

❖ **TERCERA PARTE** ❖

ENTREVISTA A LA IMAGEN

## CAPÍTULO 11



### Cuestiones previas

Un *best-seller* turbador, intransigentemente cuestionado por la crítica, se interrogaba sobre el personaje sentado junto a Cristo en la “Última Cena” de Leonardo da Vinci. Se declaraba convencido que no era un discípulo más, porque en la mesa figuraban trece personas, e interrogando la imagen, analizando figuras y símbolos, osaba afirmar que no era varón, sino mujer, nada menos que María Magdalena. Aparte de esta conjetura que costó al libro de Brown, *El Código da Vinci*, ser puesto en el índice bajo pena de excomunión para quien lo leyese, el autor aventaba otro misterio, el de una mano con un puñal que asomaba a la espalda de uno de los apóstoles, sin que se lograra establecer a quién pertenecía. El autor no resuelve el misterio, pero la intriga se anuda a partir de su atrevida entrevista a la imagen.

Entrevistar la imagen significa interrogarla y hacerla responder. Toda imagen puede contestar a una serie de preguntas básicas. La entrevista implica conocer y desarrollar los métodos de análisis adecuados, tanto para entender el sentido de la imagen como para descifrar su proceso de comunicación.

Para descifrar el sentido es indispensable establecer la relación icónico-plástica (dimensión figurativa y dimensión formal). La interacción de ambos elementos es determinante en la producción global del mensaje visual. Ele-

mentos plásticos e icónicos mantienen una relación de circularidad, cuyo análisis es indispensable para comprender los procesos de significación de los mensajes visuales y descifrar sus sutilezas y su currículo oculto. Lo plástico y lo icónico no sólo interactúan entre ellos, también lo hacen con lo lingüístico. Roland Barthes, en *Rhétorique de l'image*, ha perfeñado un método de aproximación a las imágenes tomado de la lingüística, definiendo su objeto como el conjunto de "lenguajes no lingüísticos". Propone una semiótica de la imagen, un método de lectura del icono válido para descubrir los códigos de significación de toda figura: sea artística o publicitaria. La función del texto lingüístico la estudia como anclaje (fija la acción: el iconotexto) y como relevo (hace hablar a la imagen, por ejemplo). Nos da un ejemplo de retórica de la imagen con su famoso análisis de las pastas "Panzani". Enumera los diferentes mensajes contenidos en la imagen. Nombre de la marca, por asonancia, vehicula un significado adicional; italianidad; dobla el mensaje lingüístico, denotación: pastas y connotación: tradición italiana. Analiza luego una serie de signos discontinuos: 1) Alude a la vuelta del mercado con valores "eufóricos", frescura de los productos, ya que son preparados en casa: la bolsa de rejilla que deja extender las verduras frescas es el significante, en relación con los platos refrigerados. Una lectura que nos procura el contexto de nuestra civilización. 2) Connotación nacional, referencia a la italianidad, con el tomate, el pimiento y las pastas: rojo, verde y amarillo, los colores de la bandera italiana. 3) Connotación estética. Evoca un bodegón, apunta a un contexto fuertemente cultural. Por cierto que la distinción de los mensajes icónicos no se hace en la lectura corriente, se recibe todo al mismo tiempo, pero el número de lecturas es variable según el léxico que movilice en cada lector (Fig. 63).



Figura 63

Anclaje y relevo son las funciones principales que muestran la interacción entre imagen y texto. La función del anclaje consiste en fijar un sentido en la cadena flotante de sentidos. Esta función corrientemente la ejercita el pie de foto o la leyenda. El anclaje puede adoptar formas variadas. Puede estar en suspensión, como en la frase: "Cuando lo vea le rompo la cara", queda en suspenso la representación visual de "a quién"; puede ser una alusión, como el "Ceci n'est pas une pipe" de Magritte, alude a una pipa pero no es el objeto "pipa"; o en contrapunto, cuando contrasta dos imágenes simultáneas: el bien y el mal.

La función de relevo es particularmente importante. Cuando el lenguaje viene a suplir carencias expresivas de la imagen: "una semana después". Hay cosas que no se pueden comunicar sin recurrir a lo verbal. Entre los elementos difíciles de mostrar están la temporalidad y la causalidad. La perspectiva anula el tiempo. No se puede contar una historia en una sola imagen. En la mayoría de los casos son las palabras que cubren esta incapacidad de la imagen. Aunque no siempre, puede darse el proceso inverso, cuando el objeto visual da sentido a las palabras, como el cuento "minimal" de Monterroso: "Cuando desperté, el dinosaurio todavía estaba allí" ("El dinosaurio"). El escritor juega con un proceso de condensación, recurre al banco de imágenes mentales del lector, y con una sola imagen gatilla su memoria y despierta su humor.

Otros tipos de relaciones que puede haber entre el texto y la imagen son las de anticipación, suspensión, alusión, contrapunto, intensificación, etc. Hay que ver también qué papel puede desempeñar la plasticidad de los textos, como en los alfabetos artísticos ciertas siglas donde la T se convierte en Cruz. Hay que considerar la imagen, la tipografía y el carácter mistagógico de las letras, en particular de las capitulares (Massin: *La lettre et l'image* y Rojas Mix: *La eÑe. Ucronía de una letra*).

Todo investigador que trabaje sobre el documento visual debe saber interrogarlo. La forma de entrevista nos parece particularmente apta porque traduce en preguntas, análisis, teorías y métodos de investigación sofisticados — cuando no abstrusos— y los traslada de lo abstracto, es decir, de lo teórico de la disciplina, a lo concreto, al fenómeno visual. Describe las estructuras de la experiencia sensorial tal y como se presentan en la conciencia. Es una fenomenología que pone de manifiesto lo que hay oculto tras la apariencia icóni-

ca, describe la estructura de la imagen, su sistema de interrelaciones, de formas, lenguajes, contenidos, proyectos e intenciones, su "ser en el mundo", como dirían los fenomenólogos, o su "ir siendo" si la miramos en una perspectiva diacrónica. El análisis icónico debe tener siempre en consideración tres factores: el medio, el banco de imágenes mentales que cada interlocutor inserto en un medio social lleva consigo (*mental set*) y el problema de las equivalencias retóricas. Ellas representan la parte escondida del iceberg en la comprensión de la imagen. Muchos análisis de una obra cojean por no considerar estos elementos. La entrevista parte a la vez de una taxonomía, pues no todas las imágenes son de la misma naturaleza. Incluso el lenguaje cambia de una a otra para expresar conceptos análogos. Por ejemplo: lo que en pintura llamamos espacio, en cine denominamos campo. Finalmente, los abordajes son diversos según lo que queramos saber del documento visual.

Cuando nos adentramos en la lectura visual, tenemos que tener en cuenta dos consideraciones básicas: que la polisemia es mucho mayor en la imagen que en la lengua y que en la lengua la lectura es lineal mientras que en la efigie es global y simultánea. Lo primero genera la desconfianza en la "objetividad" de la visión. Pero el sentido de objetividad es distinto. Lo que es objetivo, más de cómo es presentado el hecho, es cómo se vive el hecho o cómo es vivido por los distintos sectores de la sociedad.

Aparte del protocolo general propio de la entrevista, es necesario plantearse cómo se interrogan las imágenes desde las diversas disciplinas. Cada disciplina lo hará de manera diferente. Según su especificidad, así las preguntas. El arqueólogo la interrogará sobre su horizonte de antigüedad, el historiador de arte sobre el estilo, el cartógrafo sobre su utilidad (geográfica e ideológica), el semiólogo sobre el sentido, el sociólogo sobre sus repercusiones sociales. El historiador comienza por demandar su fecha. En su caso hay que evitar los juicios de valor artístico privilegiando el contenido, el fondo ideológico y el mensaje documental. Considerando, eso sí, su aporte histórico y la significación de la obra en el marco de la civilización, de la época o del acontecimiento estudiado. El etnólogo por la etnicidad, el politólogo por la ideología, etc. El estudio del imaginario recoge el conjunto de estas preguntas.

La lectura de los enunciados visuales exige una vasta preparación histórica y cultural y saber posicionarse frente a cada obra, pues cada una puede

requerir un método de lectura especial. Es preciso saber cambiar de método según las circunstancias.

El historiador frente al documento gráfico, término en el cual incluimos también la imagen kinética, tiene lo que se ha dado en llamar "una actitud científica", va en busca de una realidad reputada auténtica. Esta actitud consiste en establecer el origen, las condiciones de realización, el tratamiento y la técnica, los usos que se han hecho del documento, el estatus que ha tomado en la información, la propaganda, etc.

Tomemos la iconografía popular del siglo XIX en las ciudades hispano-americanas. Vendedores ambulantes, escenas callejeras, músicos de la calle, pequeñas veladas animadas con piano clavecín o arpa, cuadros de mercado, escenas de salón, trabajos campesinos, vida religiosa, etc. Para un especialista en historia económica tendrán interés los productos que se venden y la forma en que se organiza el comercio; para un historiador de la música, el lugar que ocupaba la música en la sociedad de la época; para un especialista en historia social, cómo se organizaba la actividad de acuerdo a la diferencia de castas y de sexo, la identidad social de los personajes, la división del trabajo. Pero incluso dentro de una misma disciplina las miradas varían. Es muy distinto cómo ve el arte la historia social al estilo de Arnold Hauser de como lo había visto Winkelmann en *Geschichte der Kunst des Altertums, 1764* (*Historia del arte de la Antigüedad*). Para éste, lo importante para definir el espíritu de la época era el sentido de la belleza. Hauser, en cambio, en tanto marxista clásico, comprendía el arte como reflejo de la sociedad, como formas de conciencia individual condicionada por una ideología (visión del mundo), la que, a su vez, resultaba socialmente condicionada. Winkelmann es el punto de partida de una línea de historiadores del arte y filósofos que se continúa con Wölfflin y llega hasta Spengler. Grosso modo todos ellos ven el estilo como reflejo de una morfología histórica, análoga a las etapas de la vida: nacimiento (creación del estilo), madurez (esplendor de las formas) y decadencia (agotamiento y muerte del estilo).

Para la recta interpretación de las imágenes hay que tener en cuenta que ellas dan acceso, más que al mundo de una época, a un imaginario, a visiones determinadas de ese mundo. El imaginero puede satirizar ese mundo o idealizarlo.

La imagen sólo existe en una encrucijada de contextos: estético, cultural, político, lingüístico. El lingüista danés Hjelmslev, piensa que las categorías

mentales de referencia son determinadas por nuestra cultura y por nuestro lenguaje. Cada lengua establece fronteras. Por ejemplo, en el espectro del color los esquimales distinguen nueve matices de blanco (en su relación con la nieve y el paisaje). Los colores son percibidos o ignorados de manera diferente por los pueblos. Los tarahumara del norte de México carecen de palabras individuales para el verde y el azul, por consiguiente su capacidad para distinguir tonos entre ellos está mucho menos desarrollada. Es un hecho indiscutible que incluso el pensamiento filosófico está determinado por el lenguaje. Es más fácil pensar el existencialismo en una lengua en la que hay un solo verbo para expresar la condición del ser que en castellano, por ejemplo, donde hay dos: ser y estar. Porque el *Dasein* heideggeriano, implica conciencia de estar en situación; en cambio estar en castellano cosifica al ser porque no implica conciencia alguna de su situación.

