence comme une activité solitaire et ne s'intègre à la sociologie qu'à mesure de son acceptation par la société". Pas plus que de langage, il n'est d'art de l'individu isolé: l'"artiste", tel que le connaît la société bourgeoise, n'a rien d'une donnée naturelle, accordée à la notion de "nature humaine": loin d'être au point de départ de l'histoire (fût-ce celle de l'art), il en est au contraire le résultat, animal "politique" au sens fort du terme, non seulement animal social, mais, comme Marx l'a écrit de l'homme, animal "qui ne peut s'individualiser que dans la société"*¹.

II - Pourquoi une iconologie filmique?

a) *Le but du travail et sa spécificité par rapport aux productions antérieures: début de critique des analyses filmiques en général*

Cependant, entreprendre une iconologie filmique (ou du moins y réserver un livre entier) n'a de sens que dès lors où le matériau est neuf. Certes, l'étude d'oeuvres précises se justifie à elle seule, et nulle n'est besoin de la valider par un quelconque point de vue méthodologique, ni même théorique.

Nous n'ignorons pas les travaux déjà entrepris par les sémiologues et les sociologues sur le film, bien que nous restions assez perplexes du fait que les historiens d'art n'aient pas encore semblé s'intéresser à la matière, qui les concerne pourtant plus directement que n'importe qui d'autre.

Les travaux des sémiologues, encore peu nombreux, se résument d'ailleurs à l'héritage de la théorie barthésienne de l'image comme *"sens vide"*. Quant à ceux de sociologues - guère plus nombreux -, ils nous semblent aller dans le même sens. Ceux d'Annie Goldmann en sont tout à fait significatifs. Nous ne parlerons pas des travaux, ceux-là nombreux et même abondants, des critiques de cinéma, dont on se rend bien compte que, pour l'analyse scientifique, ils sont d'un intérêt plus que modéré.

b) *Un modèle: le "Hitchcock" de Claude Chabrol et d'Eric Rohmer*

Un livre pourtant, qu'il nous semble devoir citer comme modèle, échappe, croyons-nous, à ce vide de l'analyse filmique. Il s'agit du désormais classique *Hitchcock* de Claude Chabrol et Eric Rohmer. En effet, si la perspective en est essentiellement psychanalytique, elle évite pourtant les pièges faciles de la théorie involutive ou de l'étude raisonnée, courante dans ce domaine, de la névrose supposée de l'artiste (l'insistance sur la récurrence du thème homosexuel chez Hitchcock étant établi par l'étude objective des oeuvres et n'impliquant pas chez Chabrol et Rohmer, bien au contraire, de critique sous-jacente de l'oeuvre).

De plus, leur méthode d'analyse nous paraît très intéressante. Chabrol et Rohmer cernent l'oeuvre par quatre voies différentes: d'abord, la plus directe, la chronologie de l'oeuvre (aspect historique); ensuite l'analyse critique (compte-rendu précis du thème de chaque film et de ses principaux rebondissements); puis l'approche sémiologique (sens symbolique à tirer de la suite logique des événements dans le film); et la conclusion psychanalytique. En d'autres termes donc, on retrouve ici la perspective d'abord pré-iconographique (mise en place du cadre de l'oeuvre), puis iconographique (reconnaissance du thème, du genre et des événements du film) et enfin iconologique (mise en place d'une grille d'interprétation symbolique et, ici, psychanalytique de l'oeuvre), préconisée par Panofsky.

Ainsi, le *Hitchcock* de Chabrol et Rohmer atteste, à lui seul, que l'analyse iconologique est possible pour les oeuvres filmiques.

c) Critique des analyses filmiques en général et sociologiques en particulier: vers une théorie iconologique

On s'aperçoit, en comparant cet ouvrage aux autres analyses filmiques, des déficiences théoriques et méthodologiques de ses dernières.

Nous avons parlé des travaux critiques purs, et ne pensons pas devoir nous y attarder plus longuement.

Par contre, les travaux scientifiques d'analyse filmique sont très surprenants, et pour cette raison demandent sans doute un examen plus approfondi.

Nous avons évoqué la similitude d'intérêt des travaux sémiologiques et sociologiques. Cela vient en partie:

1°/ De la "mythologie" classique de l'art comme "*muta poesis*", qui n'a fait que se déporter dans les analyses filmiques et photographiques (nous pensons particulièrement ici à certaines analyses sur Madonna¹, dont l'étrange conclusion est que le personnage de la chanteuse sonnerait le glas de la femme fatale - or comment peut-on sérieusement postuler cela en considérant son iconographie qui, d'une part, gravite entre celle traditionnelle de la "Lolita" et celle de la non moins classique "vamp", les deux se rejoignant, comme on le sait, chez Vladimir Nabokov, et d'autre part est d'évidence en lien direct avec celles de la Marlène Dietrich de *L'Ange bleu* de 1930 et de Brigitte Bardot dans des films à prétexte sado-masochiste comme *La garce de New York et Body?* -);

2°/ De la manière dont s'est construite la sociologie de l'art qui, pourtant, pourrait être un des moyens les plus propices à l'émergence d'une théorie performante de l'analyse artistique.

En effet, si la démarche sémiologique pure n'a pas grande chance d'aboutir (tout au moins de la manière dont elle a été conçue par Barthes et ses disciples, c'est-à-dire en tant qu'approche onomasiologique de l'art comme "*mort du sujet linguistique*"), l'approche sociologique pourrait au contraire favoriser une véritable avancée dans le domaine qui nous concerne, d'autant plus qu'ainsi que nous l'avons dit, de tous les auteurs de sciences humaines, les sociologues ont quasiment été les seuls (pour ne pas dire *les seuls*) à s'être intéressés à la production cinématographique (sans doute

d'ailleurs parce que, à l'instar de Barthes, ils pensaient trouver là un champ d'étude particulièrement riche de la mentalité populaire).

Cependant, la sociologie de l'art s'est essentiellement construite sous l'impulsion de Francastel (historien d'art) et dans la continuation des écrits de Hippolyte Taine². En conséquence comme la théorie de Barthes (inspirée de la double approche "*historique et critique*"³ de l'histoire de l'art, ainsi qu'en témoignent très clairement ses analyses de la Tour Eiffel, de Steinberg, d'Arcimboldo ou bien encore de Clergue), la sociologie de l'art a profondément gardé les stigmates de l'approche critique de Taine et de celle, historique, de Francastel. Stigmates qu'elle partage d'ailleurs avec le courant formaliste, qui reste le plus répandu en histoire de l'art.

Mais à ce double handicap, la sociologie de l'art en ajoute un autre, celui de considérer l'art comme un produit, et de ne pas savoir distinguer les productions culturelles des faits de société. Là où le folklorisme a parfaitement compris que d'expliquer les oeuvres par les mentalités dont elles sont le produit lui permettait par contrecoup de *rendre compte* de ces mentalités de manière très précise, la sociologie n'a pas su ou voulu franchir le pas.

Elle a cru que l'oeuvre était nécessairement postérieure au mouvement. Du strict point de vue historique, elle a sans doute raison. Mais l'oeuvre, en même temps qu'elle est issue d'une tradition et d'un contexte social, ne s'y réduit pas seulement mais leur donne de nouvelles formes. En ne voulant pas le comprendre, la sociologie de l'art se condamne elle-même à redéfinir perpétuellement de grands courants esthétiques, déjà mis en place depuis bien longtemps, et par les philosophes et par les historiens d'art.

Ainsi, soit la sociologie de l'art recrée perpétuellement les catégories anciennes, soit elle réduit l'oeuvre à un phénomène parmi tant d'autres. Ce ne serait sans doute pas un problème si cela n'impliquait pas que, faute de "choséifier" son objet (comme le préconisait Durkheim), la sociologie n'en cerne pas la spécificité, ainsi que nous l'avons dit, ce qui a pour conséquences:

1°/ De croire que l'oeuvre s'inscrit directement dans les courants économiques et sociaux (ce qui n'est pas vrai, puisqu'elle n'en est qu'une image intellectualisée);

2°/ De ne pas se servir pleinement de l'oeuvre (puisque en fait, dès lors qu'on lui retire toute spécificité, elle perd sa valeur de révélateur).

Prenons l'exemple de l'analyse sociologique du *Polyptyque de Beaune* par Madeleine Akrich⁴ (1985). L'auteur, insistant d'une part sur l'interprétation critique qui en avait été faite et d'autre part sur le statut du dédicant dans l'oeuvre, conclut que le rôle principal de l'oeuvre était votif et que l'abbé Boudrot, qui l'étudia dans un fascicule en 1875, semblait lui-même se considérer, en tant que découvreur, comme un nouveau dédicant.

Cet exemple, dans sa démesure parfois, ne nous en semble pas moins caractéristique de la démarche sociologique, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord cet article fut publié sous la direction de Raymonde Moulin, ensuite il fait partie des actes du célèbre Colloque de Marseille (13-14 juin 1985), et enfin un autre article du même Colloque, celui de Daniel Russo, reprend, cette fois à propos de l'ensemble des retables de la fin

du Moyen Age, exactement la même problématique⁵.

Mais, plus foncièrement, la démarche en est purement sociologique. En effet, cherchant à interpréter l'oeuvre par des données qui lui sont totalement extérieures, la sociologue en arrive à une conclusion depuis longtemps admise par les historiens d'art, aussi bien pour ce retable que pour l'ensemble de ceux qui lui sont similaires: à savoir que la place du dédicant y est, sinon prépondérante comme Akrich veut bien le dire, du moins importante. Il n'en reste pas moins qu'on se demande quel est l'intérêt de cette analyse, d'une part pour la compréhension même de l'oeuvre, et, plus important dans la perspective sociologique, pour la compréhension des phénomènes sociaux dont elle dépend. Toute autre oeuvre aurait aussi bien pu faire l'affaire. La prétention de dédicant donnée à l'abbé Boudrot, qui sert plus ici la démonstration qu'autre chose, n'est pas si évidente que cela, et finalement cette analyse de la place du dédicant n'apporte rien de neuf. Qui douterait donc encore que les oeuvres avec dédicants aient eu pour but de les mettre en valeur?

En fait, la principale critique que l'on doit faire à la sociologie de l'art, et le texte d'Akrich le prouve clairement, c'est de considérer l'oeuvre à la fois de manière extérieure et réductrice. De manière extérieure car elle lui dénie tout sens propre et considère donc qu'il faut en chercher un au niveau social (statut de l'artiste, du marchand d'art, etc.). Paradoxalement, cette perspective, qui n'est pas totalement fautive (à ceci près qu'elle laisse totalement de côté les motivations de l'artiste, et par conséquent le contenu moral, religieux,... dont il a voulu investir son oeuvre), conduit les sociologues à une étude réductrice. En effet, refusant de considérer le contenu moral (au sens large) de l'oeuvre, contenu voulu par l'artiste, de manière consciente ou non (question de la mémoire collective, soulevée par Carl Gustav Jung notamment), la sociologie se contraint elle-même à ne pas en chercher l'origine, et par conséquent à ne pas considérer les courants esthétiques, religieux, politiques ou intellectuels dont l'oeuvre est issue. Ainsi, bien qu'ils en veuillent, les sociologues ne peuvent plus aborder l'oeuvre qu'au travers de son caractère marchand (rôle de l'artiste dans la société, prégnance de la volonté des mécènes sur celle des artistes dans certains cas,...).

On voit bien que la question du sens de l'oeuvre n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle implique un questionnement plus large sur la mentalité de la société qui la produit, et non lorsqu'elle s'attache à l'étude du regard (ou du discours) sur l'art, d'autant que celui-ci n'a guère changé depuis l'Antiquité. Il conviendrait donc que les sociologues, mais aussi les historiens d'art, s'interrogeassent sur les visées de leurs disciplines. Leur questionnement est-il simplement historique, pour ne pas dire historiciste (selon le mot de Georges Dumézil)? Ou bien veulent-ils véritablement questionner l'art pour mieux comprendre les mécanismes de la pensée sociale (qui se distingue, par son caractère proétifforme, à la fois religieux, intellectuel, esthétique,..., de celle, bourgeoise, qui, comme l'ont montré Michael Baxandall, Anthony Blunt et Michael Podro notamment, tient le devant de la scène depuis les temps les plus reculés)?

d) Défense de la "contextualisation" panofskienne

Ainsi notre critique de la sociologie de l'art n'est pas purement gratuite. Non seulement la sociologie est la science qui, à notre connaissance, a produit le plus de travaux sur le cinéma, mais, comme nous l'avons dit, nous pensons que la sémiologie de l'art et l'histoire de l'art (hormis en ce qui concerne l'École de Warburg) ne sont pas aptes à appréhender l'oeuvre, et cela pour au moins deux raisons: d'abord, parce qu'elles ne

l'abordent qu'en tant qu'objet formel (c'est-à-dire répondant à une structure, linguistique ou iconographique, à un genre, etc.); ensuite parce qu'en conséquence leur propos est moins de chercher dans l'oeuvre une explication des représentations collectives (au sens sociologique du terme) que d'y découvrir des moyens (touche, termes,...) de la classer historiquement (pour savoir par exemple de quel courant artistique elle dépend) et de la dater.

La sociologie, si elle ne se laissait pas aveugler par le miroir aux alouettes qu'est la classification historico-philosophique de l'art, pourrait, parce que sa problématique même la pousse à chercher dans le particulier la marque de l'espèce, orienter l'exégèse artistique dans une nouvelle voie, qui serait celle de ce que nous appellerions une "sémiologie sociale de l'art". Ce terme est pour nous équivalent d'"iconologie", et nous ne le prenons qu'afin de rendre sensible la double optique nécessaire à la compréhension de l'oeuvre (d'autant qu'on s'en rend compte, le terme "iconologie" est totalement inadapté quand il ne s'agit pas d'oeuvres plastiques, et principalement lorsqu'on envisage une analyse textuelle ou musicale).

Il est curieux de constater que les sociologues de l'art, Francastel le premier, reprochassent à Panofsky et à l'Ecole de Warburg de "*contextualiser*"⁶ leur objet, critique que Bruno Péquiniot réitère à propos du cinéma⁷.

Si nous soulevons la question c'est que les sociologues eux-mêmes l'ont posé dans la "*Table ronde IV - Une sociologie des oeuvres est-elle possible?*" du Colloque de Marseille. Il ressort que leur objection à l'analyse spécifique de l'oeuvre provient du fait qu'ils perçoivent cela comme une sorte d'"herméneutique religieuse"⁸ (terme utilisé par M. Péquiniot lors de son séminaire de troisième cycle de 1996 sur l'Image, à l'Université de Besançon, où il a eu la gentillesse de bien vouloir nous inviter).

Quoiqu'il en soit, cette terminologie semble bien rendre la vision que les sociologues ont de l'étude de l'oeuvre, disons "pour elle-même". Jean-Claude Chamboredon l'exprime parfaitement lorsqu'il s'oppose au "*pavé de l'ours*" qu'est "*la spécificité de l'art*", sorte de "*sainteté de Kafka et... désintéressement du marchand de tableaux*"⁹. Mais en cette formulation même, il avoue l'erreur de la sociologie historicisante de l'art.