Otros aspectos importantes que debemos considerar son las condiciones en que se gestó la obra (¿por encargo?, ¿libremente?), fin inmediato de la imagen (publicidad, propaganda), etc. El análisis es más confiable si la imagen se inscribe en una serie temática, lo que Vovell llama "historia serial". Finalmente, la imagen hay que leerla buscando los atributos y detalles que nos permitan comprender su sentido aparente. Warburg se interesó sistemáticamente en los detalles históricos y en descubrir cómo las obras de arte se inscribían en sus contextos de origen. Por ello se le considera uno de los principales fundadores de la historia social del arte. De ahí la importancia de la fase preiconográfica que distingue Panofsky, que reproducía una cita de Flaubert y Warburg: *Le bon Dieu est dans le détail*. Pero también el currículo oculto está en ellos, el mensaje secreto e inconfesable que puede transmitir una imagen. Por eso no sólo el buen Dios está en el detalle: también el diablo.

Leer la imagen implica analizar la forma y el contenido y su interacción en relación con la reconstrucción de las circunstancias, de cuándo se hizo el artefacto y de su visualización. El lector de imágenes estudia actitudes de época, de cuando fueron creadas, y reúne posibles connotaciones de estilo, temas y medios para las audiencias iniciales y subsecuentes. Se reconoce que las destrezas visuales cambian según las culturas y que los observadores del pasado estaban constreñidos por la cultura y el lenguaje a percibir mejor determinados signos visuales que nosotros.

En relación con la imagen, leer puede tener diversos sinónimos. El más corriente es interpretar, y tras él una serie de otros que implican matices, como "descifrar", "descodificar", "comprender".

Las formas culturales pueden ser tratadas como textos, como obras imaginativas construidas con materiales sociales. La cultura de un pueblo es un conjunto de textos.

Leer una imagen implica someterla a un riguroso análisis visual informado por el conocimiento de un específico contexto histórico donde la obra funciona. Implica una familiaridad con convenciones pictóricas relevantes y sus asociaciones y dominio de los géneros visuales.

¿Qué entendemos por documento sino una "huella"? La marca que ha dejado un fenómeno y que nuestros sentidos pueden percibir, decía Marc Bloch en esa inolvidable obra en que nos enseñó a criticar las fuentes y testimonios históricos con criterios que son totalmente válidos para la "huella visual". La *Apologie pour la histoire ou Métier d'historien*, traducida con brillantez al castellano bajo el título de *Introducción a la historia* por Pablo González Casanova y Max Aub, es una obra maestra y entrañable. El legado intelectual que Bloch alcanzó a transmitirnos antes de morir en un campo de concentración nazi.

Previo a adentrarse en la entrevista, como cualquier otra "huella", el documento visual debe ser sometido a la crítica documental. Debe pasar la "crítica examinadora", que distingue entre verdad y mentira; revelando, si es el caso, su impostura. Verdad y autenticidad no son la misma cosa. Aquélla es la verdad de los hechos, ésta es la verdad del documento, su autenticidad.

La cuestión sobre la autenticidad comienza por una pregunta: ¿es realmente un documento o es una escena reconstituida? Un documento demasiado bien encuadrado es dudoso. Pruebas al canto, la famosa foto de Robert Capa, "la muerte del soldado republicano" (Fig. 64). ¿Es una foto reportaje o es una foto posada? Pero aunque la foto no sea auténtica, es verosímil y corresponde a una verdad mayor. Una escena que sí ocurrió en la guerra civil española, y muchas veces. En la foto documento puede haber una verdad recompuesta. Es el caso declarado de fotos de la resistencia francesa. Se trataba de una red clandestina, por lo tanto sus actos difícilmente podían ser filmados. Después de la guerra la televisión los hizo posar para reconstruir sus acciones. ¿Es un documento válido? Dudas de época son aquéllas que despierta el video que muestra a Osama bin Laden preparando el atentado contra las To-



Figura 64

rres Gemelas. ¿Es o no una imagen recompuesta? Su madre negó que fuese verdaderamente su hijo.

Trucaje y manipulación tienen una historia más que centenaria en los medios. Fotos trucadas con el propósito de cambiar la historia, legitimar políticas o inducir acciones, se cuentan por cientos... Con las nuevas tecnologías el proceso se intensifica. Nuevas técnicas digitales hacen el procedimiento cada día más fácil. Organizan la "mentira global". Son conocidos los falsos reportajes sobre Vietnam o la Guerra del Golfo. Aquella enfermera de Kuwait que contaba cómo los soldados irakíes habían sacado y matado a bebés de incubadora en una maternidad. *Fake* tramado por un antiguo consejero de comunicación de Reagan. La periodista Janet Cook recibió el premio Pulitzer por otro falso reportaje sobre un niño drogado por su madre, publicado en el *Washington Post* en 1981. Documentales *fakes*, filmados con actores, son numerosos: en *The Connection*, testimonio televisivo sobre el narcotráfico en Colombia, una cámara oculta seguía a un "camello" que pasaba droga en su barriga. Después de su difusión en 14 países se descubrió que era falso: eran actores y la cocaína azúcar en polvo.

Carlo Ginzburg se refiere a la historia de un método que a fines del siglo XIX lanzó Giovanni Morelli para distinguir los originales de las copias ("Spie. Radici di un paradigma indiciario", en *Crisi della ragione; nuovi modelli nell rapporto tra sapere e attività umana*. Einaudi, Paperbacks 106). El "método Morelli" se basaba en examinar los pequeños detalles, signos pictóricos, como el lóbulo de las orejas, los dedos del pie, la forma de las uñas, le parecían más precisos para reconocer a un autor que las características más evidentes del llamado "estilo individual". El "amateur" de arte actúa como un detective. Ginzburg asocia este método a la importancia que tienen los indicios en la investigación policial de Sherlock Holmes, la percepción de los pequeños gestos inconscientes, o los síntomas para el psicoanálisis freudiano. Señala que en los tres casos se parte de pequeñas huellas para acceder a una realidad más profunda. El ejemplo ayuda también a entender la importancia de la imagen como fuente documental: si la realidad es opaca, hay pequeñas zonas (detalles, huellas o digamos indicios) que pueden permitir esclarecerla. Normalmente se redonda en el carácter icónico de la imagen, en su valor de "parecido" con la realidad. Insistir en el carácter de indicio aumenta su importancia como documento. Evidentemente que el prototipo de la imagen-indicio es la fotografía y sus derivados.

Con este ejemplo Ginzburg afirma la importancia de la imagen como huella y agrega que a fines del siglo XIX comienza a imponerse en las ciencias humanas un “paradigma indicativo, basado en el indicio, que va a ser central en semiótica, y también para construir la trama narrativa de la novela policial, pieza central de la literatura del XIX”.

La crítica de autenticidad debe examinar también otros factores: iluminación, ángulo de toma de vista... Si vemos soldados de frente y de espaldas, de verdad dudosa, requiere dos cámaras, lo que en un frente de guerra es prácticamente imposible. En conflictos bélicos, como Afganistán o Irak, más que una manipulación del negativo hay una manipulación iconográfica: son fotos seleccionadas por la censura y transformadas en propaganda. En ninguno de estos conflictos se mostraban soldados usamericanos muertos o heridos. En numerosas guerras que conoció el siglo XX, las fotografías de pueblos enemigos

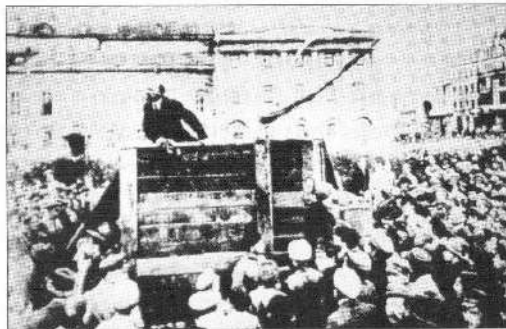


Figura 65 - a y b

eran elegidas cuidadosamente para reducir sus cualidades humanas y legitimar acciones bélicas contra ellos en nombre de principios humanitarios o civilizatorios. Japoneses y vietnamitas sufrieron particularmente de esta caracterización, que intentó reproducir un tópico que venía del siglo XIX: el del “Peligro amarillo”.

La autenticidad puede ser desvirtuada fabricando un “palimpsesto icónico”: fotografías trucadas con personajes borrados. Famoso es el documento soviético en que se muestra a Lenin hablando solo en una tribuna el 5 de mayo de 1920 (Fig. 65). En

1964 se publicó un segundo cliché de la misma foto y a su lado aparecían Trotsky y Kamenev. Por razones políticas habían sido borrados del tiraje anterior. Numerosos ejemplos de estas manipulaciones durante el periodo del estalinismo proporcionó “Stalinfagia: el devorador de imágenes”, exhibición de la colección fotográfica de David King, inaugurada a comienzos de 2003 en el Centro Andaluz de la Fotografía. Un ejemplo en el que no se borra sino que se agrega, es el film *Forrest Gump*, donde por manipulación el héroe aparece saludando al Presidente Kennedy.

Son también corrientes las “fotos posadas”, reconstrucciones históricas presentadas como documentos auténticos: fotos de Buchenwald, mostrando cadáveres hacinados en un camión, aparecieron en el *Magazin de France* en junio de 1945. La casi sonrisa del soldado que mira los cadáveres es reveladora.

Como toda manipulación, las fotos trucadas forman parte del arte de “desinformación”, falacia informativa; maquillar la mentira con apariencias de verdad. ¿Aquellos cadáveres encontrados en una fosa de Kosovo en 1998 eran albaneses masacrados por serbios o databan de la Segunda Guerra Mundial? ¿El Ántrax formaba parte de un gigantesco plan terrorista contra los Estados Unidos? ¿Existían en Irak armas de destrucción masiva como para justificar una guerra? La desinformación utiliza técnicas destinadas a confundir la opinión.

La manipulación de la imagen es siempre peligrosa. Frente al texto, cuyo código es controlado y puede transmitir “oficialmente” sentido, el icono es polisémico y autoriza tantos sentidos como interpretaciones. En realidad, las teorías clásicas trataron de controlar el sentido del signo visual codificándolo con diversos artificios para reducirlo al texto escrito: emblemas, iconologías, alegorías, etc. O bien encuadrándolo en un orden tipográfico.

Por otra parte, utilizar una imagen como documento exige someterla a crítica, considerar cuánta fantasía el artista pudo poner en ella. En particular si ilustra a partir de referencias literarias escenas extrañas. En este caso, es preciso analizar cómo compone la imagen a partir de su propia visión del mundo. Es propio de artista entregarse a la fantasía. Pero es peligroso cuando se trata de imágenes documentales, pues nos informan de cosas que nunca existieron: paisajísticas, arquitectónicas, seres insólitos. Las primeras vistas de ciudades americanas que se conocen, como el plano de Tenochtitlán de Durero ilustrando las Cartas de Hernán Cortés, o las vistas del Cuzco y de

México que figuran en *Los Grandes Viajes* de De Bry, en realidad reproducen, con algunos decorados exóticos, el tipo de *vedutas* de ciudades europeas que circulaban en esa época. Pero aun cuando los artistas viajaban a regiones lejanas, animaban el paisaje incrementando su exotismo para satisfacer el gusto del mercado. Es el caso de Franz Post en sus paisajes brasileños. Más que inspirarse en una realidad —que en la mayoría de los casos no conocían— los artistas se copiaban unos a otros. Grabados que llegaban de Europa se reproducían en América, adaptados a usos y costumbres del país; y no faltaban estampas americanas que eran copiadas para el mercado europeo. Tinquá, un artista chino, reproduce, en una serie de tipos populares americanos, imágenes de los tipos populares peruanos tomadas directamente de Pancho Fierro.