Certes, Panofsky l'a montré dans le tableau introductif à ses *Essais d'iconologie*, le but ultime de l'iconologie est de comprendre la spécificité de l'oeuvre particulière, à la fois comme prolongement et comme révélateur des représentations collectives d'une époque (que le niveau iconographique met en lumière). Les folkloristes l'ont compris. Mais les sociologues semblent résister, comme d'ailleurs les historiens de l'art, et de Chamboredon à Daniel Arasse, taxer de "formalisme" ceux-là même qui prétendent étudier l'oeuvre comme production intellectuelle. C'est donc à un procès de rhétorique que l'iconologie se voit aujourd'hui contrainte, et dans lequel on l'accuse au premier chef. Mais il semble qu'elle doive néanmoins s'expliquer si elle veut pouvoir revivre.

Deux notions conjointes distinguent le discours des sociologues et des historiens d'art qui à la fois critiquent l'iconologie et prônent les vertus de l'iconographie et de l'historicisme. D'abord l'idée que la contextualisation (c'est-à-dire l'utilisation de l'approche sociologique - l'étude des représentations collectives - pour interpréter l'oeuvre d'art particulière) serait une analyse de l'immanence (au sens où Gilles Deleuze

entendait ce terme, nous allons y revenir). Ensuite, l'idée que l'oeuvre n'a pas de sens immanent, et qu'en conséquence il n'y a pas de spécificité de l'objet culturel par rapport aux autres champs d'étude de la sociologie¹⁰.

C'est en réalité dans l'autre sens que se développe cette critique: l'oeuvre n'a pas de sens immanent, donc vouloir lui en imposer un reviendrait à entrer dans cette fameuse "herméneutique" de type religieux.

Mais c'est à dessein que nous avons posé les problèmes à l'inverse, afin de pouvoir commencer l'étude par le second point. Qu'est-ce que parler d'immanence de l'oeuvre d'art? Deleuze définissait l'immanence comme un élément qui, jusque dans la pensée individuelle, se développait comme une représentation collective. Il reprochait ainsi à la psychanalyse d'être elle-même un champ d'immanence. Les notions de la Loi, du Père (qui, pour paraphraser une terminologie de l'argentin Arturo Andrés Roig, sont des "figures-symboles"), sont des représentations collectives qui transcendent l'imaginaire individuel et révèlent en réalité les structures sociales profondes sur lesquelles elle se base.

Autrement dit, lorsque nous postulons que l'oeuvre a un sens immanent, c'est tout aussi bien dire qu'en tant que production intellectuelle, elle est l'expression des représentations collectives d'une époque et d'une classe sociale (celle de l'auteur). On serait dès lors en droit de se demander ce qui distingue cette idée de l'approche sociologique?

C'est que l'analyse de l'oeuvre comme révélateur pose la question du comment: comment s'expriment la pensée sociale dans l'oeuvre particulière, et comment resurgissent ses modèles dans un processus par essence idiosyncrasique? Panofsky et la plupart des représentants de l'Ecole de Warburg l'ont parfaitement montré en s'intéressant à l'origine classique de l'iconographie médiévale (dans les champs des études littéraires, on citera les travaux parallèles de Ernst Robert Curtius). Ainsi, nous sommes bien là dans une herméneutique, mais certainement pas d'essence religieuse.

A l'inverse, la sociologie, qui se base sur les préceptes historicistes, et s'interroge sur la définition du statut de l'art dans la société, se pose quant à elle dans une perspective religieuse, et non pas herméneutique (c'est-à-dire qu'elle n'interroge pas ou plus l'histoire des idées - ou, si l'on préfère, des mentalités -, mais pose l'objet comme entité).

Nous nous expliquons: lorsque Chamboredon écrit que "*les essais d'analyse sociologique des oeuvres ne sauraient faire abstraction des déterminations de l'oeuvre d'art étudiées dans les autres tables rondes: le contexte institutionnel de diffusion, la structure et la différenciation des publics, les conditions de "carrière" des auteurs*", et ainsi aborder, sous les "*objets extrêmement divers qui ont été soumis au questionnement sociologique, littérature, roman, nouvelle, tragédie; musique, classique ou "pop"; peinture; photographie; danse et cinéma*", l'art comme entité unique¹¹, on s'aperçoit qu'il tient un double discours: d'une part, l'art n'a de sens qu'extérieur (il s'explique par le statut des artistes dans la société, l'importance des marchands, etc.), et d'autre part la multiplicité des oeuvres doit être agencée afin de pouvoir comprendre l'art dans son intégralité, sans se laisser perturber par la multiplicité de ses formes. Dans ce cadre, l'analyse sociologique pose clairement son but: établir une hiérarchie des arts, comme

Hegel, Marcel Mauss et beaucoup d'autres l'ont déjà fait. Cela revient en fait à développer, comme Hegel, une perspective religieuse, qui va des formes les plus basses de l'intellect (l'art) jusqu'à Dieu.

De plus, nous retrouvons chez Chamboredon la vieille idée, déjà développée par Barthes (et comme chez lui interdépendante de la hiérarchisation que nous venons de définir), que l'art rend le "*brouillé de la vie*" et que c'est, pour Barthes par le langage-*Logos*, ici par l'analyse sociologique, qu'il sera permis à l'exégète de découvrir l'Un sous le multiple. Mais ne retrouve-t-on pas dans cette position celle, néo-platonicienne, des théologiens médiévaux cherchant à découvrir sous la semblance du monde visible (et, en l'occurrence artistique), la présence de l'invisible Un, de Dieu? Citons par exemple Erasme:

"Ainsi donc, ce qui importe le plus est toujours le moins manifeste. Un arbre flatte l'oeil de ses fleurs et de son feuillage et montre un tronc massif: mais la graine, en laquelle ceux-ci ont puisé leur force, quelle petite chose elle est et comme elle est cachée... la Nature a dissimulé l'or et les gemmes dans les recoins de la terre... Ce qu'il y a en l'homme de plus divin et immortel n'est point accessible à la perception... Et de même dans le tempérament du corps physique, tandis que phlegme et sang sont familiers aux sens et tangibles, ce qui concourt le plus à la vie est le moins visible, à savoir l'esprit. Et dans l'univers les grandes choses sont invisibles, comme les substances que l'on dit séparées. Et de toutes celles-ci, la suprême est la plus lointaine... Dieu, inintelligible et impensable parce qu'Il est l'unique source de tout."

Et Proclus avant lui d'écrire aussi:

*"Ceux qui sont introduits dans les mystères commencent par rencontrer des dieux multiples et multiformes, mais une fois entrés et profondément initiés... ils participent à la Divinité même."*¹²

L'idée que l'art ne s'explique que de manière extérieure revient à dire qu'il n'a pas de sens, qu'il n'est pas "sémiologique" (ou, si l'on préfère, sémantique), idée qui se combine généralement (chez Barthes par exemple toujours) à l'identification de l'homme à une entité divine, dont l'expression la plus basse et la plus corporelle de l'intellect serait l'art (ce "*corps physique*" qui ne donne pas la vie à l'âme, mais est directement perceptible, et dont parlait Erasme, dans une ligne similaire à celle de la métaphore du lit de Platon dans la *République*, X, où il oppose l'art, imitation du réel, à la création divine, production à la fois de la forme et de l'essence éternelle - l'âme en quelque sorte - de l'objet).

Mais, outre que cette opposition implicite entre le langage et l'art (ou, ici, entre l'exégèse sociologique et l'objet culturel considéré comme un acte parmi d'autres) provient d'une conception magique déjà ancienne, ne pas accepter de considérer la spécificité de l'objet (ou de l'acte) culturel et reprocher à l'Ecole de Warburg, qui a voulu le faire, sa contextualisation, revient en fait à ne pas tenir compte du fait qu'une époque se définit avant tout par sa mentalité, et non par ses actes, qui ne lui sont que consécutifs.

Le statut de l'artiste ou la prégnance des marchands de tableaux, comme le discours sur l'art (l'impressionnisme, dénigré par la critique de la fin du XIXème siècle,

fait aujourd'hui l'unanimité, le cinéma, aujourd'hui considéré comme un art, n'était qu'une simple distraction au début du siècle, etc.) sont soit des constantes soit des éléments secondaires, mais non primordiaux pour la compréhension de l'art.

Il faut avoir une certaine innocence pour croire que les impressionnistes ou les cinéastes aient constitué leur art en fonction du fait qu'on considérait ou non leur travail comme un art. Marcel Duchamp l'a suffisamment et explicitement démontré. De plus, il s'agit là de questions conjoncturelles. Le développement du cubisme ne s'explique pas par le rejet qu'il a pu provoquer de la part du public.

A l'inverse, l'importance des commanditaires, puis des marchands d'art, n'a jamais été un élément en soi suffisant pour expliquer les programmes iconographiques. Bien sûr, François Ier est le commanditaire de la galerie de Fontainebleau; bien sûr, Fra Angelico s'est illustré à San Marco; mais dans aucun cas, ce n'est le fait que les oeuvres aient été exécutées pour François Ier ou pour les dominicains qui explique avant tout leur signification. Ce sont les codes de représentations et les symboles d'une époque qui permettent d'interpréter l'oeuvre, et ainsi de comprendre cette symbolique propre aux représentations collectives d'un moment de l'histoire.

Là où les folkloristes et les iconologistes ont parfaitement compris que l'oeuvre, encore une fois en tant que production culturelle, offrait le moyen par excellence de mettre à jour les mythologies propres à une civilisation (Durkheim ayant montré l'importance de l'analyse des phénomènes religieux pour comprendre la mentalité sociale), les sociologues, en ne la considérant, de manière quelque peu innocente et positiviste, que comme un acte (expression d'un moment, imaginaire individuel sans autre intérêt que de comprendre le statut de l'artiste ou ce qu'est *l'Art*), proposent une vision à la fois minimaliste et tronquée de la société.

La société (le monde) de l'art n'est pas représentatif d'une époque. Soutenir cela reviendrait à prétendre que la vie des stars d'Hollywood est révélatrice de la vie américaine. Pour conserver ce même exemple, considérer l'oeuvre comme un acte implique soit de voir dans les productions hollywoodiennes un "*sens vide*", mais alors où situer le plan de l'histoire -ou, pour prendre une terminologie linguistique, du récit- dans ce cas? (c'est-à-dire, si l'on considère l'oeuvre comme un sens vide, comment se fait-il qu'elle puisse raconter une histoire continue, avec un début, un milieu et une fin, qui plus est une histoire orientée vers le dénouement final, donc *logique*). Soit de penser que les films hollywoodiens sont l'expression même, non modifiée, de la vie américaine. Or l'on sait très bien que le modèle familial des films hollywoodiens est assez éloigné, aussi bien de la famille moyenne américaine (lorsqu'ils prétendent en parler), que des milieux défavorisés (dont le cinéma donne une vision quelque peu apocalyptique).

En d'autres termes donc, le cinéma hollywoodien nous propose une abstraction, une vision de l'esprit, qui n'est pas révélatrice de la vie américaine. Le rôle des producteurs, des scénaristes, des metteurs en scène ou bien encore des acteurs à Hollywood a sans doute un intérêt, mais là encore considérer que son étude permettrait de rendre compte de la *totalité* (comme le prétendent les sociologues) de l'oeuvre est un leurre. L'oeuvre, production de l'esprit, ne nous offre que des symboles à voir, et pour cela ne nous projette que des champs d'immanence.

Elle est en elle-même révélatrice d'une mentalité, mentalité régionale, nationale,

politique ou religieuse. Son message est un plaidoyer contre ou pour les idées à la mode. C'est pourquoi elle permet de comprendre et d'analyser, mieux que tout autre acte social, les représentations collectives qui régissent les actions et les *ré*-actions d'une société à un moment donné.

L'étude synchronique de la permanence des mythologies classiques dans les productions contemporaines permet ainsi de comprendre aussi bien l'évolution des sociétés que la logique de cette évolution. Une étude diachronique, historiciste, comme l'est aujourd'hui encore celle des sociologues et des historiens de l'art, on vient de le voir, conduit irrémédiablement à un point de vue minimaliste.

C'est pourquoi nous avons choisi d'étudier des oeuvres filmiques, afin de montrer qu'au contraire de la théorie courante, l'oeuvre d'art, et plus particulièrement l'oeuvre filmique (dont on sait que, suite aux travaux de Barthes, elle a été considérée comme un véritable paradigme de l'insignifiance de l'art en général, "*art analogique*" qui transformait le spectateur en "*frite*", comme Barthes l'écrit¹³). Nous montrerons dans les différentes études qui vont suivre que, si l'on doit vraiment établir une hiérarchie, l'art filmique, avant même le théâtre, offre le sens le plus complet à l'analyse. En effet, il regroupe à lui seul trois types de messages, trois *sens*: iconographique bien sûr, mais aussi textuel (par les dialogues) et musical (par les musiques, mais aussi par la bande-son, comme on le verra dans notre analyse de Hitchcock). Nous insistons sur ce point.

L'art filmique servira donc triplement notre démonstration:

1°/ Il montrera la nécessité impérieuse d'un dialogue entre les différentes sciences humaines;

2°/ Il attestera la présence irréfutable dans l'oeuvre d'art d'un signifié plein et complexe, c'est-à-dire, au contraire de ce qu'a toujours soutenu la tradition barthésienne, ni diffus ni in-interprétable, ni subjectif;

3°/ Enfin, il montrera l'inanité des hiérarchies entre les arts et fournira la preuve que l'oeuvre est le produit raisonné de l'affrontement entre la mentalité et les goûts d'un côté de l'auteur et de l'autre de son époque.

Refuser le caractère sémiologique de l'oeuvre c'est refuser de comprendre la société qui la produit. Refuser de comprendre la société qui la produit c'est croire que la société naît *ex nihilo, suo generis*. C'est refuser l'étude synchronique au profit du leurre diachronique.

Mais une problématique qui a retenu les historiens de l'art aussi bien que les sociologues montre l'inanité de la position diachronique. Les historiens et les sociologues se sont longuement posé la question de savoir comment définir l'art contemporain, et plus précisément l'art abstrait, paradigme de l'art contemporain dans la conception générale. Cette réflexion a produit deux théories: celle de Robert Klein, reprise par Barthes, selon laquelle l'art abstrait, en "*dé-figurant*" (pour reprendre le mot de Barthes à propos de l'art d'Arcimboldo et de Réquichot) son sujet, en sonne le glas, en d'autres termes la fin de la représentation équivaldrait à la fin de l'art; et celle des sociologues pour qui cette "*dé-figuration*" obligerait à définir l'art contemporain comme "*intentionnalité*".

On se rend là encore compte que poser la question de savoir ce qu'est l'art contemporain, c'est s'introduire dans une perspective de la genèse, perspective qui est forcément religieuse.

L'art contemporain, non figuratif, serait plus intentionnel que l'art figuratif? Cette notion d'intentionnalité fait essentiellement référence à la position, déjà évoquée, de Duchamp proclamant que tout objet est une oeuvre d'art dès que l'artiste le décide. Mais en réalité, l'art figuratif relève tout autant d'une intention, puisque l'artiste a pareillement *voulu* réaliser son oeuvre (c'est-à-dire lui donner un sens particulier).

De plus, l'abstraction est une notion qui n'a de valeur que lorsqu'on la définit par opposition à la figuration. Au-delà elle ne veut plus rien dire, puisque tout art est abstrait (on a suffisamment fait le procès de l'art-trompe-l'oeil depuis Platon pour que cela ne fasse plus de doute).

Mais dès lors qu'on se place dans une perspective synchronique et sémiologique, on s'aperçoit que l'art abstrait reprend, comme en témoignent les écrits de Moholy-Nagy, Malevitch ou bien encore Kandinsky, la problématique de la représentation et s'inscrit dans le long procès de l'iconoclasme (au sens historique du mot, c'est-à-dire de la querelle des images). De fait, les écrits des premiers peintres abstraits relèvent véritablement de la théologie.