Otro tema de consideración crítica es la idealización. Es importante conocer su trayectoria: desde representaciones de héroes epónimos hasta los políticos, observando sus cambios en la representación como consecuencia de fluctuaciones en las mentalidades. Por ejemplo, se puede apreciar una transformación en la representación del negro a fines del siglo XX, cuando empieza a reivindicarse la negritud, lo afroamericano, y se proscriben sus aspectos grotescos. Hay que ver también cómo cambia la imagen del hombre-masa. En época de Dickens, y antes con Hogarth, las masas eran los mendigos, los borrachos, el populacho. “La corte de los milagros”. Tipos duros y agresivos, aunque explotados por el capital como analiza Marx. Más que el estilo, lo que cambia son las ideas de lo que en cada época es “políticamente correcto”. Un importante aspecto crítico, cuando se analizan imágenes transculturales, es tener claro que en general, aunque se digan “documentales”, aquéllas producidas por viajeros tienden a centrar su atención en lo típico más que en lo individual. Esto representa un peligro, pues lo típico puede ser identidad, es decir, una actitud cultural que se ha plasmado en el largo plazo; pero puede también ser un *a priori*: una imagen estereotipada producto de una observación precipitada o de un prejuicio.

Fase siguiente, después de comprobar la autenticidad, es la prueba de veracidad. Un primer reconocimiento de con qué intención fue compuesto el documento visual, una crítica global.

Analizando efigies se puede comprobar si transmiten una visión favorable o negativa. La caricatura es género barricada, valora hechos y personajes. Por ello es el primer género que reprime la censura autoritaria. La visión favo-

rable puede ser un mensaje que linde con el misticismo. En el primer discurso de Fidel Castro después de entrar en La Habana, llegaron palomas blancas a posarse en sus hombros y en su cabeza. ¡Qué diría San Francisco! Entre las fotos que han generado categóricos estereotipos negativos, sin duda la de Ches Garresten, ya citada, ha sido una de las más eficaces.

Cuestión de gran importancia (étnica, social y política), que los exploradores del imaginario deben tener en cuenta, es cómo se representa mentalmente la realidad social. Cosas, personas, instituciones y colectivos sociales: clases, partidos políticos, se perciben de manera muy diferente. La imagen mental combina diversas informaciones. La visión de lo real con desiguales modalidades de representación que expresan propuestas visuales contrarias, tiene que ver con el modo como se construye y se visualiza la realidad social: perspectivas de clase, racismo, machismo, etc. Criticando al presidente Bush por su incuria frente a las inundaciones de Nueva Orleans (septiembre de 2005), señalaba el rapero Kanye West la manera en que los medios distinguían entre aquéllos que luchaban por sobrevivir: “Si se trata de una familia negra hablan de saqueo, si de una familia blanca, dicen que trata de alimentarse”. Constatamos, por ejemplo, que es más nítido el recuerdo de hombres de nuestra raza, y nos permite individualizarlos mejor, que el que tenemos de asiáticos o negros. “Todos los chinos se parecen”, comenta Pagnol en *La mujer del panadero*. En general los “rostros bellos” despiertan expectativas positivas. Schiller decía: “la belleza física es signo de belleza interior, belleza espiritual y moral”. Socialmente, en Chile son estereotipos sociales “la pinta de caballero” o la “cara de roto”. En julio de 2002 un largo editorial del periódico español *El País*, refiriéndose al rechazo de 250 peticiones de empleo por el origen y aspecto de los aspirantes, titulaba: “es extranjero, gordo, morenete, parece Pancho Villa pero hambriento”.

Una de las acepciones del percibir, que recoge el DRAE, es recibir por uno de los sentidos imágenes, impresiones o sensaciones externas. Es la fase inicial del contacto entre imagen y espectador. La percepción es tomar conciencia de la imagen a partir de la reacción emotiva que nos provoca. Ella puede ser “objetiva y cuantitativa” cuando simplemente —como ocurre en algunos bodegones— nos invita a identificar objetos y a enumerarlos. Puede ser también “patética o afectiva”, si la imagen se funda en la emoción o en el afecto que los objetos representados provocan en el espectador. Los símbolos nacio-



nales son un ejemplo, pero también elementos religiosos o alegóricos: las calaveras cuando componen una "danza macabra", o en el caso mexicano cuando sirven de expresión a la crítica social, como ocurre desde José Guadalupe Posada hasta nuestros días. Patética y macabra es la reacción que provoca la muestra "Mundos corporales" (*Körperwelten*) del profesor alemán Günther von Hagen en que expone auténticos cadáveres y trozos del cuerpo humano y animal tratados con una técnica especial para preservar el tejido, llamada "plastination". La exposición, presentada en Londres en el 2002, despertó una fuerte polémica sobre bioética. Günther Grass comparó a von Hagen con el médico nazi Joseph Mengele. Pero la campaña de presión resultó infructuosa y la muestra presentó 25 cadáveres y numerosos trozos anatómicos: un deshollejado a caballo, un cadáver diseccionado de mujer embarazada mostrando un feto de 8 meses.



Figura 66

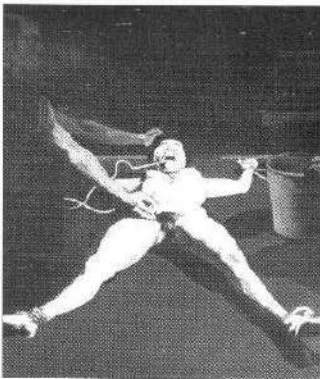


Figura 67

Los cadáveres son colocados en posiciones que buscan dar un efecto surrealista, o simplemente mostrándolos en actividades del ser vivo (Fig. 66). La percepción puede despertar igualmente un sentimiento dramático o producir una identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro, o remover la memoria para aquéllos que sufrieron directa o indirectamente circunstancias semejantes: escenas de tortura, de dolor... Es lo que llamamos empatía (Fig. 67). En los tres casos señalados se considera la imagen en función de algo ajeno a lo que ella es: objeto, afecto, acción; o en función sólo del tema, dejando de lado su existencia en cuanto documento plástico.

## Esquema de análisis del documento icónico

Asimismo es conveniente, antes de iniciar la entrevista a la imagen, tener claro las etapas del esquema de análisis del documento icónico. Cada etapa puede contener una o más fases y cada fase contiene un sistema de preguntas, que pueden o no plantearse —como hemos visto— según los intereses disciplinarios del investigador. Aunque las preguntas planteadas por una disciplina, corrientemente ayudan a responder preguntas de otra. En realidad, el cuestionamiento a la obra es un ejercicio multidisciplinario.

### 1. Naturaleza del documento

En primer lugar corresponde identificar el documento. ¿Se trata de imágenes espaciales (arquitectura y urbanismo), de bulto (escultura, cerámica y algunas artesanías), bidimensionales (pinturas, grabados, carteles, monedas o sellos) o kinéticas (cine, televisión, spots publicitarios)? Es indispensable precisar la naturaleza de la imagen. Sólo así podemos apreciar la especificidad de ella viendo aspectos diferentes que nacen de su naturaleza. Es muy diferente si se trate de una imagen fabricada por el hombre que si es una imagen que no nace de su mano. Si es un icono acheropoiético, como son el Santo Sudario o el velo de Verónica.

Según su naturaleza, así las cuestiones que se plantean y el lenguaje adecuado que debemos utilizar. Si se trata de arquitectura, por ejemplo, es necesario precisar primero el tipo de edificio: habitación, iglesia, mezquita, museo, casa grande y barracón, mansión, favela, etc. A continuación, el análisis tiene que considerar determinados aspectos específicos del objeto plástico, como son: A) El modo de representación: plan, corte, maqueta, vista "cavalière", perspectiva aérea. B) Cuando nuestro objeto es un monumento arquitectónico, hay que analizarlo en relación con la vida que circula por él; es decir desde el carácter multiforme de su explotación histórica o la inversa, desde los rituales de vida que acoge y reproduce. ¿Cómo comprender la vida religiosa sin analizar los santuarios o los lugares de culto? ¿Cómo entender la vida social y pública sin interesarse en el urbanismo y los lugares públicos? ¿Es posible concebir la democracia griega sin el ágora? o ¿las "villas miseria" sin los problemas de marginalidad social? El decorado arquitectónico se dirige al público y es vehículo de ideologías. Es por ello que la obra o la estructura ar-

quitectónica es necesario descifrarla en su conjunto. C) Respecto a las imágenes bidimensionales, previo es precisar si nos encontramos frente a una imagen sola o a una secuencia de imágenes: como en un fresco maya, en las tallas de los capiteles góticos, en los vitrales, en un cómic o en las "estaciones" de una iglesia católica. En escultura, si es de bulto o relieve, o si se trata de una cerámica escultórica. Y respecto a los objetos de arte, si son joyas, muebles, cerámicas, monedas, sellos, etc. D) Finalmente, frente al hecho icónico hay que tener presente los cuatro elementos que intervienen en él: autor, imagen, espectador y contexto. El análisis puede concentrarse en uno o más de ellos y en sus posibles conexiones.

## II. Descripción

A. Fase técnica: catalogación.

B. Fase temática:

- a. Sujeto.
- b. Género.
- c. Cómo se lee la imagen. ¿De izquierda a derecha, de arriba abajo, en mosaico?
- d. Precisar la acción (o acciones) y gestos, vestuarios y atributos de los personajes.
- e. Inventario de animales, objetos, signos y símbolos representados, y de los decorados.
- f. Textos insertos en la imagen.

C. Fase estilística: gramática formal.

## III. Contexto histórico

A. Inmediato, que es el del momento de creación de la imagen.

- a. Estilo: "carácter plástico dominante".
  - i. Proyecto iconográfico.
- b. Entorno.
- c. Circunstancia.

B. Mediato, que es la reacción que la imagen produce a través del tiempo.

- a. Circunstancia.
- b. Validez de época.
- c. Obsolescencia.

- d. Revival.
- e. Sincretismo.
- f. Derroteros.

C. Interno: lógica de la imagen, diégesis.

D. Externo: elementos "no miméticos" de la imagen, el mundo entorno.

## IV. Interpretación

Es necesario interrogarse tanto sobre las significaciones iniciales de la imagen cuanto sobre las posteriores. Procesos de mistificación y desmistificación, evolución de los cánones, revisionismo histórico. La interpretación exige constantemente volver al contexto.

A. El argumento: ¿Es la imagen un argumento?

B. La Ideología. ¿Es desde la ideología que se construyen los imaginarios? ¿El estilo es también una ideología?

## V. La comunicación

Es fundamental distinguir las funciones de la comunicación por la imagen según el impacto que provocan en el espectador. De acuerdo con el esquema de Jakobson, toda comunicación supone 6 factores: Referente / Emisor / Mensaje / Receptor, Destinatario o Espectador / Soporte o Medio / Código.

## VI. Planos/Proxemia

Es la distancia que ponemos entre los seres y nosotros. Entre uno y varios seres muy próximos en el espacio. Estas distancias son regladas social y culturalmente. El código de *proxemia* varía de una cultura a otra. Habría que distinguir el plano documental, el plano operativo, el plano estético, el diacrónico y el simbólico, el subliminal y el ideológico.

## VII. Punto de vista

El punto de vista se refiere a cómo se sitúa el autor, tanto en la toma de imágenes como ideológica y culturalmente. Tres posiciones son posibles: el observador omniscio, que multiplica los puntos de vista en el espacio y en el tiempo y de un personaje a otro; el que actúa como espectador exterior, que no muestra sino lo que ve de las apariencias exteriores, de un hecho o un personaje: es la crónica de los sucesos (punto de vista naturalista); y el que toma un punto de vista subjetivo siguiendo la mirada del personaje.

Antes de iniciar el análisis icónico, es necesario tener en cuenta tres advertencias. En primer lugar, que es marginal. No niega el análisis documental tradicional, sino que lo complementa abriendo caminos a otras percepciones de la realidad. Segunda advertencia: el imaginario reproduce más la imagen que una sociedad se hace de ella misma que la de una realidad reputada auténtica. En gran medida porque el documento escrito es como las lenguas *litúrgicas*, como el latín, una realidad esclerosada. La imagen, en cambio, está en permanente interacción con el observador. Vínculo que es muy importante tener presente en la imagen publicitaria porque si se transgreden los términos de la interacción el fracaso es seguro. Tercera advertencia: la lectura de la imagen se realiza en varios planos y en un marco intertextual.

Para entender un determinado texto (verbal o visual) tenemos que conocer (aunque no nos demos cuenta) una variedad de textos afines. Éste es el marco intertextual que, a su vez, comprende una serie de otros marcos. Vladimir Propp, en *Einfachen Formen*, muestra que cuando un niño lee un cuento tiene una gran cantidad de conocimientos intertextuales que le ayudan a interpretar su sistema de expectativas: sabe que tiene que haber un héroe y que éste será sometido a pruebas. Es el encuadre (*frame*). La interpretación de los textos está en gran medida determinada por los "marcos". Éstos pueden ser adquiridos por la experiencia real o por la experiencia textual. Por ejemplo, en el marco de la fábula, lo que nos dice que en la fábula hay un héroe es la experiencia intertextual de las fábulas que hemos leído. En cambio, en el marco de la ley, lo que nos dice que si no respetamos un semáforo nos cobrarán una multa, es la experiencia real y textual de la ley.

En la memoria de cada individuo se deposita a lo largo de su vida una verdadera biblioteca de marcos que son reactivados según las circunstancias. La disposición de una buena biblioteca de marcos depende de la enciclopedia de conocimientos de la cual dispone cada persona.

Existe también un metamarco, es decir, el encuadramiento del marco, que es por ejemplo la identidad del medio en que aparece el texto, de la expectativa que el medio nos brinda: un periódico puede ser "serio" o "panfletario". En un periódico conservador no pensamos encontrar escritos revolucionarios.

Las "grandes" imágenes (paisajes de amplios horizontes, cumbres nevadas, cielos azules, campos bordados de flores) son marcos en los cuales se dibujan conceptos profundos, conceptos que los pueblos respetan y que los

magnetizan: libertad, justicia, democracia, paz. Palabras difíciles de ilustrar porque son abstractas, pero fuertemente dotadas de afectividad. Son referentes globales del lenguaje político. La imagen llena la palabra con la experiencia de quien la emite. Esto puede inducir a error si el receptor cree encontrar en la imagen-palabra su propio concepto de libertad. Esos discursos pueden ser así fácilmente manipulables, como cuando se habla del "consenso" democrático, queriendo significar que no se vota. Las grandes palabras hechas imágenes están destinadas a seducir, como cuando se dice "patria" y se la identifica con el líder, de suerte que éste aparece como su encarnación (frecuentemente arrojado en la bandera). En Chile, al día siguiente del golpe militar del 73, se ordenó poner bandera en todas las casas particulares porque los golpistas querían identificarse con la patria.

Para comprender un código visual es necesario referirse continuamente a otros códigos sociales y verbales que están estrechamente conectados, así como a la historia y la idiosincrasia de los pueblos, incluido el idioma. Nos comunicamos con toda una organización social. La cultura es una vasta disposición comunicativa que se transmite de una generación a otra. Las imágenes y las estructuras lingüísticas se heredan y con ellas las ideas. Escribía Vicente Huidobro: "que las palabras pasen como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos".

## CAPÍTULO 12



### Las etapas del esquema de análisis



El análisis de una imagen implica pasar por determinadas etapas que siguen un orden lógico: la descripción, el contexto y la interpretación.

Comenzamos por la descripción, que comprende una fase técnica, una temática y una estilística. La fase técnica es simplemente la identificación o catalogación: nombre del artista o productor, título de la obra, calidad de soporte, técnica de factura, dimensiones, fecha, lugar donde se conserva.

La fase temática analiza lo representado, comenzando por el título y siguiendo por la escena, que no son lo mismo: el título puede estar en defasaje con la escena o mantener relaciones de tensión con ella. Esta fase, que corresponde a lo que en otro lugar llamamos fase preiconográfica, analiza los detalles, los símbolos y demás atributos.

Finalmente, la fase estilística. Se ocupa de la gramática formal: examen del espacio, el volumen, la luz, las líneas de fuerza, etc. En el arte, el análisis formal precisa cuáles son los medios propios de comunicación del artista: éstos definen el estilo.

La segunda etapa es la evocación del contexto. Una imagen se explica en un doble contexto: el inmediato, que es el del momento de creación de la imagen, y el mediato, que es la reacción que ella produce. Con relación al contexto inmediato analizamos las circunstancias técnicas, temática o estilística

donde surge la obra, quién la realizó y qué conexión tiene con su historia personal—si la tiene—y quién la encargó y cuál es su consonancia con la sociedad del momento. El contexto mediato se configura por la aproximación cultural que cada época, cada cultura o grupo social, tiene respecto a la imagen.

Uno de los propósitos del libro de Gombrich *Art and Illusion* es mostrar cuán importante es el contexto, pues investiga las limitaciones en la libertad de elección del artista, su necesidad de usar un vocabulario y sus escasas oportunidades de ampliar el registro de las posibilidades representativas... Es porque el arte opera con estilos estructurados, gobernados por la técnica y los esquemas de la tradición, que la representación (imagen) puede ser instrumento no sólo de información sino también de expresión.

El contexto también estudia el estilo de la época, la historia personal del artista y eventualmente del donante, así como su relación con la sociedad de entonces. Para entender el estilo de una época tenemos que considerarlo en el conjunto del momento histórico (la circunstancia, visión del mundo, sentido de la vida, de la religión, estado de las ciencias). Importante para entender la pintura de los primitivos flamencos es investigar su relación con los fabricantes de telas que eran sus comanditarios. Fundamental para captar a los muralistas mexicanos es analizar su relación con la revolución. Básico para interpretar la pintura neoclásica es recordar que el estilo se desarrolla al calor de la revolución francesa y que si David en "El Juramento de los Horacios" y otras obras pinta escenas públicas de las virtudes antiguas es porque las virtudes modernas parecían brillar por su ausencia (aludía a las del *Ancien Régime*). Importante para apreciar el valor de las obras de Rugendas, Bellerman, Monviosin y otros artistas viajeros en la América del siglo XIX es entender el Romanticismo y conocer cómo se configuraba la sociedad latinoamericana. Por último, es necesario analizar la difusión de la imagen en su época y en periodos posteriores, recogiendo testimonios de su impacto a lo largo del tiempo y el espacio.

Estilo y contexto están estrechamente asociados. Max Friedländer, comentando el *Apocalipsis* de Durero, decía que era una premonición de la Reforma (*Albrecht Dürer, 1921*). No hacía sino seguir la tesis de Ernst Robert Curtius, quien afirmaba que los más importantes cambios culturales se descubrían en la obra de arte antes que en ningún otro lugar (*Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert, 1952*).

Cada época, estilo o sociedad tiene un proyecto iconográfico: el romanticismo, por ejemplo, tiene el proyecto "naturaleza y populismo"; la posmodernidad, "publicidad y mercado". En ese sentido los géneros están estrechamente ligados a un contexto histórico en el que se entienden y mezclan los intereses de los comanditarios con los proyectos iconográficos y terceros factores.

Una vez precisados ambos contextos, el inmediato y el mediato, abordamos los entornos de que se componen. Situamos así el documento visual en un abanico de circunstancias. Circunstancias móviles, porque cambian con las épocas. Lo corriente es que la imagen exprese una simultaneidad de escenarios. Decíamos que su lectura es policrona. Esto implica que responde a varias situaciones. Por ejemplo, en un dibujo de humor el sentido de la actualidad y los símbolos de época son fundamentales para entender el chiste o la sátira. Los mecanismos del ingenio pueden pasar por varios contextos tópicos que son socialmente elocuentes. El peligro del tópico justamente es ser socialmente elocuente. El referente tópico es, lo mismo en literatura, un contexto visual. Un texto escrito puede traducirse en imágenes cuando utiliza motivos del imaginario. La canción nacional chilena es un ejemplo. Fácilmente podría traducirse en un paisaje impresionista:

Puro Chile es tu cielo azulado  
Puras brisas te cruzan también  
Y tus campos de flores bordados  
**Son la copia feliz del Edén.**

Majestuosa es la blanca montaña  
**Que te dio por baluarte el Señor**  
Y ese mar que tranquilo te baña  
Te promete un futuro esplendor.

La última etapa es la interpretación. Es necesario interrogarse tanto sobre las significaciones iniciales de la imagen, como por las ulteriores. ¿Representaciones y atributos guardan su sentido a través del tiempo? Símbolos cristianos o esotéricos, vinculados a concepciones escatológicas y milenaristas, ¿los entendemos hoy? La interpretación exige constantemente volver al contexto. La caricatura del Papa-Asno sólo se explica en el contexto

de luchas religiosas de la Reforma. Para interpretar correctamente debemos comenzar preguntándonos: ¿tuvo difusión la imagen cuando fue producida? ¿la tuvo posteriormente? Aquí es donde se ve cuán importantes pueden ser las significaciones ulteriores. ¿Cómo vivió la imagen? ¿Que documentación o testimonios tenemos de su existencia a través del tiempo? Boticelli, apreciado tardíamente, fue revalorado al convertirse en la fuente de inspiración de los artistas "prerrafaelitas" y del "art nouveau". Cézanne fue mal juzgado por sus contemporáneos y Van Gogh aun peor. Hoy son considerados grandes pintores, decisivos para construir la modernidad del siglo XX. Como es claro que sus obras no han cambiado, corresponde comprender que es nuestra conciencia que ha cambiado. Ello prueba que el "valor" estético no es objetivo, sólo existe en relación con un contexto múltiple de significaciones: cambios culturales (en las formas de ver, sentir y juzgar), transformaciones sociales y ajustes de mercado...

Debemos separar la interpretación en estratos. La evolución de los cánones es muy importante, los de belleza en particular, y los morales. También la crítica científica desempeña un papel primordial en la evolución de la imagen. Así llegamos al sentido actual. ¿Con qué criterios, pudores y valores miramos hoy? De ahí la necesidad de abocarnos al estudio de procesos de mitificación, mistificación y desmitificación icónicos.