Mais, on le voit au travers de cette question de l'abstraction, la problématique sociologique cherche à répondre à la question "quoi?" ou "pourquoi?": qu'est-ce que l'art abstrait; pourquoi parler d'art (question que pose explicitement le Colloque de Marseille).

Ainsi donc, à la problématique véritablement sociologique de la "*Kunstwissenschaft*" et des folkloristes (analyse du caractère mythologique et philosophique des représentations collectives), les sociologues, comme les esthéticiens, en essayant de trouver des classifications abstraites, ne font qu'opposer une interrogation véritablement religieuse (question de l'origine et de l'essence, recherche de l'Un dans le multiple).

e) Qu'est-ce que l'objet culturel? Spécificité et intérêt pour l'analyse des représentations collectives

C'est pourquoi, la priorité ne doit plus être la recherche du cadre, maintenant parfaitement connu depuis les travaux des historiens de l'art du début du siècle, ni même un questionnement d'ordre esthétique-théologique sur le statut ou l'existence de la notion d'art. La question des origines n'est pas notre affaire. Elle relève de la génétique, de la religion et de l'archéologie. Nous n'avons pas, comme le pensent les sociologues, à définir la spécificité de l'acte culturel. L'acte culturel est. Son émergence fait sans doute problème: pourquoi l'homme a-t-il, un jour, produit des représentations du monde réel? La psychanalyse freudienne nous propose une interprétation, certes peu convaincante. Mais ce n'est en tous cas pas en tentant de catégoriser les périodes ou les genres qu'une réponse apparaîtra.

Les genres ont entre eux une logique d'évolution assez évidente. Les troubles de l'an mil ont provoqué des modifications des représentations sociales de la foi (apparition des ordres mendiants, intérêt nouveau pour l'humanité du Christ souffrant, qui remplacera

en iconographie le traditionnel Christ de gloire). Cette évolution a donné à l'homme un statut central qui a atteint son point d'acmé avec l'humanisme. L'humanisme, associé à l'émergence de la société commerçante, a provoqué une interrogation sur l'être et son rapport à l'avoir. L'âge baroque, d'abord axé sur cette problématique des *Vanités*, a ensuite, par contrecoup, fait du sentiment (en tant qu'abandon de soi pour se perdre en Dieu) le centre de sa pensée. Il a été aidé en cela par l'Eglise, qui voyait là un moyen opportun de remettre la main sur la recherche, à son goût excessive, du savoir (le savoir étant toujours dangereux pour la foi). De là vient en partie l'apologie baroque du sentiment et de la nature, selon laquelle l'homme n'était qu'un jouet dans les mains de la "*Nature-Tautatès*", sorte de divinité du Hasard et de la bonne ou mauvaise Fortune. Cette apologie du sentiment et de la Nature a favorisé l'émergence du romantisme, par ailleurs nouvelle réaction contre le positivisme philosophique et les progrès techniques du XVIIIème siècle. La société du XIXème siècle, qui connut la montée faramineuse du paupérisme le plus abject, a donné naissance aux mouvements intellectuels libertaires du XXème siècle (du futurisme au dadaïsme, et jusqu'à l'individualisme des années 1970). Le goût pour la Nature et le sentiment apocalyptique (propre aux fins de millénaires) s'explique aussi par rapport au mal-vivre dans la société de consommation et à l'héritage romantique macabre de la société marchande du XIXème siècle, comme nous le montrerons dans notre analyse de la publicité de la première moitié des années 1990.

Rien là donc que de très connu, et les vaines tentatives de la sociologie ont fait long feu pour proposer, au niveau social, une interprétation névrotique de l'art, comme la psychanalyse et Barthes dans ses *Mythologies* l'ont fait il y a déjà bien longtemps.

La spécificité de l'objet culturel n'est donc pas à chercher dans une pseudo-genèse de la pensée humaine, mais dans le constat pur et simple de sa qualité sémiologique, comme nous l'avons dit. Aux mouvements de classes, qui correspondent à des mutations économiques et/ou à des nécessités immédiates (réaction contre la baisse des salaires par exemple), et ne peuvent donc être analysés que de ce point de vue, l'objet culturel oppose la pérennité d'un substrat mythico-philologique qui permet de comprendre les structures profondes de notre inconscient collectif, comme l'ont très bien montré les travaux des folkloristes sur la récurrence des mythologies solaires dans les contes, et les travaux de Dumézil qui ont pu *mettre à jour* la constitution trifonctionnelle de nos sociétés à partir de l'analyse mythologique.

Il faut donc, comme le préconisait Dumézil, se défaire de cet "*esprit désespérément historiciste*", que ce soit pour les historiens de l'art toujours avides de monographies ou pour les sociologues friands quant à eux d'historiographie (relevons quelques titres d'interventions du Colloque de Marseille, plus parlants qu'un long discours: "*Government and Corporate Ideologies in Support of Arts*", "*Romanciers, poètes et auteurs de théâtre. La carrière d'écrivain 1865-1905*", "*La perception esthétique comme variable historique*", etc. - le gros de l'ouvrage est ainsi orienté, et il est en cela révélateur des positions des sociologues -). Le minimalisme a montré ses limites. Certes, comme l'écrivait Panofsky à Guy de Tervarent dans une lettre de félicitations, l'étude du statut des artistes ou des marchands d'art est sans doute intéressante et est une base indispensable à l'analyse de l'art, mais combien plus prometteuse pour comprendre les mentalités se révèle l'iconologie¹⁴.

Il ne s'agit pas d'ailleurs de vanter les mérites de l'analyse "*contextuelle*" en tant que

telle (bien qu'on se demande ce que la contextualisation, c'est-à-dire au fond l'étude de l'oeuvre dans son contexte historique et social, peut avoir de critiquable d'un point de vue purement sociologique), mais de prétendre, comme nous allons essayer de le montrer dans les travaux suivants, que l'art est le moyen par excellence de rendre compte et d'expliquer la mentalité d'une époque. Or, lui ôter son caractère sémiologique, comme le font les sociologues, c'est à la fois contraire à la pensée sociologique elle-même (dont, nous l'avons dit, il y aurait beaucoup à attendre si elle consentait à s'orienter vers une optique folkloriste) et perdre de vue que cette spécificité supplémentaire par rapport aux objets habituels de la sociologie doit, si on sait s'en servir, permettre, comme nous l'avons dit, de comprendre mieux que n'importe quel autre type d'information l'origine et la pérennité des mythologies sociales. C'est en effet en tant que "*langage*" que l'art peut nous informer, comme l'écrivait Rudolph Wittkower (1977):

*"Comme les artistes, nous devons connaître le "langage" conventionnel des attributs: un "homme nu, barbu, muni d'un trident" désigne Neptune; une "femme nue sur une roue" symbolise la Fortune. Ce savoir est indispensable mais non suffisant. Pour se livrer à une interprétation thématique complète, il faut pouvoir saisir l'idée qui organise les rapports entre les diverses allégories, ou identifier l'épisode mythologique auquel renvoie les personnages. Pour ce faire, nous dépendons donc d'un texte et d'une tradition."*¹⁵

Dans ses célèbres *Etudes de sociologie de l'art* (1970), Francastel reprend d'ailleurs explicitement la même idée:

*"Aucune sociologie de l'art digne de ce nom n'est, en définitive, susceptible de se développer sans une prise de conscience préalable du caractère spécifique du langage figuratif et, bien entendu, d'abord, sans une prise de conscience de l'existence d'une pensée plastique irréductible à toute autre. Avant d'établir des lois fixant, pour une époque donnée, les rapports des arts et de la vie sociale, il convient de décrypter le langage figuratif en tant que tel. C'est un des systèmes de pensée majeurs de l'homme dans l'histoire, et tout laisse à penser qu'il doit encore jouer dans l'avenir un rôle capital. Avant de faire des littératures, il convient de connaître avec précision le sens des textes. Les oeuvres d'art nous offrent, à l'heure actuelle, le plus grand ensemble encore inutilisé de documents sur la vie des sociétés passées et actuelles. L'un des buts de notre génération doit être l'intégration des sources non écrites de l'histoire des civilisations."*¹⁶

Or vraiment, comment apprendre quoi que ce soit sur "*les sociétés passées et actuelles*" si, au lieu de mettre en application cette conception sémiologique (au sens plein du terme) de l'art, on se renferme dans une vision minimaliste, historiciste et formaliste des oeuvres? Si l'on doit privilégier l'analyse artistique, il nous semble plus intéressant que celle-ci puisse nous permettre de comprendre les mécanismes de pensée qui régissent nos sociétés plutôt que les échanges intercommunautaires de biens.

A vrai dire, peu nous chaut la vie des artistes, pourvu que ses oeuvres nous permettent de comprendre la société dont elle est effectivement *le produit*. Dumézil, dans son débat avec Jean Gagé, l'a parfaitement écrit: Gagé lui reprochait de ne pas suffisamment tenir compte de l'aspect historique (diachronique) de l'arrivée des cultes à Rome. Dumézil lui répondit que son but n'était pas historique et que, s'il l'avait été, il n'aurait pu faire les

rapprochements qui, par le biais de l'analyse synchronique, lui ont permis d'ouvrir de nouvelles voies à la compréhension des "*sociétés passées et contemporaines*" (pour reprendre le mot de Francastel).

III - Conclusion

Face à trois écoles formalistes, celle d'histoire de l'art, celle de la poétique et celle de la sociologie¹⁷, dont la première ne semble pas s'être encore intéressée au matériau filmique, il nous a donc semblé urgent, au moment où s'achève l'anniversaire du premier siècle du cinéma, de pouvoir ouvrir le débat sur une méthodologie appropriée à l'analyse filmique, méthodologie dans la continuation de la théorie de la "*Kunstwissenschaft*", qui permette à la fois d'expliquer l'oeuvre et, par là même, de rendre compte de la mentalité et de l'époque qui l'ont produites.

Ainsi donc l'entreprise des pages qui vont suivre est-elle basée sur la volonté de montrer que les théories barthésiennes et panofskiennes, qui de nos jours semblent être totalement incomprises¹⁸ ou laissées de côté par les Sciences Humaines, ont un rôle primordial à jouer pour la compréhension des mécanismes sociaux qui donnent naissance à des courants de pensée, et par suite à des oeuvres particulières. Dans cette optique, nous nous attacherons au *sens* et non à la *forme* des oeuvres.

Comme, nous semble-t-il, l'a montré Erwin Panofsky dans ses indispensables *Essais d'iconologie*¹⁹, une vision anthropologique des sociétés humaines ne peut passer que par l'étude systématique de ses modes de pensée, dont les traces sont les oeuvres dites d'"art", et du rapport de ces sociétés à un nombre restreint de figures mythologiques. Les travaux de Mircea Eliade ou de Jean-Pierre Vernant permettent en cela d'orienter les recherches vers des figures simples qui ont toujours rapport à l'homme et au milieu dans lequel il évolue, qu'il s'agisse des divinités domestiques, ou plus généralement des dieux de la fertilité et de la mort.

En effet, l'organisation des sociétés humaines semble se baser sur une forte prégnance animiste. Le monothéisme n'est en fait que la sédimentation des traits et des attributs des divinités multiples du polythéisme en une seule figure²⁰. Panofsky montre dans ses *Essais* que les figures principales du polythéisme, dont la prégnance est encore forte dans les sociétés du christianisme tardif, sont par exemple le Temps, l'Eros, la Mort, etc. Nombreux d'ailleurs sont les auteurs à avoir étudié la persistance de ces figures et de leurs parèdres (telles Diane, Fortune ou Nature). On peut citer le travail d'Italo Siciliano sur François Villon²¹ (1971). Barthes lui-même dans son *Sur Racine* de 1963 montre la survivance du thème ficinien des deux Eros chez les auteurs classiques.

Nous essayerons au travers d'une suite d'articles de montrer que l'homme est un animal social, que l'artiste est un individu rationalisant, et que les oeuvres sont révélatrices de représentations collectives, c'est-à-dire l'aboutissement de la pensée religieuse, philosophique, économique, politique, littéraire, esthétique, et psychanalytique de leur temps.

Notre objectif sera donc double. D'abord prouver la validité de la méthode interprétative dans son aspect systématique, et marquer la dépendance de notre "vécu" collectif à des mythologies ontologiques très simples. Cela ne veut bien sûr pas dire que les oeuvres étudiées ne sont *que* ce que nous interprétons, mais comme le disait Barthes,

le but premier de l'interprétation n'est-il pas d'offrir des départs de sens?

En outre, nous voudrions montrer que l'Art n'est pas cet *ut poesis* que les exégètes se plaisent souvent à y voir. On sait très bien que l'artiste peignant, une fois qu'il a mélangé ses couleurs et qu'il ne lui reste plus qu'à étaler les couleurs sur la toile, peut se consacrer à la combinaison de formes et d'idées afin d'en faire, selon le terme de Robert Klein dans son article de 1958 "*La forme et l'intelligible*"²², une "*istoria mythologique*". Cette "*istoria*" a pour unique but de cumuler des sens, pour faire de l'oeuvre le syntagme de la société dont elle est le produit.

A l'inverse, on sait bien qu'un écrivain n'écrit que "*dans la fièvre*" comme le dit joliment Philippe Léotard. L'opposition est communément faite entre l'artiste qui peut chanter ou écouter une chanson en peignant, et l'écrivain, tout à son travail, qui ne supporte aucune distraction.

Ainsi voudrions-nous montrer que le travail d'interprétation revient à l'exégète et non à l'artiste, et par contrecoup que, malgré l'opinion courante, les arts qui ne sont pas littéraires ont bien un sens immanent. Le travail de l'interprète est alors, selon nous, celui de révéler les mécanismes sociaux de la construction de nos communautés, afin de rendre l'homme un peu plus humain, comme le voulaient Sénèque, Epicure, Voltaire, John Ruskin, et Goethe qui écrivait que "*L'idéal serait de saisir le monde de sorte que tout ce qui relève des faits soit déjà théorie*"²³.

**INTRODUCCION GENERAL A LA SERIE “HABLEMOS DE CINE”
(1997-2002)**

*“El pastor de las equivocaciones
no encuentra la piedra donde reposar su cabeza
Con sus puños golpea la puerta de la esperanza
Y se entrega como un niño a jugar con un escarabajo en el césped
El pastor de las equivocaciones
Regresa a su cuarto
Lee Las Mil y una Noches
Y sale alucinado por las calles a buscar una lámpara de Aladino
De segunda mano
A medianoche sueña con un castillo
Empotrado en una colina de piedra
Con el caballo de Rodrigo
Que confundía con su cola los astros
Con la espada de Don Quijote con que gana las batallas
El pastor de las equivocaciones
Comprende que para un idiota
Una manzana es una manzana
Que el rabo de un perro no es otra cosa que rabo de perro
El pastor de las equivocaciones
Vuela a patadas a su mundo imaginario”*
Roberto Armijo

A partir del 3 de noviembre de 1997, empezaron a parecer en *El Nuevo Diario* de Managua los artículos de la sección semanal “*Hablemos de Cine*”, ideada, creada y escrita por nosotros.

Esta reemplazó la sección “¿*Es eso arte?*” del crítico Porfirio García Romano. Es en realidad gracias a él que pudimos proponer “*Hablemos de Cine*” al responsable de *Variedades*, Carlos Martínez Sánchez, que aceptó inmediatamente esta nueva sección en sus páginas de *El Nuevo Diario*⁷⁶.

⁷⁶Para favorecer al lector la ubicación en el tiempo de ciertas referencias históricas del momento, contemporáneas de nuestros artículos (como por ejemplo en “*El Quinto Elemento*”), damos a continuación la lista bibliográfica (en orden de publicación, por día y páginas) de los números publicados de la sección “*Hablemos de Cine*” en *El Nuevo Diario* (Managua, Nicaragua), sin duda el principal diario nacional, con *La Prensa*: 1 - “*Air Force One - Avión Presidencial*”, 3/11/1997, p. 16; 2 - “*Contracará*”, 11/11/1997, p. 16; 3 - “*Misión: Imposible - La película*”, 21/11/1997, p. 15; 4 - “*Adictos al Amor*”, 22/11/1997, p. 16; 5 - “*Nada que Perder*”, 7/12/1997, p. 14; 6 - “*Contacto*”, 14/12/1997, p. 14; 7 - “*El Quinto Elemento*”, 21/12/1997, p. 14; 8 - “*Un impulsivo y loco amor*”, 28/12/1997, p. 14; 9 - “*El Pacificador*”, 4/1/1998, p. 14; 10 - “*La última mariposa*”, 11/1/1998, p. 14; 11 - “*El Complot*”, 18/1/1998, p. 14; 12 - “*La boda de mi mejor amigo*”, 25/1/1998, p. 10; 13 - “*Anastasia*”, 2/2/1998, p. 11; 14 - “*El mañana nunca muere*”, 8/2/1998, p. 10; 15 - “*Titanic*”, 13/2/1998, p. 9; 16 - “*Invasión*”, 22/2/1998, p. 14; 17 - “*Sé lo que hicieron el verano pasado*”, 1/3/1998, p. 16; 18 - “*L.A. Confidencial*”, 8/3/1998, p. 10; 19 - “*Mi pobre angelito 3*”, 15/3/1998, p. 9; 20 - “*Una Propuesta Indecorosa*”, 22/3/1998, p. 9; 21 - “*El Cuarto Poder*”, 29/3/1998, p. 9; 22 - “*Mejor... Imposible*”, 5/4/1998, p. 14; 23 - “*Tarzan/Jorge de la Selva*”, 19/4/1998, p. 14 (publicado originalmente bajo el título “*Tarzan*”, este artículo trata en realidad, en ocasión de la salida del filme con actores de los estudios Walt Disney sobre *Jorge de la Selva*, de los antecedentes de este personaje de dibujos animados); 24 - “*Spice World*”, 26/4/1998, p. 14; 25 - “*Mortal Kombat II - La Aniquilación*”, 10/5/1998, p. 14; 26 - “*Medidas desesperadas*”, 24/5/1998, p. 14; 27 - “*Medidas desesperadas*” (reedición), 7/6/1998, p. 10; 28 - “*Extasis*”, 31/5/1998, p. 10; 29 - “*En la Riqueza y en la Pobreza*”, 22/6/1998, p. 11; 30 - “*Esfera*”, Ira parte: 26/6/1998, p. 11; IIa y última parte: 27/6/1998, p. 11; 31 - “*Wishmaster*”, 28/6/1998, p. 10; 32 - “*La Misión*”, 6/7/1998, p. 10; 33 - “*El objeto de mi afecto*”, 12/7/1998, p. 10; 34 - “*Dr Dolittle*”, 19/7/1998, p. 13; 35 - “*Perdidos en el Espacio*”, 26/7/1998, p. 10; 36 - “*Un hombre lobo americano en París*”, 2/8/1998, p. 14; 37 - “*Mulan*”, 9/8/1998, p. 14; 38 - “*Alphaville*”, 16/8/1998, p. 14; 39 - “*La camarera del*

Debemos también agradecer nuestro amigo, Porfirio García Romano, porque es el autor del título "*Hablemos de Cine*", título que convenía perfectamente a la doble pretensión de nuestra sección: proponer interpretaciones de obras cinematográficas, sea de las que salían en los cinemas, sea de películas clásicas.

Agredecemos profundamente a estas dos personas, por su apoyo. De hecho, para ellas era un riesgo tan grande como el nuestro, aceptar dar este espacio tan particular en el principal diario nacional nicaragüense a un joven escritor y teórico francés, cuyo dominio del español sigue siendo, a menudo todavía, vacilante.

Por eso les agradecemos, Porfirio porque fue el primero en creer en nosotros y en darnos nuestra chance, Carlos por aceptar publicarnos, y seguir haciéndolo.

Originalmente, Porfirio nos propuso retomar su sección sobre las artes plásticas. Pero nos parecía que muchas cosas se habían hecho ya, en esta dirección, tanto en Nicaragua como en todo el mundo.

Queríamos ser libre de todo tipo de antecedentes, no tanto por miedo a la comparación, sino más bien para poder desarrollar un discurso que tenga la ventaja de ser realmente nuevo.

Sin embargo, ya existía en Nicaragua, y sigue existiendo, una tradición de escritos sobre cinema. Pero, como en todos los trabajos que conocemos, europeos o americanos, sobre el cinema, se trataba siempre de escritos subjetivos, es decir, de orientación a lo mejor historicistas, y a lo peor simplemente críticos. El cinema, más todavía que las demás artes, sufre de un evidente, aunque hoy en día implícito, menosprecio.

Titanic", 23/8/1998, p. 14; 40 - "*Godzilla*", 30/8/1998, p. 14; 41 - "*Paulie*", 6/9/1998, p. 14; 42 - "*Un ángel enamorado*", 13/9/1998, p. 14; 43 - "*Carne Trémula*", 20/9/1998, p. 10; 44 - "*Arma Mortal 4*", 4/10/1998, p. 10; 45 - "*Most Wanted*", 11/10/1998, p. 10; 46 - "*Armageddon*", 18/10/1998, p. 10; 47 - "*La máscara del Zorro*", 25/10/1998, p. 10; 48 - "*Saving Private Ryan*", 1/11/1998, p. 10; 49 - "*The Truman Show*", 8/11/1998, p. 10; 50 - "*Los Vengadores*", 15/11/1998, p. 10; 51 - "*The Horse Whisperer*", 22/11/1998, p. 10; 52 - "*Juego de Gemelas*", 29/11/1998, p. 10; 53 - "*Golpe Fulminante*", 11/12/1998, p. 11; 54 - "*The Lawnmower Man*", 14/12/1998, p. 10; 55 - "*Loco por Mary*", 20/12/1998, p. 10; 56 - "*Santa Clausula*", 27/12/1998, p. 10; 57 - "*Frankenstein*", 4/1/1999, p. C-6; 58 - "*The Siege (Contra el Enemigo)*", 11/1/1999, p. 11; 59 - "*Antz (Hormiguitaz)*", 24/1/1999, p. 10; 60 - "*Meet Joe Black*", 31/1/1999, p. 10; 61 - "*Blade*", 7/2/1999, p. 10; 62 - "*Los Miserables*", 21/2/1999, p. 10; 63 - "*Por Siempre: Cenicienta*", Ira parte: 28/2/1999, p. 10; IIa y última parte: 1/3/1999, p. 11; 64 - "*Tienes un E-Mail*", 7/3/1999, p. 10; 65 - "*Halloween H20*", 15/3/1999, p. 10; 66 - "*El Tele Gúru*", 21/3/1999, p. 10; 67 - "*La delgada línea roja*", 28/3/1999, p. 10; 68 - "*Star Trek: Insurrección*", 11/4/1999, p. 10; 69 - "*Shakespeare in Love*", 18/4/1999, p. 10; 70 - "*El paciente inglés*", 25/4/1999, p. 10; 71 - "*Perturbados*", 2/5/1999, p. 10; 72 - "*De Mayerlinck a Sarajevo*", 23/5/1999, p. 10; 73 - "*El regreso de Casanova*", 6/6/1999, p. 10. De lo mismo, nos parece importante precisar que las referencias ideológicas en el cuerpo mismo de nuestros textos, o en algunos subtítulos (tales como "*Dulce, dulcemente...*" en "*El Objeto de mi afecto*", o "*El Yo blanco y los pies con zapatos*" en "*Loco por Mary*"), así como a pensamientos políticos (notablemente postmodernos y de la Escuela de Frankfurt, v. también el concepto de "*frontera corrediza*" en "*La delgada línea roja*"), y a pensamientos filosóficos (filosofía de la liberación en "*El Quinto Elemento*", o visión de lo latinoamericano en "*Un impulsivo y loco amor*"), son directamente dependientes de problemáticas teóricas centradas de la investigación universitaria nicaragüense. Así a menudo, para explicar estos conceptos y categorías, mandamos el lector a referencias bibliográficas nicaragüenses, costarricenses o mexicanas. La forma periodística obligando al escritor a normas editoriales, hemos conservados en su forma original tales referencias, sin más desarrollo. De hecho, todo agregado a los artículos en su forma original de publicación corresponde a la necesidad de precisar un punto o de desarrollar una nueva idea, no tomada en cuenta en el momento de la publicación. Pero las referencias, que sólo pueden crear problema de comprensión por causa de la ignorancia del lector occidental, no nos pareció útil explicitarlas, ya que, por el estado miseroso en el que encontramos hoy nuestras ciencias humanísticas, en particular francesas, pretendemos, como por ejemplo Frazer, Müller, Warburg, Dumézil, Roig o Etiemble, que es al científico de pretender a la universalidad, en un proceso activo de investigación. Nuestro trabajo siendo dirigido principalmente a los intelectuales, no pensamos que sea trabajo nuestro compensar la pereza o estúpidez epistemológica de nuestros iguales y compatriotas. De cualquier forma, el desconocimiento de estas referencias no impide al lector no especialista leer a nuestros trabajos, como pudimos comprobarlo en el momento de sus primeras publicaciones en *El Nuevo Diario*. Sea sólo por el hecho que, siempre, hemos intentado explicar, cuando nos parecía necesario, los conceptos, de manera a no expresar ideas gratuitas, no fundamentadas por comprobación científicamente.

Antiguamente, era simplemente considerado como un arte menor, un arte de masa, embrutecedora. ¿No decía Barthes que en un cine se sentía “*como una papa frita*”? Ahora, los escritos sobre cinema, en parte gracias a la Nueva Ola cinematográfica francófona de los años sesenta, se orientan hacia lo que es convenido de llamar el análisis semiológico e histórico del arte (v. por ej. Marie-Salomé Lagrange, *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1973). Si bien se trata de una forma de aproximación lingüística, nunca va más allá de la pura nomenclatura.

Así, como los llamados análisis semiológicos de las artes plásticas, los estudios cinematográficos, esencialmente llevados a cabo por lingüistas, en una óptica neo-barthesiana, intentan, claro, vanamente encontrar en las artes no literarias huellas de un signo, en el sentido lingüístico del término.

Como no toman en cuenta la necesaria adecuación entre el objeto estudiado y la técnica analítica empleada, y tampoco conocen los estudios iconológicos, ni siquiera conocen la diferencia entre iconografía e iconología, no ven nada en las artes plásticas sino una multiplicación de detalles sin sentido (v. los trabajos de Daniel Arasse).

Al contrario, es tarea ardua fácil notar la presencia de diálogos en los filmes. Curiosamente, los lingüistas, que sin saber refieren al *Del Sublimo* de Longino y a la crítica platónica de las artes no literarias, no se percatan que el cinema es un arte que releva más del teatro que de la pintura. Así confunden comúnmente el cinema con una pura arte de la imagen. De cualquier forma, según Barthes y sus discípulos, el arte cinematográfica es, en cuanto arte de la imagen, un arte del detalle sin significación otra que anecdótica, y, en cuanto arte del movimiento, arte del “*brouillage*”, es decir, contrario al arte reposada de la reflexión que sería la literatura.

Desgraciadamente, debemos apuntar que es común y habitual esta manera que tienen todos los exégetas (lingüistas, semiólogos, filósofos, historiadores del arte, psicólogos o sociólogos del arte), para validar en una ridícula inversión (en el sentido freudiano del fenómeno) su incomprensión de las producciones simbólicas (“no soy yo el que no entiende nada, es la obra que no significa nada”) - síntoma que, por su reaparición permanente, con el tiempo venimos a caracterizar, en referencia a un conocido “*sketch*” del cómico francés Fernand Raynaud, como el pensamiento del aduanero -, el hacer el proceso de los artistas como incultos (se le hizo a Géricault, a los surrealistas, a Rubén Darío por Luis Orrego en el diario *La Epoca*), psicóticos (numerosos psicólogos se interesaron a los casos del Bosco, Monsú Desiderio, o Vincent Van Gogh), irresponsables (porque incultos, o porque mediadores inconscientes de un mensaje divino, como lo postula en una teoría que no es sin recordarnos los delirios del Presidente Schreber, Pierre Bertrand en su libro *L'Art et la Vie*, Montréal, Liber, 2001). Umberto Eco con su planteamiento de la no significación de la obra y, por consiguiente, del espectador co-creador de la misma, no hace sino proponer una variante de este proceso en contra de los artistas, pues, presupone que el artista no quiere significar nada en especial. Igual se puede decir en el caso de Barthes (y de los neo-bartesianos como Bertrand), cuando postula la ausencia total de significado en las artes plásticas, incluyendo al cinema.

No obstante, reconocer, como lo hacen los lingüistas y semiólogos, la presencia de diálogos en los filmes significa atribuirlos un significado al menos lingüístico. Es así que, curiosamente también, los exégetas literarios, modernos Sr Jourdain, interesándose al cinema, disertan sobre el milagro que es de poder encontrar juntos imágenes y textos (sin percartarse, por otra parte, que idéntica asociación se encuentra tanto en el teatro como en las tiras cómicas y, de alguna forma, en cualquier libro enluminado o ilustrado).

Paralelos a los estudios semiológicos citados, se desarrollan estudios sociológicos sobre cinema. En estos, de la misma manera que las artes plásticas son consideradas tradicionalmente por las ciencias humanísticas como artes de la inmediatez por la visión sinóptica que de ellas tiene a menudo el espectador (aun cuando es un perfecto contra ejemplo el arte bizantino con las escenas de la vida de Cristo, y en particular con la vida de los Santos contada sobre los iconostasios, notablemente rusos, técnica de narración dividida en partes que retomará el arte europeo del fresco, y que volvemos a encontrar en los tímpanos medievales, y mucho más tarde en las tiras cómicas, forma entre la literatura y el arte plástica como el cinema y, anteriormente, el teatro), el cinema, en cuanto es considerado en primer plano por los exégetas como arte de la imagen, se suele identificar con una forma de expresión no ilocutativa, acentuándose en esta perspectiva, así que lo hacen los sociólogos, su rol de entretenimiento (concepto al parecer opuesto al de sentido y significado logocéntrico, v. la idea bartesiana ya evocada del espectador volviéndose como una *"papa frita"* ante las artes plásticas, y, más que todo, el arte cinematográfico), rol de recreo del espíritu confirmado según se nos dice por la visión que, contrariamente a los europeos, tienen los estudios estadounidenses del cinema como pura empresa mercantil: a prueba se evoca el nombre de sociedades de *"entertainment"* que se dan estos mismos estudios. Pero de ahí, los sociólogos terminan siempre identificando el sistema estadounidense con el europeo, poniendo de manera extensiva al cinema europeo al mismo nivel que el norteamericano, y olvidando por ende las temáticas sociales y/o críticas (es decir, intelectuales) de las obras, por ejemplo, de Charlie Chaplin, Jean Renoir, del cinema neo-realista italiano de los años 1960 o de la llamada Nueva Ola francesa. Paradójicamente también, notando el principio de repetición de los motivos y temas, perceptible en el cinema estadounidense por su carácter justamente industrial (a pesar de que, nonostante lo que se postula en general, no lo sea mucho más que el cinema europeo, si consideramos la recurrencia de las mismas historias, repartidas por géneros, en la grande época de éste, de los inicios del cinematógrafo a los años 60), los sociólogos no se percatan de que esta iteratividad hace visible y sella la presencia subyacente de un discurso ideológico dominante. Es lo que intentaremos demostrar, gracias a una doble perspectiva de orientación panofskiana de *"historia de las formas (y) los estilos"*, y, por consiguiente, de estudio de estas similitudes formales y estructurales (es decir, semánticas, en lo que respecta a la progresión y el orden lógico del relato) entre las obras como expresión del pensamiento de su época.