El imaginario en el mundo actual globalizado tiende a la mistificación. Mistificar significa velar la realidad con el misterio. La mistificación es producto del deseo de simplificar la realidad quitándole sus complejidades, reduciéndola a sus elementos esenciales. A su vez, hace aparecer a los seres humanos unidos por relaciones elementales. El DRAE es más drástico en su definición. Mistificar, precisa, es engañar, embaucar, falsear, falsificar, deformar. Mientras que para mitificar da dos acepciones, una: convertir en mito cualquier hecho natural; otra: rodear de extraordinaria estima determinadas teorías, personas o sucesos. En el mito, los elementos, las fuerzas naturales, los terrores, etc., son personificados y sacralizados (a menudo sobre modelos antropomórficos), organizando los elementos de la imagen en relaciones simbólicas: tiempo, espacio, formas de paisaje, fauna, hombre, etc., desarrollando discursos que recogen el imaginario colectivo en forma de arquetipos o estereotipos que pueden proyectarse sobre sí mismos o sobre el otro. En el imaginario concurren ambos fenómenos y, a menudo, se solapan. En materia

de mitificación el imaginario del siglo XXI es rico: hay fotos que se han convertido en verdaderos iconos del siglo: la muerte del soldado republicano de Robert Capa sintetiza la guerra civil española; los marines plantando la bandera en Iwo Jima; la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial; el Che Guevara tendido en la camilla muerto... Cada una de estas imágenes condensa una serie de discursos y reenvía a otras imágenes que la siguen o que la han precedido, como el caso del Che, que remite "estéticamente" a la imagen del Cristo en escorzo de Mantegna, estimulando seguidamente un reenvío ideológico hacia la teología de la liberación. Las citas de imagen a imagen estimulan la interpretación del lector por el juego de la intertextualidad.

Consiste la mitificación en la identificación simbólica del personaje con una serie de fines. La imagen mitificada proyecta tendencias y aspiraciones de una comunidad en un periodo histórico determinado. El barroco americano, con sus imágenes sagradas, transmitía el discurso teológico de la Contrarreforma y los misterios religiosos, *per speculum et in aenigmate*, para que pudieran ser captados por los indios. La mitificación de las imágenes fue un hecho institucional. La Contrarreforma dio normas precisas para representar el repertorio de figuras; se indicaba de cada santo la forma de tenerse, el vestido, los atributos, etc. La Biblia era así vulgarizada por la iconografía eclesial, incluso por los bestiarios (Cordero de Dios, Tetramorfos). Con razón comenta Gombrich ("Style") que una imagen religiosa sólo puede ser "leída" en términos de "contexto, captación y código".

En la cultura de masas se da un proceso de mistificación, parecido al de las sociedades primitivas, de identificación entre la imagen y una serie de finalidades que unen imagen y aspiraciones, como el sentido mágico de los bisontes de Altamira: se los pintaba para ayudar a la caza, los avisos de publicidad se pintan para ayudar a la venta. El pensamiento crítico, para desmontar estos mitos falaces, debe orientarse en dos sentidos. De un lado, identificando aquello que está en la imagen misma, las exigencias conscientes, y, entre ellas, por ejemplo, la pedagogía de persuasión motivada por fines económicos. Por otro, un proceso de demistificación consistente en investigar aquellos objetivos de la imagen que están más allá de lo aparente, que son las exigencias de un pensamiento hegemónico y del inconsciente. El primero es el análisis iconográfico; el segundo el análisis ideológico.

La desmitificación es un proceso de disolución de un repertorio simbólico. La crisis de lo sagrado es un ejemplo. Se produce cuando nuevas metodologías de investigación ponen en duda una visión tradicional del mundo y el repertorio de imágenes, de significaciones teológicas y filosóficas e históricas pierden sus características establecidas.

Formas de representación del otro, corrientes en una época y que eran expresión de la prepotencia de la cultura blanca, católica y occidental, como las del "negro jetón" o del asiático como "peligro amarillo", con el avance de la democracia, los derechos humanos, la cultura de paz y el desenmascaramiento del racismo, resultan hoy insoportables. Inicialmente la cruz gamada era un símbolo indoeuropeo, pero desde la Segunda Guerra Mundial sólo se percibe como la esvástica, signo denotador del nazismo. En el imaginario musical es frecuente que una canción adquiera un segundo sentido: una balada de amor puede transformarse en una canción política si el público la recupera en ese sentido.

A la inversa, imágenes contempladas en determinado momento como un valor ritual, como un dios o un talismán, al perder ese valor por destrucción del contexto signifiante se convierten en objetos de arte.

La imagen en la perspectiva histórica demuestra que la idea de lo histórico, o lo científicamente correcto, cambia según las épocas. Un ejemplo importante es la representación de la divinidad: el Cristo Apocalíptico y el Crucificado, la Virgen María, Buda. El arte nos ayuda a seguir las cambiantes concepciones de Cristo: en la Alta Edad Media es el Pantocrátor. Severo juez, castigador del menor desliz humano, imagen hierática y amenazadora, destinada a que los fieles respetaran una ética basada en el "temor de Dios". Imagen que correspondía a una sociedad teocrática en que la Iglesia ejercía un estricto control sobre los hombres y respaldaba las jerarquías y las estructuras estamentales. La Baja Edad Media evoluciona hacia una religión más misericordiosa e intimista, producto del ascenso de la burguesía, el desarrollo de las ciudades y la imagen de Cristo se humaniza, llama a los fieles a vivir en el "amor a Dios". Más aun se humaniza la imagen de la Virgen, que recupera toda la ternura y la belleza femenina, con el "*dolce stil nuovo*".

Hay una recíproca relación entre el cambio de los tiempos y los cambios de la imagen. La cuestión es saber si ésta anuncia a aquéllos o si es el producto de ellos. ¿Fueron formas de piedad o las transformaciones sociales las que

cambiaron el signo plástico o la mutación del signo, con todo el contenido social que llevaba, la que anticipó el cambio de la piedad?

La demistificación es uno de los puntos de partida del revisionismo histórico. Un ejemplo suministran los estudios históricos realizados desde la perspectiva de la negritud, que someten la historiografía y el imaginario occidental a una severa crítica. ¿Quién tiene presente, por ejemplo, que las cinco primeras dinastías de los faraones de Egipto fueron negras? Y basta recorrer algunas imágenes para descubrir cómo la cultura occidental intentó “blanquear” toda creación, incluso a los creadores negros. Por su importancia en la literatura francesa se maquilló el hecho de que Alejandro Dumas era mulato; incluso muchos de sus retratos del siglo pasado disimulan sus rasgos negroides. No faltan por cierto tesis que suenan aventuradas. Van Sertima descubre rasgos negroides en las cabezas olmecas, concluyendo que los africanos estaban allí (en México) antes de Colón (*Ils y étaient avant Christophe Colomb*, 1976) (Fig.68).

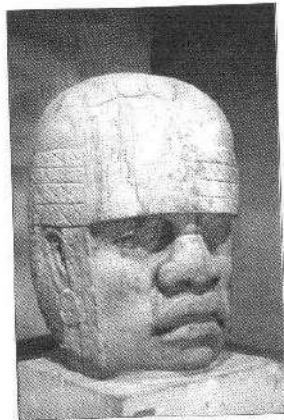


Figura 68

Nada más elocuente para mostrar cómo cambia lo estéticamente correcto que la desoccidentalización del concepto de arte. Hasta el siglo XIX, ni las creaciones del arte africano, ni aquellas del arte precolombino, ni de la mayoría de las culturas extra europeas, eran consideradas obras de arte. Ruskin

decía que sólo en Europa “existe al arte antiguo puro y precioso, porque no existe ni en América, ni en África ni en Asia”. Incluso el europeo que mejor conoció América en el siglo XIX, Alejandro de Humboldt: calificaba el arte precortesiano de “burdos monumentos”. Cuando pensamos la admiración que provocó en Venecia la exposición del arte maya en el Palacio Grassi (1996), nos percatamos de cuánto ha cambiado lo estéticamente correcto.

En general, la historia del colonialismo es hoy mucho más matizada que en la primera mitad del siglo XX, donde Tintín, el principal personaje de la escuela belga del cómic, creado por Hergé, afirmaba que el “colonialismo era una misión sagrada de la civilización” (*Tintin au Congo*; cf. Carbonell: *Le message politique et social de la bande dessinée*). Todavía no se encuentra el justo equilibrio de evaluación entre el elogio al colonialismo civilizador y la execración del colonialismo explotador. Respecto a América, el Rey de España produjo una imagen conciliadora durante los discursos preparatorios del V Centenario: estudiar la historia de España en América con “sus luces y sombras”. Pero la polémica en torno a la imagen del V Centenario fue encendida.

## CAPÍTULO 13



### Descripción

Comprende la descripción una fase técnica, una temática y otra estilística. La fase técnica se resume en la catalogación, que se realiza de manera diferente según sea la obra: un cuadro, una escultura, un monumento arquitectónico, u otro.

¿Cuál es el tema? La cuestión sobre el tema representado, denotación, es el punto de partida de la fase temática.

Tema, contenido, significación y mensaje no son la misma cosa. Un tema expresa contenidos distintos si lo rastreamos a través de épocas y geografías. Si hacemos un seguimiento histórico, por ejemplo, de los altos y bajos del tema agro pastoral, vemos que es frecuente en las tumbas egipcias y que casi no aparece en la plástica griega; sí en cambio en la literatura con *Los Trabajos y los días* de Hesíodo. En el arte romano encontramos una visión pastoral que se transparenta en "la Edad de Oro", como en las *Eglogas* y las *Geórgicas* de Virgilio. Resurge con la Edad Media, incluso portador de una simbología escatológica a semejanza de "El Carro de Heno" de Bosch. En el renacimiento flamenco, Brueghel lo presenta con una visión realista. Se continúa en el barroco con la imagen orgiástica de la fiesta campesina de Rubens y las idealizaciones de la utopía rústica de Poussin, hasta volver a la dura realidad del trabajo y de la vida cotidiana del campesino con el naturalismo de Millet y el postim-

presionismo de Van Gogh. En el siglo XX aparece en los frescos de Diego Rivera (1886-1957), sobre la conquista de México, marcado por la denuncia de la conquista y la protesta histórica por la imposición brutal del sistema de trabajo de la encomienda.

El mismo tema puede revestir distintos contenidos y tener varias significaciones: el buen pastor puede significar una idea religiosa, a semejanza de la buena cosecha de almas; y la guadaña siega no sólo trigo, también vidas, etc. Asimismo, puede el tema representar diversos testimonios o tener variados mensajes: atestiguar un modo de producción, una estructura social o llevar un mensaje anticolonial. Tal es el caso de los frescos para la caja de la escalera del Palacio Nacional de la ciudad de México, donde Diego Rivera da su propia interpretación de la historia y la cultura mexicanas. El anclaje del significado es muy importante porque hay que tener en cuenta que muchas imágenes admiten interpretaciones cambiantes en épocas diferentes.

La secularización del arte no sólo representa variación de temas, sino otro tratamiento de los mismos. Cambia el contenido y cambia el significado. El paso del románico al gótico y al prerrenacentista se hace en la iconografía religiosa a través del *dolce stil nuovo*. La secularización se manifiesta en la humanización de las figuras religiosas. A partir del Giotto, de Cristo y la Virgen en primer lugar. La iconografía de la Virgen continúa su humanización hasta hacerla cortesana, como es la Virgen de Melun (1450) de Jean Fouquet, que tuvo como modelo a Agnes Sorel, amante de Carlos VII. En el románico, y todavía en el arte bizantino, los atributos del poder eran más importantes que los hombres. El artista no tenía como función exaltar la naturaleza sino la esencia "sobrenatural" y las jerarquías del orden divino y social.

Corrientemente texto y título indican el tema de la obra, pero no siempre es así. El texto puede estar en relación con la imagen en cuatro posiciones principales: como anclaje, pasaje o sucedáneo, en defasaje y en clave enigmática o anfibiológica. Como anclaje, canalizando un sentido entre todas las significaciones posibles. Señalábamos que la Imagen es polisémica, en publicidad y en los textos educativos es necesario reducir la polisemia para que no se confunda en su interpretación el consumidor o el alumno. Ésa es la función del anclaje. A grandes rasgos: la publicidad canaliza el sentido comercial, la propaganda el político, la caricatura el sentido crítico, etc. En tanto pasaje o sucedáneo el texto suple al narrador ausente o la imagen ausente. Es frecuente



en los cómics, señala un salto en el tiempo: "Una semana después..." En el tango: "Sentir que veinte años no es nada". Una tercera posición de la relación texto e imagen se da cuando ambos se encuentran en defasaje, caso en el cual el texto adquiere una función poética. Ocurre en sucesivas obras de Magritte. "Ceci n'est pas une pipe" y otras (Fig. 1). Particularmente interesante fue la imagen publicitaria que lanzó Benetton, donde texto e imagen estaban en franco defasaje. ¿Es una publicidad comercialmente correcta? Aparentemente sí, pues hizo a Benetton no sólo conocido en el mundo entero, que ya lo era, sino que con estas imágenes inquietantes se situó, él y su empresa, en la vanguardia de la publicidad, revistiéndose con el prestigio de creador audaz y de paso, aunque discutible, con un acusado sentido humanista (antirracista, liberal, etc.). Finalmente, el texto puede posicionarse como una clave distinta del enigma de la imagen, lo que sitúa ésta en otro contexto de significación, la hace vivir del otro lado del espejo. Es el caso de los títulos en francés de algunas obras de Matta: "Vert tige d'Eros", anfibiología que quiere decir a la vez "El vértigo de Eros" y "El tallo verde de Eros"; o "Les cons vaincus", que según se lea en una palabra o en dos significa los convencidos o los boludos vencidos.

La adecuación entre leyenda y título depende de las épocas. Ya señalamos que en los primeros grabados de ciudades en la *Crónica de Nuremberg* (1492), se repetía la misma vista con distinto nombre, porque su función no era representar tal o cual ciudad, sino reproducir el concepto de ciudad (Fig. 27). Esto nos permite entender mejor el plano de México que ilustra las cartas de Cortés y que es obra del propio Durero (Fig. 69). No pretende ser fiel a una

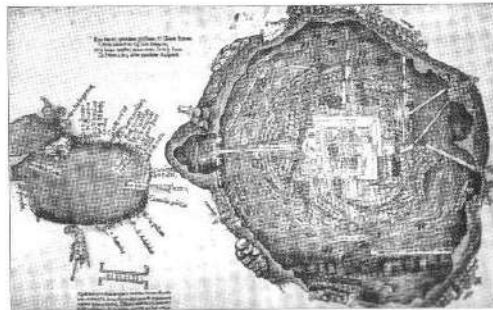


Figura 69

realidad urbana, sino a cómo esa realidad fue percibida por Europa. La conformidad entre leyenda e imagen varía a lo largo de los siglos, en sintonía con las exigencias de época (si se entiende como información con rigor científico) y posibilidades que abren nuevos estilos (por ejemplo, juegos de contrasentido entre la palabra y la imagen a que aficionaban los surrealistas) y en relación con las formas de comunicación que impliquen.

Aparte de la identificación del conjunto representado, es necesario estudiar el asunto de manera detallada. Identificando los objetos, estudiando su disposición (cómo están agrupados, postura y apariencia de los personajes...). Reconocer un asunto es fácil cuando la simbología del cuadro forma parte de nuestra cultura; no así cuando pertenece a otra esfera cultural y no estamos familiarizados con ella. "La Virgen de las rocas" de Leonardo, es fácilmente identificable para un "cristiano occidental"; puede ser difícil para un hindú. A su vez, en el "Cristo en el huerto de los olivos" de un artista anónimo congolés resulta difícil para el mismo espectador cristiano occidental porque no acaba de entenderlo si no conoce la simbología de la forma, su gramática formal: el desarrollo mayor de la boca y las manos es porque en ellos se expresa la función de la oración; las piernas en cambio casi desaparecen porque no desempeñan papel alguno en la oración. Es la gramática formal que algunos críticos llaman háptica, porque tiene que ver con el sentido de la función (del inglés *haptic*, el papel que desempeña el contacto) (Fig. 70). Pero incluso en "La Virgen de las rocas" hay símbolos cuyo sentido se ha perdido. Los dedos extendidos del ángel no resultan ya fáciles de interpretar. Era un signo de respeto en el arte iraní.

El análisis temático debe considerar también cuáles son las figuras de apoyo. Éstas se vinculan a las líneas de fuerza y al valor iconográfico. Debe descifrar el sentido de la simbología y examinar los atributos. Observar la



Figura 70



Figura 71

escala, pues ella puede estar asociada al valor o la voluntad de crear extrañamiento (Fig. 71). Considerar el contenido social, vale decir la circunstancia del hecho y de la opinión pública. Investigar: ¿a qué público se dirige? El muralismo mexicano es arte público, se dirige a toda la sociedad y tiene carácter pedagógico. El retrato de la familia de Carlos

IV de Goya está destinado a representar el poder, se dirige a la Corte. Finalmente, debe estudiar los acuerdos previos sobre los cuales se apoya: ¿qué cultura del espectador supone? ¿cuáles son los sobreentendidos? ¿qué fantasmas, fobias, temores o apetencias despierta? ¿qué valores acarrea?

Particularmente interesante para estudiar la presencia de América en el arte europeo es la observación de ciertos detalles que aparecen en las pinturas a partir de la época de los descubrimientos. En *El Jardín de las Delicias* (c.1500) de Bosch, figura un árbol desconocido en Europa, un ágave, prueba irrefutable del conocimiento del mundo extra europeo más allá de las costas atlánticas. Aun más explícita resulta la presencia de América si se examina la fauna y la flora en el cuadro *San Juan en Patmos* de Hans Burkmaier "el viejo".

Resumiendo, y en grandes líneas, para conocer el significado de la imagen conviene analizar cuatro grandes campos: temas y motivos, figuración y atributos, símbolos y alegorías y distinguir entre imagen temática descriptiva e imagen narrativa.

**Temas y motivos:** Tema es el asunto, motivos son subtemas. "Un Domingo en la Alameda", obra de Diego Rivera, es el tema. Un motivos es Martí sacándose el sombrero y saludando o Posada llevando de la mano a Diego Rivera: es el motivo de la tradición pictórica (Fig. 72).



Figura 72

**Figuración y atributos:** La asociación entre figura y atributo puede ser una sinécdoque: la parte explica el todo. Ya dimos el ejemplo de la soldadora en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. El atributo se desarrolla hoy muchísimo en la publicidad.

**Símbolos y alegorías:** Símbolo es una cosa o una realidad que remite o representa convencionalmente a otra: símbolos de prestigio. El lenguaje simbólico es la base de la escritura pictográfica (egipcia, maya y azteca) que representaba conceptos abstractos a través de ideogramas. La personificación de conceptos abstractos por medio de figuras es la alegoría. Símbolo de la monarquía es la corona. El símbolo da a la imagen una significación, comunica una convención que puede ser alegórica, heráldica, religiosa o filosófica. Intenta expresar nociones abstractas, como la paloma por la paz. Arrastra al espectador a una serie de reflexiones espirituales y religiosas sobre la vida y la muerte, el bien y el mal, lo efímero y lo permanente. En la pintura de bodegones, cada motivo tenía significaciones segundas, codificadas, que el espectador de la época podía leer. La mosca sobre una fruta significaba el mal: la garza o el cisne con alas desplegadas, Cristo en la cruz. Ése era el sentido del realismo, con el tiempo han perdido el significado y son sólo motivos plásticos para el espectador actual. A diferencia de la metáfora, el símbolo no puede ser interpretado y difiere de la alegoría porque en la alegoría el significante es distinto del significado, de ahí el término, griego: *allos*: otro y *ágoroguo*: hablar (hablar de otro).

**Imagen temática descriptiva e imagen narrativa:** La primera representa un hecho reiterativo: el invierno; un tema. La narrativa consiste en un relato, en la imagen que prevalece en la acción. Una muestra, la otra cuenta. Ya Lessing en *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766) compara el carácter narrativo de la escultura del Vaticano con el pasaje de la *Eneida* que se refiere al trance y ve la limitación narrativa del escultor frente al poeta, pues no puede expresar más que un instante de tiempo.

## Los géneros

Pero esta fase responde asimismo a una segunda pregunta: ¿cuál es el género? Los géneros son cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido. Los géneros en los cuales se inscribe la imagen constituyen una clasificación tradicional de la historia del arte. Sirven para entender el sentido de la obra. Toda imagen pertenece a un género. Como es un tema muy tratado apenas lo mencionaremos, desarrollando aquellos géneros que considero más significativos para entender el imaginario. Tradicionalmente se citan el retrato, el paisaje, el desnudo, el bodegón, el religioso, el histórico, la pintura de género o costumbrista, la abstracción... Los géneros aparecen en momentos históricos determinados y expresan singulares concepciones del mundo y de la sociedad, cuando no de lo divino y de lo humano.

**El desnudo:** Pocos géneros expresan mejor el imaginario de una sociedad y una época que el desnudo. En él se condensan valores estéticos, eróticos, sociales y morales. Como expresión del encanto de la carne y de la voluptuosidad florece en el Renacimiento. Giorgione y Tiziano hicieron los más bellos. La Edad Media sólo toleraba el desnudo al que forzaba la tradición, como Adán y Eva o los demonios. Y no siempre. El arte bizantino conoce representaciones de nuestros primeros padres ataviados (Frescos de San Salvador de Chora, en Estambul, 1310-1320), pero eran imágenes ateridas que sólo evocaban la maldición del pecado.

Kenneth Clark, en *The Nude (El desnudo: un estudio de la forma ideal, 1981)*, distingue entre la desnudez, que es simplemente estar sin ropas (*naked*) y el desnudo que es una forma de arte (*nude*). La concepción de "estar desnudo" (*naked*) no es la misma en todos los pueblos ni en todas las épocas. Aunque sea en fotos, el desnudo está siempre convencionalizado según una tradición artística. Lo interesante es la lectura social, que tiene que ver con distintas formas de vestimenta. ¿Una chica en string está cubierta o desnuda? Hace apenas unos años quien quiera que viese a una mujer en tanga diría que era la prenda de una puta. En todo caso, incluso actualmente parece más desnuda que la mujer que posa para un pintor o sirve de modelo a un fotógrafo para un desnudo artístico. El sentido del desnudo cambia según el concepto

de pudor de cada cultura. En algunas sociedades africanas se estima que va vestido el hombre que lleva un taparrabo. Jean Claude Bologne en su *Histoire de la Pudeur* (1987) señala que cada civilización lleva a cabo la síntesis de los pudores, insistiendo en algún aspecto y olvidando otros.

Por otra parte, el desnudo está sujeto a una valoración ideológica, en particular desde una perspectiva moralizante que distingue entre desnudo artístico-erótico y la pornografía. Hay un tipo de desnudez provocativa, como la mujer públicamente vestida que muestra sólo las nalgas; o como la famosa foto de Michel Polnareff donde, vestido de mujer a la moda romántica del siglo XIX, enseña el trasero. Ésta es una forma de exhibicionismo, el estado de mayor desnudez. En el caso de Polnareff es una imagen reivindicativa de su homosexualidad y una parodia del llamado *mooning*, acto bromista de mostrar públicamente el trasero muy común en los Estados Unidos (Fig. 73).