Por decirlo de una buena vez, los análisis sociológicos sobre cinema carecen del mismo defecto que sobre las artes en general, a saber que estudian no el sentido simbólico mismo de las obras - y de ahí lo que ello nos enseña sobre la evolución del pensamiento social -, sino lo que llaman la *"recepción"* de las obras, o sea todo lo que se resume al aspecto financiero (costo de realización, histórico del rodaje, los actores, el director y los técnicos - en lo que concierne al cinema -, número de entradas en las salas), aspecto por supuesto ideológicamente vacío y no comprometedor para el intérprete, pero, nos parece, antinómico con la vocación inicial, comtiana, de la disciplina.

Tales disertaciones lingüísticas o sociológicas, presentadas así abruptamente, parecen carecer de sentido, o, por lo menos, ser cómicas. El cómico de estos estudios se agota sabiendo cuanto perturban y atrasan la evolución necesaria de nuestras ciencias.

Viendo difundirse abundantemente estos tipos de escritos, tanto en Europa como en América, en forma de voluminosos libros, venimos a interesarnos al problema de la interpretación de los filmes. Siendo de formación original historiador del arte, nuestro

concepto del análisis cinematográfico es ante todo panofskiano. Es decir que diverge tanto de las teorías acostumbradas, como la crítica del economista Marx a Proudhon divergía de las tesis filosóficas admitidas.

Nuestro principal postulado metodológico puede resumirse de la manera siguiente: si bien se debe utilizar un tipo de análisis apropiado al tipo de obra estudiada (iconológico para las obras plásticas, semiológico para las obras literarias y los mitos), el carácter profundamente semasiológico (y no onomasiológico como acabamos de exponerlo) de las producciones simbólicas en su conjunto implica una unidad emblemática de todas estas (principio de los “*universales*” evocado tanto por Freud como Jung, Frazer y F. Max Müller, la Escuela de Warburg, Dumézil o Etiemble), la cual revela la doble necesidad de poner las bases de un estudio sincrónico para el que no hay distinciones de género y de época (es porque comparamos a menudo obras fantásticas con obras cómicas y sentimentales, véase por ejemplo nuestro artículo sobre *Loco por Mary*), con y a partir de una conciencia clara del contexto diacrónico (lo que Panofsky llamaba en *La perspectiva como forma simbólica* la “*historia de las formas*” y la “*historia de los estilos*”) que caracteriza las obras particulares en su tiempo y dentro de la mentalidad de éste.

Si se nos permite la comparación, y basándonos en la identidad epistemológica entre el método deductivo de las ciencias humanísticas y del relato policíaco, típico en ello de la racionalidad del periodo contemporáneo (v. N.-B. Barbe, *Origines littéraires de la pensée contemporaine XIXème-XXème siècle*, Francia, Bès Editions, 2002, cap. XII de la parte en francés), diríamos que, de la misma manera que, al contrario de lo que se postula a menudo (como lo hacen en particular, muy extrañamente, los exégetas, razón por la cual utilizamos este ejemplo), no se puede acusar, precisamente, al género policíaco de mentir al lector pretendiendo permitirle deducir quien es el culpable en base a la narración, cuando el mismo proceso literario induce para cualquier lector conciente que no son los hechos reales o averiguados los que deciden de la culpabilidad o inocencia de los protagonistas, sino el substrato ideológico que rige la descripción que nos propone el autor (son significativas por ejemplo las novelas de Anne Perry, donde a menudo el asesino no se puede descubrir leyendo al texto como si fuera un rompecabezas en el que cada pedazo se ajusta al conjunto, conformando así un enigma solucionable de manera lógica, sino que, al contrario, la autora guarda hasta el último momento la identidad del culpable - a veces totalmente ajeno a los personajes principales de la novela -, siendo en realidad las razones del asesino - no su método - que indirectamente Perry destila en la lenta sucesión de los capítulos, al describir con particular atención la situación social, en general el ostracismo de la buena sociedad victoriana, que según la construcción ficticia de la autora pudo favorecer y provocar la emergencia del crimen - construcción ficticia ya disecada por Edgar Allan Poe a propósito de su poema “*The Raven*” de 1845, v. *Origines littéraires...*, cap. VI de la parte en francés, y evidenciada sin ambigüedad por Perry, ya que en general en el ciclo de las aventuras de los Pitt, no es el policía al analizar los índices materiales, sino su esposa inmiscuyéndose en la vida de la gente, la que descubre finalmente la verdad -), de la misma manera, pues, que la estructura ficcional de la obra no debe y no puede interpretarse a través del prisma de la realidad - o, en el caso que evocamos por referencia a las tesis de los intérpretes, de la racionalidad que podemos aplicar a la realidad física, y deseeríamos igualmente utilizar para desenredar la trama narrativa de una historia policíaca, ya que por su origen en la reciente ciencia criminológica, parece llevarnos hacia una sobreposición inmediata y “natural” del método empleados por los policías reales al método de los detectives de ficción -, de la misma manera que el relato

policíaco no puede y no debe interpretarse o analizarse a través del prisma de una lectura racional, como si nos fueran contados hechos reales y si compartieramos la visión del detective (que, a su vez, no es sino un ser ficcional), pero debe estudiarse como una producción simbólica con sus propias reglas y motivos recurrentes, tanto históricos (es decir, creados por la tradición del género y de los géneros afines - devolvemos el lector a nuestra comparación entre los géneros fantástico y policíaco en el siglo XIX, v. *Origines littéraires...*, cap. XII en francés -) como estructurales (o sea, los motivos que expresan la ideología del autor o de su época, y por ello son indispensables al orden lógico del relato), de la misma manera, cada arte debe ser visto en función de una red analítica específica, adecuada con sus particularidades: así, es imposible, y hasta sin sentido común, abordar el cine como si fuera un material puramente literario: es a la vez texto (el guión, los diálogos) e imágenes. Así releva a la vez de los métodos de la semiología literaria y de la iconología.

El que de manera iterativa los malvados sufren a finales de las producciones filmicas norteamericanas una katábasis, mientras frecuentemente, aunque menos repetitivamente, los héroes conocen una paralela anábasis (correspondencia que, en literatura, encontramos por ejemplo en la oposición entre el malvado negro, angel caído y cayendo, y el policía identificado con el "angel Gabriel", en "The Scorched Face" de 1925 de Dashiell Hammett - famoso autor policíaco, y productivo guionista hollywoodiano antes del terror maccarthysta -, repr. en *Histoires de détective vol. 2*, París, 10/18, 2002, pp. 43 y 45, al menos en la traducción francesa del cuento), evidencia la presencia de un simbolismo iconográfico a carácter denotativo, o sea fuerte (según la terminología barthesiana), ya que presente desde los elementos menos cardinales del relato (el obligado "final feliz", momento en que se desencadena la historia sin más suspenso), y remitiéndonos a los fundamentos de la tradición apocalíptica judeocristiana. Lo mismo puede decirse - y debe ser considerado - al nivel lingüístico en lo que concierne a la aparición de los nombres de los personajes (v. nuestros artículos sobre *Avión Presidencial* - así como en éste la referencia al apellido del protagonista de la serie televisada *Quantum Leap* -, *Contracará, El Complot, Un ángel enamorado, Carne Trémula, Loco por Mary, Meet Joe Black, El Tele Gurú*, y en la otra parte del presente volumen sobre *Angel Heart* y *La Escalera de Jacob*).

Así la común teoría reductiva de las artes, y en particular del arte cinematográfica a formas sin sentido (que embrutece al espectador, cambiándole en papa frita, como lo expresaba Barthes) se invalida por sí misma, al considerar esta doble presencia latente de un sentido iconográfico y lingüístico fuerte dentro de las obras, hasta, como ya acabamos de decir, en sus motivos menos - o los más indirectamente - relacionados con la progresión lógica del relato tal como la define y entiende la semiótica clásica.

Ratifica nuestro punto de vista la presencia de modelos implícitos, de género (*El objeto de mi afecto*), familiares (*Nada que Perder, La boda de mi mejor amigo*), educativos (*Sé lo que hicieron el verano pasado, Perturbados, Never Been Kissed, The Rage*), sociales (*Mejor... Imposible, Titanic/La camarera del Titanic, Antz, En la Riqueza y en la Pobreza*), nacionales (*Avión Presidencial, Spice World, Los Vengadores, Alphaville, Most Wanted, No Way Out, Armageddon, The Patriot*), religiosos (*Santa Clausula, Armageddon, Blade, Stigmata*), y más generalmente ideológicos (*The Siege, La Milla verde*), que, como ya fue notado por varios exégetas a propósito de las series televisadas, se expresan en función de las preocupaciones de la época (la antigua U.R.S.S. en *El Pacificador*, el miedo a los países árabes después de la guerra del Golfo en *The Siege*, las relaciones con la América Latina en *Un impulsivo y loco amor*, con Asia en *El mañana nunca muere, Rush Hour, Shanghai Kid* o *Romeo*

debe morir, la dialéctica Europa/E.U. en *Adictos al Amor* y *La camarera del Titanic*, la homosexualidad en *El objeto de mi afecto*, el internet en *Tienes un E-Mail*).

Es, pues, una perspectiva interdisciplinaria y universalizante que proponemos, en la gran línea de los estudios comparativos de inicios del siglo XX: en literatura, mitología comparada e historia del arte, amplificada y aplicada aquí a las producciones simbólicas contemporáneas: cinematográficas.

Realizamos entre 1989 y 1997 varios artículos de interpretación filmica, que hemos reunidos en la otra parte del presente volumen, y entre los cuales algunos de los trabajos que contiene han sido publicados en Francia.

Es sobre esta base previa que se fundamentaba nuestro interés por profundizar en nuestro método.

En sus *Consejos a un joven científico* (1979), el Premio Nobel Peter B. Medawar expresa la felicidad del investigador cuando encuentra por primera vez confirmación de sus planteamientos. Tenemos en este sentido que apuntar la importancia para el exégeta de la comprobación de su método, lo que le permite amplificar su visión a partir de sus logros anteriores. Es así que nuestros trabajos sobre artes plásticas nos sirvieron de base para ahundar en la interpretación iconológica de las películas, utilizando el mismo método que, poco antes, nos había casualmente permitido entender al surrealismo, y en particular a la obra de René Magritte. De hecho, nuestra interpretación de Magritte fue comprobada por el análisis de *El Liberador* como autorretrato propuesto en el segundo episodio del documental televisado alemán *Die Bilderwelten der großen Surrealisten* de 2002 de Rudij Bergmann, realizado por la exposición retrospectiva del Centro Pompidou en París. Pues, si aceptamos esta concepción de *El Liberador*, las arquitecturas aéreas detrás de la figura central aparecen como la expresión de las visiones del artista, al igual que la montaña, inspirada del cuento "*The Domain of Arnheim*" de 1847 de Poe, recurrente en la obra del pintor belga (v. nuestro libro *Iconología/ArteFacto*, Bès Editions, 2002, parte *Iconología*). De lo mismo, la correspondencia entre el ave de *El Liberador* y la jaula de *El Terapeuta*, con sus dos aves, el uno enjaulado, el otro libre - recordándonos el famoso poema "*Liberté*" del surrealista Jacques Prévert -, pone en escena a la inspiración como forma de liberación. Más generalmente, el ave representa a lo masculino y al falo, es decir a una figura auto-referenciada, en Magritte, como podemos apreciar en *La Alumna*, obra que le fue inspirada al pintor por la visión de su esposa, apasionada por los aves, comiéndose a un pájaro de chocolate; la sangre de la ave en la pintura, como lo nota muy bien el documental, representando a la sangre virginal en el momento del primer encuentro. La presencia en la parte derecha (para el espectador) de un camino inspirado del retrato de *Mona Lisa* por Leonardo da Vinci detrás del Liberador nos confirma la auto-referencia al trabajo artístico en la pintura de Magritte. Dos otros elementos interpretativos confirmaron nuestros planteamientos metodológicos e históricos de *Iconología*: la importancia del detalle en arte, comprobada por el hecho que en *El Hijo del Hombre*, el personaje cuya cara está escondida detrás de una manzana, deja sin embargo ver el ojo del modelo, insistiendo así en el carácter visual del arte en sí, pero mediante la referencia al pecado original como pecado relacionado en la *Biblia* con la visión prohibida. Ahí reside nuestra oposición con la interpretación del documental alemán, cuando éste postula la identidad entre la crítica estética clásica al arte como imitación, de origen platónica - posición que, por otra parte, no tendría ningún sentido para un artista plástico que dedicó toda su vida a la pintura -, y el pensamiento magrittiano ("*Esto no es una pipa*"). Nos parece evidente que, al contrario, postulando la diferencia entre la realidad y la imagen, el belga quiere insistir en la calidad simbólica

de ésta. Es así, pues, que las obras nominalistas de Magritte, representando únicamente palabras prefiguran al arte conceptual, popularizado por ejemplo en los últimos décadas en Fancia por el artista Ben. La doble comprobación de nuestros planteamientos y método, por una parte precisamente en lo que concierne a la obra de Magritte, y por otra respecto de las tesis warburgiana y panofskiana del estudio del detalle en el arte como central para su interpretación, nos permiten entonces orientar nuestras investigaciones sobre cinema. En estos tomaremos el ejemplo de la simbología paterna de los asesinos enmascarados de las películas de horror estadounidenses, que logramos definir a partir del análisis estructural del sentido de *Sé lo que hicieron el verano pasado* y *Halloween H20*, y que nos fue confirmado *a posteriori* por las observaciones psicoanalíticas freudianas (v. nuestro artículo sobre *Halloween H20*).

Paralelamente a nuestros trabajos sobre cinema, realizamos otros sobre el grupo nicaragüense de artistas plásticos abstractos ArteFacto, los cuales nos propocionaron indicaciones acerca de lo que llamaríamos la variación interna (en referencia a la iteración interna genettiana) por comparación con el arte cómico, en especial los dibujos animados estadounidenses (v. *Iconología/ArteFacto*, parte *ArteFacto*). Este fenómeno que consiste por el artista en su obra a multiplicar los procesos cómicos mediante la evocación de todas los eventos posibles en una misma situación (como hemos podido comprobar *a posteriori* al visionar de nuevo la célebre película francesa *Le grand blond avec une chaussure noire* de 1972, realizada por Yves Robert - co-guionista de la cinta con Francis Véber -, con la actuación de Bernard Blier, Jean Carmet, Colette y Robert Castel, Mireille Darc, Paul Le Person, Pierre Richard y Jean Rochefort, con música de Vladimir Cosma, y el conocido solo de flauta de Pan de Gheorghe Zamfir, en los episodios del concierto - inspirado éste en una larga tradición de escenas idénticas - y de la cama) nos deja entender y postular, por amplificación de la constatación, cómo funciona el arte abstracto procede: eliminando la linearidad externa de los elementos narrativos (de los temas y motivos) tradicionales, a provecho de la repetición, bajo diversas formas, de un mismo sujeto/objeto, según el mismo principio que Freud evidenció en los sueños.