El desnudo como género (*Nude*) está en el centro de la historia del imaginario. En el arte clásico griego generó los cánones de belleza; en la Edad Media estaba asociado a un lenguaje moral que lo separaba en categorías. El mismo Bologne señala que el sistema de pudor europeo en la Edad Media distinguía tres tipos de desnudez, con significados diversos de la "carne". Por una parte la desnudez mostrada: la carne se oponía al espíritu, constituyendo la parte vil del hombre. La desnudez era un castigo, una humillación. Al condenado se lo paseaba desnudo. En la pintura los condenados aparecen desnudos y los bienaventurados vestidos. Otra era la desnudez desvelada, que estaba ligada a la impureza de la carne: testimoniaba la lujuria y la suciedad del alma y la consumación de la carne por la muerte. Así se muestra en *La muerte y la doncella* de Baldung Grien (Fig. 74). Su expresión más violenta en el desnudo femenino es el vello púbico. Es el desnudo contra el cual se volvieron los moralistas desde el siglo XV: carne del diablo. A estos desnudos se oponía la desnudez vivida, que es la carne en su inocencia, que no provoca escándalo, se la acepta en las fuentes, en la cama, en los sitios públicos y da cuerpo a



Figura 73



Figura 74 - a y b

muchas alegorías. En el marco de estas categorías hay que entender el significado de la desnudez del salvaje americano. Ella oponía el salvaje canibal al conquistador cristiano, pero también al hombre natural frente a la "afectación" decadente del Antiguo Régimen. A estas categorías habría que agregar la desnudez exhibicionista que se desarrolla actualmente en la publicidad; en particular asociada a la utilización del desnudo masculino como "objeto".

El galán del desnudo es el espectador. A él se dirige la mirada. Incluso en los cuadros en que aparece un amante masculino rara vez la atención de la mujer está centrada en él. En la mayoría de los casos mira al espectador, sea directamente o a través del espejo. Es un género para "voyeurs". Por eso es, en mayor o menor grado, una provocación sexual. En la *Alegoría del Tiempo y del Amor*, de El Bronzino



Figura 75

(Fig. 75), la actitud de Venus no tiene nada que ver con el beso. La pose de frente con la mirada vuelta hacia el espectador es más involucrante. Se ofrece a él, le asigna el rol de "amante". La imagen está pensada para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella. Las mujeres estaban destinadas a alimentar apetitos, no a tener apetitos propios. Pero la provocación no puede llegar muy lejos. Lo que se reafirma por la tradición occidental del pubis angelical. Moralmente era preciso minimizar la pasión sexual. El vello, o era el triunfo de la muerte, el fin de la coquetería femenina, o se asociaba con la potencia sexual. Por eso probablemente causó tanto escándalo *La Maja desnuda* de Goya, con su suave vellocino púbico.

**El retrato:** Es un género urbano vinculado mayoritariamente a los círculos del poder. Fue la alternativa temática más destacada a la pintura religiosa y sin duda uno de los géneros de mayor valor documental, un medio de propaganda política y de auto reconocimiento. Esta característica la poseían ya los retratos romanos y permanece hasta hoy.

La representación de las personas se realizó siempre enmarcada en una serie de convenciones que cambiaban con el paso del tiempo: poses, gestos, actitudes y atributos están cargadas de significado simbólico. El retrato es uno de los géneros más antiguos. Se afirma como una característica de la "mentalidad primitiva" confundir la imagen con lo real, la representación reemplaza al objeto. En las grutas prehistóricas los animales pintados o modelados en arcilla se ven atravesados por lanzas y flechas, sin duda rituales de caza. Esta mentalidad homeopática (lo semejante produce lo semejante) no desaparece del todo en el arte con la llegada de las llamadas "civilizaciones". En muchas culturas se desconfía del retrato, considerado un "duplicado" de la persona, que "hurtaba" parte de su personalidad al modelo. Por otra parte, uno de los principios mismos del retrato es la presunción corriente de que la imagen salva al ser humano de la muerte a través de la conservación de la apariencia. En Egipto se asociaba al embalsamamiento, lo cual hace de él uno de los géneros más antiguos. Las primeras representaciones de personas de manera individualizada datan del Antiguo Egipto. En Grecia practicaron un retrato idealizado, mientras que los romanos, maestros del género, introdujeron el realismo y la expresión. En la Edad Media, si el románico tiende a la estilización, el gótico empieza a introducir la idea de semejanza física o facial; aunque semejanza no significaba retra-

to, el parecido desempeñaba un papel accesorio como en el *dolce stil nuovo*. No fue así posteriormente porque los retratos se convirtieron en piezas casamenteras, permitían —entre angustias, intereses y resignación— conocer a la contraparte en los matrimonios de compromiso.

Es necesario asimismo tener en cuenta la actitud del artista hacia el personaje, el tipo de retrato de que se trata y los miramientos del encargo. En los retratos del poder las convenciones del género tienden a representar al modelo de forma más bien favorable, en posturas elegantes. Tiziano disimulaba el prognatismo de Carlos V. Los “atributos” que acompañan a los personajes aluden a sus virtudes e intereses. La presencia de un gran perro suele ir asociada con la caza, un perro faldero junto a una mujer es signo de fidelidad. Corriente en las figuras de reyes era que fueran asociados a alegorías alusivas a sus obligaciones: la fe, la caridad, la justicia.

El género conoció múltiples variaciones y subgéneros. Distinguía entre retratos a lo mitológico y a lo divino. El modelo se disfrazaba con los atributos de un ser mítico o sagrado: los reyes, en Hércules o en Marte. Es también frecuente el icono religioso “a lo gentil”, como cuando una figura religiosa aparece con rasgos de retrato: la “Virgen de Melun” representada a la moda francesa de una cortesana del siglo XV o la Santa Teresa con los rasgos de la amante del Bernini. Subgénero es el “retrato civil” que surge con la aparición de la burguesía a fines del siglo XVI (El Greco, Franz Hals), género paralelo al auge de otras manifestaciones culturales como el teatro o la novela y simultáneo con la costumbre de publicar la efigie del autor en las portadillas de los libros.

Como la representación del poder o la reproducción de la fama era el propósito esencial de estos retratos, el personaje se rodeaba de símbolos que lo acreditaban. En el de Carlos II niño, atribuido a Herrera Barnuevo, se acumulan: bastón de mando, cetro, corona, *Toison d'or*, *orbis terrarum* y referencias al linaje, con cuadros de los antepasados dentro del cuadro. El retrato ecuestre en corveta (a menudo sosteniendo en la mano derecha una bengala de mando) era una postura cargada de connotaciones políticas, simbolizaba el gobierno que el príncipe controlaba perfectamente. Las galerías de retratos en casas dinásticas y nobiliarias estaban destinadas a expresar la idea de sucesión y continuidad, actuaban como legitimación del poder y memoria histórica. A partir del Renacimiento el retrato asegura al poder la inmortalidad. Por eso Carlos V se hacía retratar por el Tiziano, porque la inmortalidad era

doble: la del rey y la del gran artista. Soberbia humana a la que pronto respondió la mentalidad trascendentalista, agregando como atributo una calavera. Recordaba así, a los mortales, que los orgullos del hombre eran sólo vanidades... Tanto la exposición *El linaje del emperador*, que presentó en la Iglesia de la Preciosa Sangre de Cáceres casi cien obras de arte que abarcaban todo el periodo de la Casa de Austria, como *El retrato español, del Greco a Picasso*, presentada en el Prado, el 2004, mostraron una España que se asomaba al pasado a través de las efigies de sus reyes y notables. Ambas muestras fueron un recorrido por el retrato, demostrando la utilización del género como medio de propaganda política y de auto reconocimiento. En España, donde no hubo tradición de pintura costumbrista ni grandes escenas de historia contemporánea, cualquier aproximación a la historia o a la literatura sería incompleta si prescindíamos de los significados y usos del retrato.

Durante mucho tiempo, en el retrato primaron los rasgos de la personalidad social o profesional del modelo. El traje era un gran demarcador social. Naturalmente, los avatares sociales se reflejaron en él. El siglo XVIII conoce

grandes cambios. Surge una nueva concepción del ser humano y de la familia. Hasta entonces el retrato representaba las relaciones de familia o de más de un personaje en términos jerárquicos. Con el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea, la Ilustración introduce una nueva sensibilidad artística, abre paso a la afectividad, a los vínculos de ternura y apego familiar, incluso a la relación amorosa, como se advierte en la inscripción “Solo Goya” sigilosa en escritura invertida a los pies del retrato de la Duquesa de Alba (Fig. 76).



Figura 76 - a y b

Es sin embargo en el siglo XVII, y en especial en el autorretrato, donde se desarrollan los primeros análisis de psicología individual. Por su serie de autorretratos, podría verse en Rembrandt al gran iniciador del individualismo moderno. El primero, de 1630, muestra un joven de unos 25 años, recién instalado en el camino del éxito que culmina socialmente en su matrimonio con Saskia. El autorretrato con Saskia en sus rodillas y brindando, es la expresión de su ego extrovertido. Alrededor de 1640, Rembrandt pierde a Saskia y con ella la alegría de vivir. Comienza entonces su caída. Sus bienes se subastan. El artista se retrae y se aleja del público, se encierra, siente la reprobación social: se critica puritanamente su relación con Hendrickje Stoffels, la criada. La muerte de su hijo Tito termina de ensombrecerlo. Solo y miserable se asoma a la vida en uno de sus últimos autorretratos (el del Museo Wallraf-Richartz de Colonia). Su sonrisa es una mueca de soledad, pero lleva a la vez la sabiduría de quien lo ha visto todo.

El retrato psicológico tuvo geniales continuadores. Goya, en el siglo XVIII, pintó caprichosos retratos, reflejando vicios y virtudes de los retratados. En el XIX van Gogh compuso autorretratos de fuerte carga emocional. Con el tiempo, y sin duda bajo la influencia de Freud, el cubismo, el expresionismo y el surrealismo recalcaron más y más en los rasgos psicológicos. Si Picasso insistió más en el parecido moral que en el parecido físico, como en el caso de Gertrud Stein, Lucien Freud en su retrato de la Reina Isabel reunió ambos. Y si la nota distintiva de los retratos de Soutine y Kokoschka era la expresividad psicológica, Frida Kahlo iba a buscar la inspiración de sus autorretratos en el fondo del inconsciente.

En el siglo XX el retrato del poder es sobre todo expresión de ideologías: el de Hitler, con armadura de caballero teutónico (Fig. 77), expresa el orgullo germánico. Los de Stalin, asocian habitualmente al dictador la modernidad, simbolizada por tractores y torres de alta tensión. Otro aspecto que se produce a fines del siglo XIX es el retrato como expresión de la identidad colectiva. En España después del desastre del 98 el género se



Figura 77

concentra en la afirmación del casticismo. Zuloaga expresa en pintura muchos de los temas de la generación del 98.

**El paisaje:** El análisis histórico ideológico de la iconografía nos muestra que distintos valores pueden ser proyectados sobre la naturaleza: el futuro, la nobleza, la inocencia, la libertad... El llamado "paisaje pastoril" expresa una visión idealizada de la vida rural. La noción de "pintoresco" se refiere a la idea de paisaje que tenemos en nuestra mente y que vemos reflejada en la realidad: "pintoresco" nos parece el paisaje de la Provenza francesa porque nos recuerda una pintura de Cézanne. Nos referimos a que es digno de ser pintado. Pero pintorescas son también las costumbres, las cosas y las personas por su tipismo o porque son "graciosas o extravagantes". En este sentido se ilustraban los viajes a América en el siglo XIX, porque "pintoresco" le parecía al viajero el paisaje americano con escenas típicas de la vida diaria, porque tenían una idea previa del exotismo (graciosa y extravagante) y de la *Extera Europa* que veían reflejado en esas tierras "ultra incógnitas".