Así, doblemente por confirmación de nuestros planteamientos iniciales y derivación de nuestras constataciones analíticas entre los materiales que son el arte abstracto y el cinema, pudimos adentrarnos sin miedo al estudio iconológico de los filmees, una vez cabalmente entendida la manera de hacer el ligazón entre las artes plásticas, en particular el arte abstracto, y las obras cinematográficas como forma particular de producción formal y textual (al igual, como hemos dicho, del teatro, los libros enluminados e ilustrados o las tiras cómicas).

Más generalmente, el método comparativo se basa en dos etapas: el proceso de filiación entre las obras, del que se desprende una serie de cambios ideológicos creadores del sentido en su sentido más fuerte de comprensión de su herencia por una época en función de su situación histórica momentánea y de las preocupaciones circunstanciales que ello implica. Así, a partir del momento en que podemos evidenciar estos dos instantes en el arte filmico, se vuelve incontestable la presencia de un substrato semántico en el mismo, así como la posibilidad para nosotros de entender y aclararlo. En cuanto al proceso de filiación, podemos citar

- La frecuente reutilización del motivo estético de los corredores sin gravedad de la nave espacial de *2001 - Una odisea del espacio* en las películas posteriores, por ejemplo *Mission to Mars*; o de la persecución en el túnel de *The Third Man*, por ejemplo en *The Relic* o *Resident Evil*, manera práctica de crear fácilmente una doble impresión de encerramiento al mismo tiempo que una perspectiva impresionante;

- *L'Auberge Rouge* de 1951 de Claude Autant-Lara - también guionista de la película -, con Grégoire Aslan, Robert Berri, Julien Carette, Jean-Roger Caussimon, Jacques Charon, André Cheff, André Dalibert, Didier D'Yd, Fernandel, Manuel Gary, Lud Germain, Nane Germon, René Lefevre-Bel, Marie-Claire Olivia, Françoise Rosay y A. Vialat, versión cómica y modificado del cuento epónimo de mayo de 1831 de Honoré de Balzac, ya llevado a la pantalla grande en 1910 por Camille De Morlhon, con un guión de Abel Gance, y en 1923 por Jean Epstein - director y guionista de la cinta -, con Bourdel, Jacques Christiany, Léon Courtois, De Savoye, Jean-David Evremond, René Ferté, Pierre Hot, Gina Manès, Léon Mathot y Schmitt - encontramos así en el filme de Autant-Lara todos los elementos del relato balzaciano: los dos amigos llegando de noche en el hospedaje lleno de gente, el tesoro, el asesinato y su descubrimiento sobre fondo de relación amorosa contrariada (que, en lo que concierne a la película de Autant-Lara, inspiró temática e iconográficamente el final de *El Nombre de la Rosa* de 1986 de Jean-Jacques Annaud) - (en cuanto a la evolución de la visión ideológica de los alemanes, es interesante apuntar que, prefigurando las novelas de Erckmann-Chatrian, Balzac en su texto, París, Maxi-Livres, 2001, pp. 15-17 y 29, describe al narrador germánico como un hombre típico de su país: pacífico, bonanza, *bon vivant* y romántico);

- *Chicken Run* del 2000, con las voces originales de Phil Daniels, Tony Haygarth, Mel Gibson, Jane Horrocks (*Little Voice*), Miranda Richardson, Julia Sawalha, Timothy Spall y Imelda Staunton, película de animación en modelaje realizada y producida por Peter Lord y Nick Park (premiados creadores de los corto-metrajés con los personajes, ya en pasta de modelar, Wallace y Gromit), que, dentro de una versión evocándonos *Animal Farm - A Fairy Story* de 1945 de George Orwell, y poniendo así la cuestión de la libertad individual en una larga tradición de debate axiológico, que volvemos a encontrar en *Tarzan, Mejor... Imposible, Paulie* o *Marie Shelley's Frankenstein*, retoma el tema de *The Great Escape* de 1963 de John Sturges, con un guión de James Clavell (*Shogun*) y W.R. Barnett a partir de la novela de Paul Brickhill, y con la actuación de Tom Adams, Karl-Otto Alberty, Richard Attenborough, Ulrich Beiger, Charles Bronson, James Coburn (en su cuarto encuentro con Steve McQueen, después de un episodio de 1959 de la serie televisada *Wanted: Dead or Alive* de 1958-1961, con Wright King, que desarrolla el tema de la película epónima de 1951 de Thomas Carr - director de la serie -, con Jim Bannon, Lane Bradford, Fuzzy Knight, Christine McIntyre, Zon Murray, Leonard Penn, Stanley Price, Marshall Reed y Whip Wilson, y dió a conocer a McQueen, así como después de *Los Siete Magníficos, Hell Is for Héroes* de 1962 de Don Siegel, con Nick Adams, Bobby Darin, Bob Newhart y Fess Parker, *The Great Escape* marca también el su segundo encuentro cinematográfico de Coburn con Bronson, después de *Los Siete Magníficos*, y antes de *Hard Times* de 1975 de Walter Hill - director y guionista de la cinta -, con Margaret Blye, Bronson, Jill Ireland y Strother Martin), Robert Desmond, James Donald, Robert Freitag, James Garner, Robert Graf, Gordon Jackson, Til Kiwe, Angus Lennie, John Leyton, David McCallum (célebre actor de la serie *The Man from U.N.C.L.E.*), McQueen, Hannes Messemer, George Mikell, Lawrence Moutaigne, Donald Pleasence (*Halloween*), Harry Riebauer, Hans Reiser, William Russell, Nigel Stock, Jud Taylor y Heinz Weiss (a notar que *The Great Escape* inspiró *Victory* de 1981 de John Huston, con Michael Caine, el campeón de fútbol Pele, Max von Sydow y Sylvester Stallone, y *Paradise Road* de 1997 de Bruce Beresford - igualmente guionista de la película, basada en hechos reales -, con Cate Blanchett, Glenn Close, Pauline Collins, Jennifer Ehle, Frances McDormand y Julianna Margulies, el filme siendo del mismo año que *Avión Presidencial* en el que actúa Close);

- La escena inicial de la película fantástica francesa *Le Pacte des Loups*, inspirada de *Tiburón*;

- El episodio de *Star Trek* en el que el capitán Kirk se encuentra sólo frente a una bola que le vacía el espíritu en un planeta carceral para locos, modernización de la leyenda de Teseo y la Silla del Olvido, que es típica de la reutilización por la ciencia ficción de los elementos de los mitos clásicos (v. así también por ejemplo la utilización de la primera aventura con los lotófagos de la *Odisea* de Ulises en otro episodio de *Star Trek* del mismo período, sobre un planeta poblado por fantasías producidas por el espíritu de los miembros del equipo del Enterprise, tales como criaturas extraídas de *Alicia en el país de las maravillas*, o la evocación del niño Heraclès y las serpientes en *Soldier*);

- El motivo del espejo en cuanto revelador de una forma particular de la realidad - iterativo en el arte, del *Don Quijote* de Cervantés a *La beauté du Diable* de 1950 de René Clair o *The Lady from Shanghai* de 1948 de Orson Welles (director y productor de la película), con Glenn Anders, Ted De Corsia, Rita Hayworth, Erskine Sanford, Everett Sloane y Welles, basada en la novela *If I Die Before I Wake* de Sherwood King -, que en *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* es una evidente variación acerca de la visión idiosincrática del mundo del conocido poema arturiano "*The Lady of Shalott*" (1833, 1842) de Lord Alfred Tennyson;

-El momento cuando el héroe de *La redención de Shawshank* le pone música a los prisioneros, por ello atrayendo hacia sí un duro castigo, escena referida a la llegada de Orfeo a los Infiernos, cuando toca de su lira, de manera a ablandar a Cerbero y al Hadés para que le deje recuperar a su esposa, el sonido del instrumento logrando por un tiempo suavizar el sufrimiento de los grandes condenados que eran Ixión, Sísifo y Tántalo;

- Las imágenes de ilusionismo con cartas en los créditos de la serie televisada *The Avengers* y las dos películas *Le grand blond avec une chaussure noire*, y *Le retour du grand blond* de 1974, todavía de Robert -co-guionista de la cinta con Véber -, con la actuación de Jean Amos, Antoine Baud, André Bollet, Paul Bonifas, Jean Bouise, Carmet, Colette Castel, Darc, Michel Francin, Jacques Giraud, Henri Guybet (conocido actor de teatro), Le Person, Richard, Rochefort y Hervé Sand, con música de Cosma y el solo de Zamfir, que representan el juego de roles del mundos de los espías, a semejanza de lo que ocurre respecto del mundo del casino, los detectives y los ladrones con la puesta en escena de los distintos elementos y objetos de los genéricos de la serie *Vega\$* de 1978-1981, con Brat Braverman, Tony Curtis, Phyllis Davis, Judy Landers, Greg Morris (*Misión: Imposible*), Naomi Stevens y Robert Urich, o el tele-film *Turn Back the Clock* de 1989, con Gene Barry, Frank Coppola, Kim Terry Costin, Patrick Cupo, Jere Burns, David Dukes, Christopher Judges, Wendy Kilbourne, Joan Leslie, Franc Luz, Dina Merrill, Thomas H. Middleton, Dennis Paladino, Carmela Rioseco y Connie Sellecca;

- O el episodio del landó en *Los Intocables* de Brian de Palma, homenaje a *Bronenosets Potyomkin* de 1925 de Sergei M. Eisenstein - también guionista de la película -, con Grigori Aleksandrov, Aleksandr Antonov, Vladimir Barski, Ivan Bobrov, Julia y S.E. Eisenstein, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, N. Poltavseva (la famosa mujer con los quevedos, que tanto influyó al pintor inglés Francis Bacon) y Beatrice Vitoldi (la mujer con el landó), homenaje que en *Los Intocables* marca doblemente la orientación voluntariamente vanguardista de De Palma (v. nuestro artículo sobre *Misión: Imposible*), y el sentido fuertemente político de la lucha anti-mafia. El motivo del landó volcado se vuelve a encontrar en *Speed*.

De lo mismo, confirmando nuestro postulado de la intertextualidad general de las artes entre sí (*Iconología*), en lo que a la canción concierne, además de las conocidas

reutilizaciones de particiones clásicas por el compositor francés Serge Gainsbourg, la música de "Dust My Broom" de 1969 de Ike y Tina Turner fue retomada por el también francés Hubert-Félix Thiéfaine en "La môme Kaléidoscope" de 1979, y también en "Taxiphonant d'un pack de Kro" de 1981. En el texto de 1963 "Les deux pigeons", escrito por René Clair, con música de Charles Aznavour, intérprete de la canción, se reutiliza a manera de estribillo el verso inicial: "Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre" de la fábula de Jean de La Fontaine "Les deux pigeons". Aunque "Ca vient sans qu'on y pense" de 1966, con música de Aznavour y letra de Jacques Plante (autor que escribió mucho para Aznavour, y a quien se le debe notablemente también "Les comédiens" de 1962 y "La Bohème" de 1966), hable de amor y no de desesperanza, retoma, con toda evidencia, la estructura de "Le mal de vivre" del año anterior: 1965, escrita, compuesta y cantada por Barbara. A su vez, "Ca vient sans qu'on y pense", en su tema amoroso y su secuencia, inspiró "Je suis mon coeur" de 2001, compuesto y escrito por Christine Lindon y Daniel Lavoie para la cantante Lara Fabian. No sólo los cantantes populares del siglo XX en Francia retomaron las canciones del siglo XVIII, como "O gué vive la rose", sino también el poema "Plaisir d'Amour" de Florian con música de Johann Paul Aegidius Martini (1775), y Georges Brassens puso en música las "Stances: Marquise si mon visage..." del dramaturgo Pierre Corneille. De la misma manera que la literatura policíaca, en particular de la segunda parte del siglo XX, se inspira del cinema tanto en la repartición de sus escenas como en los "revirements" finales que entretienen el suspenso, lo que se puede apreciar en la obra de Thomas Harris, en su canción "Comic Strip" de 1967, Gainsbourg reutilizaba, a la manera del contemporáneo pop art, onomatopeyas propias de las tiras cómicas anglófonas. Como lo hemos expuesto en las notas de nuestro artículo sobre *Angel Heart* y *La Escalera de Jacob* de la parte en francés del presente libro, Alan Parker en *Angel Heart* creó un nuevo motivo recurrente de las películas posteriores: las paletas girando de un abánico funcionando, las cuales, en referencia directa a los atributos iconográficos clásicos de la diosa Fortuna, simbolizan al sino en marcha. Idénticamente, la escena del asesinato en el baño en *Psycho* de Alfred Hitchcock es un motivo iterativo de las cintas policíacas o de horror en cuanto es la máxima expresión del injusto ingreso de lo ajeno y la muerte en la intimidad protectora de la casa, la imposibilidad por la víctima de ver a su agresor en esta situación representando, por el proceso de inversión definido por Freud en el campo de la psicología, a la ceguera del Destino mismo. En lo que concierne a la modificación de un tema en función de la ideología de una época, tenemos al personaje del veterano, que después de la guerra del Vietnam aparecía en todas las producciones cinematográficas y televisuales estadounidenses para justificar la intervención de los E.U. en esta parte del mundo, la amistad o los amores entre soldados norteamericanos y vietnamitas afirmando la misión pacífica y altruista de la armada nacional en el planeta. Después de la guerra del Golfo, el veterano del Vietnam, guerra perdida, se volvió veterano del Golfo, guerra ganada, las dos imágenes del guerrero estadounidense sobreponiéndose en la medida en que el veterano del Golfo se debía, como anteriormente el del Vietnam, de tener problemas de desocialización consecuentes al conflicto, otra manera de introducir, a través de estas secuelas, un discurso ahistórico sobre los E.U. como víctima de una oposición causada por dictaduras enemigas, y no como iniciador de las hostilidades. Es así que en un episodio de la serie televisada *Seven Days*, empezada en 1998, con Don Franklin, Jonathan LaPaglia, Norman Lloyd, Nick Searcy, Justina Vail y Sam Whipple, el médico vietnamita que se preocupa por la mala utilización que hacen los E.U. de sus armas aparece como un loco perverso enemigo de la paz, manera clásica de reapropiarse el discurso contrario que encontramos en *El Pacificador*. De lo mismo, después de los atentados de 2001 en New York y

Washington, la televisión francesa dejó esporádicamente la palabra a las minorías musulmanas nacionales, que condenaban la inmiscuición de los E.U. en Palestina y el mundo árabe, en particular en Irak después del fin de la guerra del Golfo, causa real según ellos de los eventos del 11 de septiembre. Esta denuncia, en un primer tiempo poco entendida, pero retomada por gente conocida del mundo del espectáculo de origen magrebino, en un segundo tiempo fue analizada en emisiones de información como *C dans l'air* del canal 5 como peligrosa expresión del retorno del antisemitismo en el país, lo que valió la multiplicación de los programas sobre los orígenes del nazismo en Europa a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (en sentido inverso de la técnica habitual en la que el malvado de las películas expresa ideas opuestas al discurso dominante para invalidarlas, como por ejemplo en las paradigmáticas *Avión Presidencial*, *El Pacificador* o *The Siege*, el guión de *Se7en (Seven)* utiliza la figura prometéica y típicamente contemporánea del héroe-monstruo, en este caso el psicópata, para expresar, mediante su propia perversión, la perversión de la sociedad devenida amoral, según un proceso ya empleado en la serie televisada francesa *NeoPolars*, y que el director David Fincher sabrá inteligentemente retomar en forma más crítica y menos escolástica en *Fight Club*). Se opone así a la realidad histórica (la vida de los pueblos y su derecho a permanecer en su territorio secular) una mitología del texto como Ley en la que los judíos, valiéndose del texto bíblico, y también por culpa de siglos de persecución cristiana que les dejó al margen de la sociedad, obligándoles a permanecer aislados, se autoafirman como un pueblo, cuando sólo son una comunidad, al igual que los católicos o los protestantes (v. nuestro trabajo *Structures cachées de la politique internationale: le cas Ben Laden*, Bès Editions, 2002). La creación arbitraria de un país llamado Israel en los años cincuenta es la perfecta ilustración de la deportación de la culpabilidad del mundo occidental después de la Segunda Mundial, y de su costumbre de disponer unilateralmente de los territorios ajenos, cuyas secuelas ideológicas se ven en películas como *Juegos de Patriotas*, *Avión Presidencial*, *El Pacificador*, *Enemigo Intimo*, *Invasión*, *The Siege* o *Star Trek: Insurreccion*, según los casos con matiz intervencionista (en la mayoría de las cintas que acabamos de citar) o no (*Enemigo Intimo*, *Invasión*). De los mismo, la visión reveladora de la situación de las minorías pasa siempre por la mirada del arquetipo blanco, tanto en: *A Man Called Horse*, también de 1970, de Elliot Silverstein, con Judith Anderson, Jean Gascon, Richard Harris, Corinna Tsopei, Dub Taylor y Manu Tupou (v. también *Return of a Man Called Horse* de 1976 de Irvin Kershner, con Claudio Brook, Harris, Geoffrey Lewis, Jorge Luke, William Lucking y Gale Sondergaard, y *Triumphs of a Man Called Horse* de 1982 de John Hough, con Vaughn Armstrong, Michael Beck, Ana De Sade y Harris) como en *Danza con los Lobos* de 1990 de y con Kevin Costner - también productor de la película - en su primera cinta ecologista, y con la actuación de Rodney A. Grant, Graham Greene, Mary McDonnell, Robert Pastorelli e Floyd Red Crow Westerman (film ganador de 7 Academy Awards y 3 Golden Globes), *Harrison's Flowers* del 2000, con Alun Armstrong, Gerard Butler, Christopher Clarke, Andie McDowell, David Strathairn y Marie Trintignant, y música de Pascal Obispo, cinta escrita, realizada y producida por el director de cinema y teatro francés Elie Chouraqui, *The Body*, o *Black Hawk Down* de 2001 de Ridley Scott - también productor del filme -, con Eric Bana, Ewen Bremner, Hugh Dancy, Ron Eldard, William Fechtner, Tom Guiry, Tom Hardy, Josh Hartnet, Charlie Hofheimer, Ewan McGregor (*Star Wars*), Sam Shepard, Tom Sizemore (*Devil in a Blue Dress*, *Heat*, *The Relic*, *Saving Private Ryan*), Gregory Sporleder y Johnny Strong. Citamos también la interpretación de indígenas americanos por actores blancos en *Little Big Man* de 1970 de Arthur Penn, con Martin Balsam, Jeff Corey, Chief Dan George, Faye Dunaway, Dustin Hoffman y Richard Mulligan, basada

en la existosa novela de Thomas Berger, *Tashunga - North Star* de 1996 de Nils Gaup, con James Caan, John Cassady, Morten Faldaas, Jacques François, Hilde Grythe, Nicholas Hope, Christophe Lambert, Catherine McCormack, Torgils Moe, Kalle Oby, Sverre Anker Ousdal, Franck Salsedo, Reidar Sorensen, Mary M. Walker y Burt Young (cuyo episodio de curación y sueño entre los indígenas se encuentra prefigurado en *On Deadly Ground* de 1994 de y con Steven Seagal - también productor del filme -, así como con Joan Chen, Michael Caine y John C. McGinley, película cuyo tema reaparece a su vez en *Fire Down Below* de 1997 de Félix Enríquez Alcalá, con Levon Healm, Marg Helgenberger, Kris Kristofferson - que volveremos a encontrar en *Blade* -, Stephen Lang, Seagal - de nuevo productor de la cinta - y Harry Dean Stanton). Según un proceso similar de justificación del discurso dominante, después de la fórmula de 1991 de Jacques Chirac, acerca del "ruido y el olor" de los extranjeros, y entre las dos vueltas de las elecciones presidenciales de 2002, en su publicidad del 30 de abril, el canal 4 de televisión tenía por lema: "*Sur Canal Plus en numérique, vous avez le goût et les couleurs*" ("*En Canal Plus numérico, tenéis gusto y colores*"). Notaremos que ya en 1989 apareció en la televisión francesa una serie sobre inmigrados magrebíes titulada *La famille Ramdam* (apellido onomatopéico remitiendo a la idea de alegre alboroto, precisamente, lo que, también, evoca la mitología festiva tradicionalmente asociada a los países sureños). En la misma perspectiva, es significativo que el tema de *Blackboard Jungle* aparezca en el momento de la liberación de las minorías étnicas en los E.U., y en Francia con la llegada al poder del socialista François Mitterand, que desde los primeros años de su presidencia quiso oponer la juventud a los partidos de derecha. La manera que encontró, al parecer, para ello, fue de aplicar el conocido principio: "*dividir para reinar*", reduciendo por una parte la juventud a los jóvenes descendientes de inmigrantes de los arrabales pobres, en particular los delincuentes, e identificando por otra a la derecha francesa con el Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen, partido nacionalista y xenófobo. Es la reutilización pervertida del discurso contrario por el discurso dominante la que permite en *El Pacificador* y las películas afines, así como en el grupo de cintas correspondientes a *Armageddon* por ejemplo, de burlarse del sistema comunista y de su decaimiento y caída, valorando por contraparte la perenidad del sistema capitalista, así como, por ende, la inevitable entrada de los soviéticos en éste, el buen pueblo logrando finalmente liberarse de su mal gobierno (*Anastacia*). La recurrente intervención de la figura del presidente de los E.U. en las producciones cinematográficas y televisuales de los E.U. diviniza el oficio afirmando la permanencia de su valor democrático sin importancia de la persona que está en la función presidencial, cuestión muy problemática en el caso de George Bush Jr. Volviéndose así "*hombre-símbolo*" (*Avión Presidencial*), la persona del presidente de los E.U. sirve para justificar la acción política de los E.U. en el mundo. En la televisión francesa, son las series policíacas las que propagaron, en particular a partir de *Navarro*, el discurso y las orientaciones políticas gubernamentales del momento. Mientras *Rollerball* de John McTiernan (ya director de *The hunt for Red October*, y autor de una nueva versión de *The Thomas Crown Affair*), "*remake*" de la famosa película de Norman Jewison, por la ubicación de la acción en la antigua U.R.S.S. y la presencia del maniqueo héroe estadounidense liberando al pueblo oprimido por un sistema injusto y coercitivo, se vuelve mera apología de los E.U. en cuanto salvadores del mundo libre en contra de la dictadura y propaganda comunistas. Así, la obra de Jewison, conocido director comprometido en las cuestiones sociales, pierde en la versión de McTiernan, director comercial, que la invierte y pervierte, su carácter de crítica al sistema de entretenimiento norteamericano y occidental en general, que prefigura *Runing Man*. Más todavía, como cualquier método de investigación de las producciones simbólicas y mentales, el

comparatismo estudia básicamente la forma, pero buscando en ésta un sentido, considerándola como la envoltura del mismo; es así que la presencia de una forma que sostiene un sentido fuerte revela la doble posibilidad de análisis y comprensión semántica de las obras ya aludida. Citaremos un ejemplo de forma con sentido propia de los años 90, la multiplicación de series televisadas estadounidenses, inspiradas en los "reality shows" (y de las que *Kojak* y *Cagney & Lacey* fueron importantes antecedentes), en las que es puesta en escena la vida cotidiana de un equipo de policías, médicos o salvadores, la figura de los demultiplicados héroes volviéndose sino secundaria, por lo menos utilizada para poner de relieve las historias que viven, es el caso en *Baywatch*, *ER* o *C.S.I.: Crime Scene Investigation*, empezada en el 2000, con Timothy Carhart, Gary Dourdan, George Eads, Jorja Fox, Paul Guilfoyle, Robert David Hall, Marg Heldenberger, Madison Mc Reynolds, Glen Morshower, Skip O'Brien, William L. Petersen, Eric Smantzda, Judith Scott, Marc Vann y Jodi Lyn Wilson. Ahora bien, en estas series, como en particular por ejemplo y *C.S.I.: Crime Scene Investigation*, la calidad de imágenes es voluntariamente idéntica a la de los diarios televisados y de los "reality shows" que se inspiran éstos, para dar un toque ultra-realístico a las historias narradas. Se puede también notar, en lo que al sentido de la forma, que en *Jeremiah Johnson* de 1972 de Sydney Pollack, con Josh Albee, Richard Angarola, Paul Benedict, Delle Bolton, Matt Clark, Jack Colvin, Will Geer, Stephan Gierasch, Allyn Ann McLerie, Joaquin Partinez, Robert Redford (actor predilecto del cineasta) y Charles Tyner, la imagen en que cenar bajo un árbol de tres inmensas ramas el héroe, la india y el niño, en el preciso momento en que van a construir su nueva casa, evidencia la recién unión de estos tres seres de origen distinto, y que sin embargo están a punto de formar una familia. Finalmente, para los partidarios de la teoría logocéntrica, ya no se puede negar la presencia de un sentido fuerte en el arte cinematográfico cuando la red de referencias intertextuales entre las películas (v. nuestros artículos sobre *Tienes un E-Mail* o *El Paciente inglés*) se expresa mediante una intertextualidad entre las distintas artes, en particular entre literatura y cinema (como precisamente en *El Paciente inglés*) o cuando la intertextualidad entre las películas y la mentalidad y los símbolos de su época y lugar pasa por el uso simbólico de nombres mitológicos (v. nuestro artículo sobre *Perdidos en el Espacio* y nuestro texto sobre *Amistad* en el artículo sobre *El Cuarto Poder*). El héroe de la serie *Danger Man* llamándose John Drake, apellido que recuerda el del célebre Francis Drake, vencedor de la Sagrada Armada, revela su carácter nacionalista y hasta colonialista. La comisaria Julie Lescaut de la serie francesa empezada en 1992, con Paul Allio, Jérôme Anger, Sophie Artur, Bernard Bloch, Jean-Paul Comart, Alexis Dessaux, Mouss Diouf, la ex-Miss Francia Mareva Galanter, Véronique Genest, Jennifer Lauret, François-Régis Marchasson, François Marthouret, Renaud Marx, Jean-Paul Rouve (que se dará a conocer más tarde con el grupo cómico Les Robins des Bois), Joséphine Serre y Frédéric Stromenger, comparte con la heroína Manon Lescault (1728-1731) del abad Prévost un apellido que le da un toque voluntariamente feminista, devolviéndonos al personaje de mujer carnosa popularizada por Genest en la serie de 1981 que la dió a conocer al grande público: *Nana*, con Madeleine Barbulée, Sacha Briquet, André Cellier, Charlotte de Turkheim, Marion Game, Jean Martinelli, Armand Mestral, Patrick Préjean, Tony Rödel, Vincent Ropion, Sarah Sanders, Micky Sébastian, Albert Simono y Guy Tréjan, una de las tantas obras basadas en la novela de Zola. Individuación del personaje por su nombre idéntico al que, en literatura, encontramos por ejemplo con el caso de Edmond Dantès/el Conde de Monte Cristo, cuya katábasis y retorno al mundo, después de un período de muerte simbólica, se expresa en sus dos apellidos, los cuales no son sino alusiones directas el primero al Dante y el segundo a Cristo regresando estos dos final y gloriosamente de

sus viajes al Infierno. El sustantivo "*Monte*" nos remite precisamente a la ascensión crística de Dantès, epígono de Napoleón, ya que el inicio de la historia de Alexandre Dumas se ubica en 1815, empieza con la falsa acusación en contra de Dantès de ser un espía bonapartista después de que su nave haya pasado cerca de la Isla de Elbe, y que el mismo Dantès se encuentra enjaulado durante una veintena de años en la Isla de If. Similarmente a lo que ocurre en la relación del *Naufragio de la fregata La Medusa* de 1817 por los supervivientes Corréard y Savigny, en la novela de 1844 de Dumas, que por ello se inscribe perfectamente en el espíritu de su época, el buen héroe napoleoniano se opone a sus viles enemigos realistas. La comparación entre los dos relatos es más vigente todavía, ya que uno de los tres enemigos de Dantès en la novela de Dumas es un marinero que se llama Danglars, apellido muy parecido al del lugarteniente D'Anglas, uno de los supervivientes de la fregata La Medusa que lograron huir en los botes salvavidas, abandonando a los de la balsa, razón por la que los denunciaron Corréard y Savigny en su libro. D'Anglas se justificará, escribiendo una versión del naufragio opuesta a la de éstos. Además, la permanencia de los mismos géneros (mitológico, religioso, erótico, macabro, policíaco,...) entre literatura y arte filmico (pensamos de nuevo, por ejemplo, en el principio de katábasis de los malvados al final de las obras filmicas estadounidenses, modernización del religioso motivo artístico medieval, y literario posterior como hemos visto) confirma sin duda posible la presencia de un tipo idéntico de significación simbólica, evidencia que pierden de vista al parecer los exégetas cuando retoman las clásicas jerarquías entre literatura, teatro y cinema, ya que los tres tiene en común el texto, a pesar de lo que postulan; pues, si la diferencia entre oralidad y escritura puede ser oportuna para distinguir el sentido secundario de los discursos interpersonales en la vida cotidiana del sentido fuerte porque construido del discurso escrito, ya no se justifica, cuando se trata de la oralidad del teatro y de las películas respecto de la literatura, ya que esta oralidad es una oralidad estructurada por una misma voluntad de narración y/o narratividad que en la literatura, a prueba la publicación en libros de piezas y guiones. Buffy la Cazadora de Vampiros de la serie televisada homónima se inspira directamente en el personaje literario de Anita Blake, creado en 1993 por Laurell K. Hamilton, a su vez autora también de novelizaciones para *Star Trek* y *Ravenloft*. Históricamente también, poesía, teatro y narración larga (pensamos en Homero) se construían y transmitían oralmente. Paralelamente, la permanencia de los géneros (mitológico, religioso, erótico, macabro, descriptivo,...) entre las artes plásticas y la literatura, así como la relación formal entre por una parte el cinema y el teatro (por la puesta en escena) y por otra las artes plásticas - sea sólo en cuanto a la derivación analizable del sentido entre artes plásticas, literatura y cinema -, vienen validar los planteamientos "*culturológicos*" (para retomar la terminología roigiana) de la iconología warburgiana y panofskiana.

Varios problemas metodológicos se presentan cuando se pretende escribir un nuevo artículo por semana.

La velocidad de la producción era un reto en sí. Sin embargo, la reducción del carácter arbitrario de la elección de nuestros objetos de estudios, dependiente que eramos de las salidas en salas, redujo de manera importante lo aleatorio del mismo (así por ejemplo, el fenómeno de la "*Nekyia psicológica*" que evidenciamos en *Kull el Conquistador* o *Wishmaster* debe aparecer, no como propio a estas películas, sino más generalmente como presente e iterativo en las obras filmicas del género). En nuestros trabajos anteriores, como en los que llevamos a cabo paralelamente a la realización de los artículos de la sección "*Hablemos de Cine*", nos percatamos de un hecho que conocen todos los investigadores. Cada investigación nos lleva un gran número de

informaciones que a su vez forman el sustrato de las investigaciones posteriores. Al contrario, en “*Hablemos de Cine*”, cada artículo no era enriquecedor, sino, de alguna manera, empobrecedor. Pues, debíamos trabajar esencialmente en base a conocimientos adquiridos. Ahora bien, estos se agotan obligatoriamente, cuando no son renovados por nuevos conocimientos.

Afortunadamente, mientras trabajábamos sobre “*Hablemos de Cine*”, nos introducíamos paralelamente al conocimiento de la rica cultura latinoamericana, y nicaragüense en particular, gracias a nuestro trabajo en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, y logramos aprovisionarnos en libros científicos en las librerías de Managua y de San José (Costa Rica), a pesar de los importantes problemas bibliográficos que conocen las bibliotecas de Nicaragua. Estos dos hechos, importantes, hicieron que pudimos mantener, creemos, un real nivel científico en la serie.

Además, el principio de publicación semanal era muy motivador, ya que, por primera vez, sabíamos que cada trabajo hecho equivalía a un trabajo publicado. Era también, y, diríamos, más que todo, una manera de confirmar o de invalidar nuestro método, al realizar estudios de “casos”, es decir remplazando el valor del conocimiento puro (historicista) a provecho del análisis (interpretativo y taxinómico) de la recurrencia de los motivos como unidades minimales de sentido. Ya habíamos elaborado o por lo menos puesto las bases epistemológicas de este método en Francia, pero en base a obras que conocíamos, y sobre las que podíamos trabajar todo el tiempo que queríamos. Ahí se trataba de ponerle en práctica cada semana, esencialmente para estudiar las nuevas películas. Era entonces un doble reto.

No creemos que el trabajo intelectual no necesite un método. Toda ciencia necesita un método investigativo, que, a menudo, para no decir siempre, es el método comparativo. Es el que hemos empleado.

Sin embargo, es evidentemente importante la “*empatía*” con la obra estudiada. Fuimos ayudado en eso por dos cosas: en primer lugar el hecho que ciertos artículos fueron, por razones editoriales, publicados con un cierto atraso, lo que nos permitió a menudo retomar un poco de fuerzas en nuestras investigaciones. En segundo lugar, somos suficientemente consciente para saber cuando un trabajo no está listo para ser publicado. Así hay artículos, como por ejemplo el sobre *El Paciente inglés*, sobre los que pudimos trabajar durante varios meses antes de llevarles al diario. Lo que explica el hecho de que nuestro artículo sobre *El Paciente inglés* fue publicado casi un año después de que la película (fechada de 1996) haya salido en las salas de Managua.

Para decirlo de otra manera, el estudio científico es posible gracias a la empatía entre la obra y el investigador. Pero las conclusiones a las que nos lleva nuestra concepción inicial, empática, de la obra, tiene que ser comprobada por el conocimiento el más amplio posible de la mentalidad de una época.

Como escribe Erwin Panofsky (*La perspectiva comme forme symbolique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997, p. 249, trad. al español por N.B. Barbe):

“... la interpretación - de la que hace también parte, lo repito, la simple descripción - tiene su origen en el poder de conocimiento y en el sustrato de conocimientos del sujeto interpretante, es decir, en nuestra experiencia existencial de la vida, cuando se trata de descubrir el único sentido-fenómeno y en nuestro saber literario cuando se trata del sentido-significado. Ahora bien, me gustaría pensar que el correctivo objetivo que opondremos a estas fuentes subjetivas de conocimientos - “certificando” asimismo sus resultados - no es sino lo que podemos llamar la “historia de la tradición” y que hemos encontrado en el caso del sentido-fenómeno bajo el aspecto de la “historia de la forma”, y en el caso del sentido-significado, bajo el aspecto de la “historia de los

tipos”.”

El reto que nos fijamos en “*Hablemos de Cine*” aparecerá a muchos imposible de lograr. Sin embargo, si no lo habíamos logrado, no lo publicaríamos en forma de libro. Sería suficiente para nosotros reconocer nuestro error (que, por otra parte, los lectores nicaragüenses no hubieran olvidado de hacernos notar). Pero el hecho es que confirmamos con esta serie la validez del método historiográfico panofskiano, que se basa en el estudio de la recurrencia de los motivos, amplificándole a un nuevo terreno, el de las películas. Lo repetimos, no hay aquí ningún milagro, sino la estricta aplicación de este método, tan injustamente denigrado por los formalistas contemporáneos.

El hecho de reintroducir la narrativa de las películas dentro de la historia de sus estilos y formas (para parafrasear a Panofsky) permite darse cuenta que, como cualquier arte, la cinematografía evoluciona en función de las realizaciones anteriores, y que cada obra remite el espectador a grandes grupos temáticos anteriores.

Hemos basados nuestros estudios en el análisis de varios tipos de recurrencias: recurrencia de forma, de sentido (literario), y de figuras y símbolos mitológicos, como es el caso por ejemplo en nuestros artículos sobre *El Quinto Elemento*, *Contacto* o *El Complot*.

Evidentemente, no podemos pretender haber siempre logrado un estudio cabal del sentido de todas las películas. Si lo hemos logrado en *Contacto*, en la nueva versión aumentada del trabajo que damos aquí, *Un hombre lobo americano en París*, *Godzilla*, *Carne Trémula*, *El Paciente inglés*, o *La máscara del Zorro*, en filmes como *Mejor... Imposible*, *Los Miserables* o *Exceso de Equipaje*, no pretendemos más que haber “historizado” los temas y motivos de las obras, por lo menos de los caracteres principales.

Pero el conjunto de estos trabajos, cuando lo miramos ahora, nos lleva a pensar profundamente que, con “*Hablemos de Cine*”, hemos logrado plantear las bases de una verdadera historiografía de las formas audiovisuales.

El intento de historicización, y ante todo contextualización, de la presente serie de trabajos, mediante el estudio de la recurrencia de las figuras, gracias al proceso científico básico de contabilización y comparación, es la única manera, como el lector podrá comprobarlo, de evidenciar la ideología social y política, o sea, el discurso dominante (o los discursos dominantes superponiéndose), de la época. Y sí de algo podemos enorgullecernos, es de ser el primero en haberlo propuesto y llevado a cabo para el arte contemporáneo abstracto y el cinema.

La evolución de nuestras interpretaciones en función de la de nuestros conocimientos y de nuestras preocupaciones del momento era otro riesgo. Así, hay interpretaciones de películas que funcionan como verdaderas series. Es el caso de las interpretaciones de los filmes que van de *Anastasia* a *Titanic*; de *El Tele Gurú* a *El Paciente inglés*; de *Never Been Kissed* a *The Rage: Carrie 2*; así como de grupos de películas tales como los formados por *Mulan* y *Un hombre lobo americano en París*; o *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *Halloween H20* y *Perturbados*.

Por ello reproducimos los artículos en su orden de publicación original en *El Nuevo Diario*. Sin embargo, este orden no corresponde siempre al de la escritura de los textos, pero es el en que hemos siempre conservado los textos una vez publicados. De cualquier forma, nunca hay una diferencia muy grande entre el orden de escritura y el orden de publicación, puesto que siempre tuvimos gran cuidado de entregar los textos en el orden en que los escribíamos, por comodidad tanto como por una cuestión de honradez metodológica ante los lectores.

Por esta misma cuestión de honradez metodológica, reproducimos los artículos en su

estado original, con las referencias bibliográficas dentro del texto (ello explica también porque a veces pueden repetirse, ya que cada artículo fue concebido para poder ser leído aparte del conjunto).

No obstante, siempre hemos considerado el trabajo investigativo como en perpetua evolución. Razones por las cuales los artículos siguientes han sufrido remodelaciones posteriores a su escritura, es la rapidez con la que teníamos que escribirles, cuestión de la que ya hemos hablado, combinada con las dimensiones reducidas que impone a los trabajos la publicación en un diario. Así, si en el fondo, rara vez (salvo por el artículo sobre *Contacto*, que se enriqueció notablemente, poco después de su publicación, gracias a un viaje en Costa Rica en el que conocimos y compramos *El sueño de Escipión*) los textos han conocido remodelaciones notables después de su publicación, debemos sin embargo decir que muchos han sido aumentados en función de nuevos elementos que venían confirmar o precisar las interpretaciones que contienen. A veces, son simplemente referencias bibliográficas o cinematográficas (en particular la fecha de realización, y los nombres del director y de los principales actores) que precisamos - pues, una de las mayores dificultades de la serie vino de la ausencia casi total en Nicaragua de libros, bibliotecas o videotecas donde buscar los títulos originales o españoles de los filmes con los que comparábamos las películas estudiadas -, a veces son símbolos, motivos y hasta temas que analizamos con más detenimiento.

Al conjunto de los artículos publicados por *El Nuevo Diario*, en fecha del 15 de enero del 2000, en la que terminamos de escribir esta introducción, después de más de un año fuera de Nicaragua, adjuntamos un cierto número de inéditos. Son en realidad textos que hemos continuado de escribir sobre películas que salieron, después de la publicación de *El Regreso de Casanova*, el 6 de junio de 1999, y de nuestro regreso en Francia, nueva y extraña forma para nosotros de destierro ("*El invierno atiza el frío esta manzana de mierda*", para citar de nuevo al admirable Armijo), textos en los que hemos intentado, con más tiempo - y a pesar de no poder esperar, por lo menos ahora, su publicación inmediata para ponerlos, como decía Flaubert, a la necesaria, y tan satisfactoria para el escritor que se entrega todo a su duro y solitario trabajo, prueba del "*gueuloir*" -, seguir otra línea de investigación, hasta donde nos da la ciencia y el deseo de hacer bien las cosas, tal vez más psicoanalítica, para precisar, y, esperamos, profundizar y mejorar, los planteamientos anteriores de la serie. Así con los más recientes artículos, nos hemos dado cuenta que, gracias a este "momento" psicoanalítico de la serie, logramos volver a un tipo de aproximación de los sustratos ideológicos y axiológicos de las obras tal vez más sistemático. Estos textos posteriores a *El Regreso de Casanova* son, como se puede suponer, regrupados al final de la presente obra, y empiezan con *Una pareja explosiva*. No es necesario precisar que, para estos también, y por las razones ya evocadas, hemos seguido el mismo principio que consiste en presentar los artículos conforme la sucesión real de su escritura.

Si vemos hoy la necesidad de reunir en un solo volumen estos artículos y textos, es que pensamos haber logrado, a través estos, amplificar el método iconológico panofskiano al ámbito que ya había abordado el maestro, a saber el cinematógrafo. Creemos haber no sólo alcanzado un nivel de análisis superior al de los trabajos habitualmente publicados sobre cinema, que no son sino diríamos una forma de "patafísica" en la que se redescubre cada vez la doble presencia en los filmes de un nivel lingüístico (los diálogos) e iconográfico (las imágenes). Ya se han publicado numerosos libros de autores franceses al respecto en lengua española, por medio de editoriales de la península, y éstas han llegado hacia nosotros, en América Central. Pero daremos un ejemplo claro de aquello que criticamos en la frase de Heinich citada por el sociólogo francés, investigador en el Centro Nacional de la Investigación Científica

(CNRS), Bruno Péquiniot, en conclusión a su largo artículo sobre “*El cinema al centro de la sociología del arte*” (“*Le Cinéma au coeur de la sociologie de l’art*”, intervención del 8/2/1995, al seminario de historia del cinema del Instituto de Historia del Tiempo Presente, publicada en *UTINAM - Revue de sociologie et d’anthropologie*, París, L’Harmattan, nº 16, diciembre de 1995, pp. 103-120): “*no es el propósito (del sociólogo) de producir tal o cual forma de hermenéutica de las obras*” (p. 117).

Pensamos, pues, haber no sólo logrado un nivel de análisis superior a este tipo de discursos vacíos pero muy difundidos, sino también, y eso nos parece lo más importante, ya que no hay mérito ninguno a ser mejor que los peores, poner las bases de una crítica contextual y cultural de las obras, fiel al comparatismo de la Escuela de Warburg, gracias justamente a un estudio intertextual sistemático de “casos” (en el sentido que las ciencias de la vida como la biología y la física dan a esta palabra), intentando siempre de acercarlos lo más debidamente posible a la mentalidad de la época que expresan, repetidamente de una película a otra, en forma y lenguaje cinematográficos.

Paralelamente, lo que nunca había sido realizado antes, hemos evidenciado, justamente por medio de un estudio contextualizante - es decir, mediante el enjuiciamiento de nuestros presupuestos metodológicos y de nuestras hipótesis teóricas en general, a través el análisis preciso de un material muy reducido en el tiempo y su evolución -, la reutilización de los mismos motivos entre películas de la misma época (en parte por cuestiones comerciales de auto-referencia, pero también en parte por causa de la natural identidad de gustos y de cultura de los hombres de un mismo período), y por ende la posibilidad de una lectura vertical, en el sentido lévi-straussiano, de las obras filmicas (tanto entonces en un sentido exotérico, en cuanto estudio de la reaparición de los mismo motivos de una obra a la otra - o ¿“*iteración externa*”? -, como esotérico, en cuanto estudio de la reaparición de los mismos motivos en una misma película - o ¿“*iteración interna*”? -: pensamos por ejemplo, en este segundo caso, al paralelismo creado por Henri Verneuil en *Le corps de mon ennemi* de 1976 entre la llegada del tren al inicio de la película y su ida al final, los distintos momentos de la vida del héroe, antes y después de su encarceración, la identidad, que nos remite al juego visual que encontramos también en *I comme Icare* de 1979 del mismo cineasta, entre la mira del fúsil y el diario enrollado, y finalmente entre el cuerpo echado del enemigo muerto en el suelo, la forma horizontal de las ramas del árbol y la cita de Blake).

Eso termina con los problemas y los logros metodológicos que nos aportó la serie “*Hablemos de Cine*” en nuestra práctica científica. No podemos más ahora que remitirnos al juicio del lector, al que entregamos por primera vez la integralidad de los textos que conforman para nosotros la sustancia de esta magnífica e irremplazable experiencia.

Con el orgullo, sin embargo, que nos da la plena conciencia, por lo menos, de haber hecho obra totalmente nueva.

Y agradeciendo, una vez más, todos los que nos han ayudado en su realización, y, sobre todo, a los lectores que, de un modo u otro, nos han mostrado el aprecio y, a veces, la afección que tenían a nuestro trabajo.

Edición digital Pdf para la Revista Literaria Katharsis
[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)
Rosario R. Fernández
rose@revistakatharsis.org

Depósito Legal: MA-1071/06

Copyright © Revista Literaria Katharsis 2012