El paisaje evoca asimismo asociaciones políticas o expresa una ideología: hemos hablado del nacionalismo del paisaje a propósito de los himnos nacionales. La nación como "Madre Patria" se asocia a la naturaleza. No debemos olvidar que el liberalismo recoge el sentido de libertad, sencillez e inocencia atribuido al paisaje y lo proyecta en "el hombre natural". Un icono que se opone a la afectación del "hombre del Antiguo Régimen" (Fig. 78). El paisaje tiene también un sentido en la "mirada colonial". Mostrar el paisaje como tierra de nadie o poblado por criaturas monstruosas es legitimar la conquista: sea por el derecho de ocupación de la *res nullius*, sea por la lucha contra la barbarie o por el enfrentamiento apocalíptico contra el mal que encarna el monstruo. En ese sentido es interesante estudiar las indicaciones de paisaje y los habitantes de tierras lejanas que se representan en la cartografía.

**El género histórico o mitológico:** Fue considerado durante siglos el más elevado de la pintura. Hasta hace muy poco se atribuía cierto valor ético al estudio de los clásicos. Se pensaba con Polibio que la historia era "*magister vitae*". Ello porque los textos clásicos —aparte de su valor específico— ofrecían a las clases dominantes un sistema de referencia para idealizar su conducta. El clásico suministraba modales, ejemplos de cómo había que vivir, de lo que



Figura 78 - a y b

Von Martin aludiendo a Maquiavelo definió como *virtù*, no ética como la *virtus*, sino la excelencia en el ejercicio de un arte, como cuando decimos que un violinista es virtuoso. *Virtù* debe tener el Príncipe, de acuerdo a Maquiavelo, y ser un modelo para el político, el poder, el placer, el ciudadano, incluso la acción heroica. El argumento pragmático (cf. infra) permite establecer la diferencia entre *virtus* (recto modo de proceder) y *virtù* (destreza o eficacia). Se puede decir de un gobierno autoritario que tiene *virtù* porque cumple eficazmente sus funciones represivas, pero carece de *virtus* pues viola los derechos humanos.

Subgénero de la pintura histórica es la pintura de guerra. La tradición de los cuadros de batalla se remonta a Sumeria y Egipto. Su producción se multiplica enormemente a partir de la Edad Moderna. Las imágenes eran encargadas por los gobiernos, y los príncipes comisionaban artistas para que fueran al frente a pintar acciones de guerra; luego circulaban ampliamente trasladadas al grabado. Las escenas de combate representan una forma de propaganda, heroicizan a un general, a un combatiente, a un rey o un dictador. Se señala que Carlos V encargó al pintor Jan Vermeyen (1500-1559) que lo acompañara en su expedición al norte de África. Durante los siglos XIX y XX, primero los dibujantes de guerra, y más tarde los fotógrafos, se convirtieron en una institución. Entre estos últimos, uno de los primeros fue Matthew Brady, fotógrafo que siguió la guerra civil en los Estados Unidos. La contraofensiva visual de la guerra fue el arte del "horror a la guerra", que ha sido uno de los fundamentos de la cultura de paz. Jacques Callot (1592-1635), *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633) y Goya, *Los desastres de la guerra*, fueron precursores. El *Guernica* de Picasso universaliza este horror. En el siglo XX la mirada del fotógrafo quiere suministrar pruebas de los sufrimientos del pueblo y del



Figura 79

ser humano, víctimas de la guerra. Célebres es la foto de Hung Cong Ut "Ataque con napalm", en la cual aparecen huyendo niños vietnamitas (Fig. 79).

La pintura histórica tal cual como se prac-

tica desde sus comienzos es una fuente esencial para el estudio de armamentos, transportes, movimientos de tropa, estrategia, etc. En general, movidos por el nacionalismo, la historia que presentaron los artistas ha sido la historia nacional. A partir del siglo XIX se advierte un deslizamiento de la pintura histórica hacia la historia social.

**La pintura de género:** Es el polo opuesto del género histórico. Se ocupa de la vida privada y cotidiana. Son figuras en situación: ambientes de taberna, de alcoba, banquetes, riñas, juegos, fiestas, escenas de mercado. Todas las peripecias de lo cotidiano, ejecutadas por figuras humanas anónimas, "tipos": el fumador, el bebedor, el mirón (voyeur) que observa la escena desde la ventana como en los cuadros de Teniers. Su origen está en la Antigüedad. Plinio el Viejo lo llamaba género pictórico menor. Se desarrolló con la Reforma, que al prohibir la pintura religiosa, desplazó la actividad de los artistas hacia temas profanos, y con la formación de la burguesía, que generó una clientela para el arte. Aceptando ser vulgar en lugar de noble, los artistas podían descender a los fondos inconfesados de la simpleza o la estupidez humana, representar incluso aspectos escatológicos de la vida. A la vez exaltaban la nobleza del trabajo campesino y mostraban la sordidez de la pobreza, lo que en el contrapunto de cómo el pobre llegaba a ganarse la vida, generaba la picaresca, introduciendo una gran dosis de humor. A menudo se veía el retrato de los "pobres" riendo o disfrutando de la vida. El discurso era claro: sonreían para congraciarse con los ricos. Una imagen de género dan unas líneas de Augusto Monterroso en "Mr. Taylor", un cuento breve como todos los suyos: "No importa ser pobre si no se tiene envidia de los ricos". Sonrien ante la perspectiva de vender algo o de recibir algo. Los cuadros nos dicen dos cosas: que los pobres son felices (como el hombre que no tenía camisa) y que los ricos son fuente de esperanza para el mundo. Estos cuadros, como los de Brouwer o Teniers, eran solicitados por la burguesía protestante que se identificaba a sí misma no con los personajes pintados, sino con la moral de que si podían comprar esos cuadros (relativamente baratos) era porque en el mundo se recompensa la virtud con el éxito social o financiero.

La pintura de género es una fuente preciosa sobre la cultura material. Su historia queda mucho mejor documentada en las imágenes que en los textos: utensilios, casas, modos de vida, alimentación, vestimentas. Fernand Brau-

del (1902-1985) se basó en ella para documentar la difusión de la moda española y francesa en Italia e Inglaterra. La historia de la tecnología encuentra igualmente documentos muy valiosos en la imagen. En los grabados relativos a América pueden conocerse al detalle la técnica del trapiche azucarero, las artes de minería, la historia de la navegación y de otras actividades o prácticas. A partir del siglo XVII hay que agregar a la pintura de género las vistas de ciudades: la "Vista de Delft" de Vermeer es de 1660, las de Venecia del Canaletto son del siglo XVIII. Canaletto fue un maestro de la *vedutta*, vistas de ciudades. Para los venecianos la ciudad fue un tema esencial. Aparecer con el Carpaccio, a fines del siglo XV, cuando pinta el ciclo de Santa Úrsula. Las vistas de ciudades nos informan igualmente acerca de las actitudes urbanas. Las *veduttas* de plazas mayores que se popularizan en Hispanoamérica en el siglo XIX nos ofrecen una clave muy valiosa para entender el carácter de la cultura de la época y los cambios de costumbres en el paso de la Colonia a la República. La pintura de interiores: la vida en las alcobas, salones y las escenas de refectorio, fueron un subgénero muy desarrollado en Holanda. Espejaban la mentalidad protestante. Eran alegorías morales que celebraban la virtud de la limpieza y el trabajo (Pieter de Hooch: *Patio de una casa de Delft*, óleo, 1658). La casa desordenada (Jan Steen: *La familia desordenada*, óleo, 1668) era también un mensaje acerca de los vínculos existentes entre el orden y la virtud y el desorden y el pecado.

No está ausente de este género la ideología. Las múltiples series de "castas" son el mejor ejemplo de su extensión en la América colonial. Destilan la ideología del mestizaje: muestran el modo de vida del señor y las precariedades de las castas populares, sin que falte la parodia ni la crítica social. Una tradición de la pintura de género muy fuerte entre artistas flamencos y holandeses, y que se generaliza con el Romanticismo, es la visión subjetiva de la sociedad. Éste fue uno de los grandes aportes al conocimiento de América de artistas viajeros del siglo XIX. Las suyas eran observaciones de primera mano. Rugendas hizo un inventario artístico de la vida, personajes y costumbres de los países que recorrió. El pintor era cronista y a la vez científico porque exploraba la naturaleza. Sus obras fueron definidas por Humboldt como arte científico: "fieles y vivas" (*treu und lebendig*).

La presencia y ausencia de ciertos tipos sociales resulta asimismo expresiva. La iconografía de la América colonial y romántica, por ejemplo, presta muy



poca atención a los niños. Esto es significativo para analizar el modelo familiar imperante y la dimensión de la separación entre el mundo de los adultos y el de los críos. También en este sentido podemos analizar la evolución de la imagen de los viejos, o de determinados sectores sociales, de obreros y campesinos. Respecto a estos últimos, en la pintura flamenca del siglo XVII –pienso en Adriaen Brauwer (c. 1605-1638)– hallamos una figura plástica muy negativa del campesino: rudo e incivilizado. A partir del siglo XVIII y sobre todo en el XIX esta tradición fue sustituida por una mirada documental costumbrista, llegando a la de un campesino idealizado. La iconografía romántica de artistas locales y viajeros nos permite igualmente estudiar el rol de la mujer y sus formas de actividad en los diversos estratos sociales. Particularmente valiosos para renovar desde el imaginario el estudio de la historia latinoamericana son los grabados y dibujos costumbristas. Éstos proporcionan un inventario gráfico de oficios y ocupaciones en la ciudad y en el campo: vendedores ambulantes, criadas, policías, fiestas, ceremonias, etc. El género popular-urbano se inicia a partir del siglo XVIII en Europa con las representaciones de vendedores de feria y ambulantes que pregonan sus productos (*Les Cris de Paris*). El género se desarrolla enormemente en América con el romanticismo y se difunde en Europa. Incluso en Cantón se producen imágenes de personajes populares para el mercado europeo y americano. Una curioso álbum con tipos populares americanos tuvo la suerte de descubrir en Berlín serie Su autor, un chino, Tinquá, se especializaba en "chinoiseries", escenas chinas, sólo parece haber producido un par de series de tipos americanos (c. de 1830) conservados en la Biblioteca del Vestido en Berlín y en Estados Unidos en el Peabody Essex Museum.

Se puede decir que son géneros específicos de América Latina el indigenismo y el "arte comprometido" o la protesta, que no es lo mismo que el arte político, como fueron el realismo socialista y el arte del Tercer Reich o del fascismo. Pionero fue el fundador del arte mexicano José Guadalupe Posada, artista popular que se expresó ilustrando tapas de cancioneros y hojas volantes sobre los sucesos luctuosos y festivos del día a día. Los volantes, *La Gaceta callejera*, consistían en una imagen acompañada de un texto, a menudo de un corrido. En mayo de 1892 publicó en la *Gaceta callejera* la imagen que inaugura el género y el México contemporáneo. "Continuación de las manifestaciones anti-reeleccionistas", un grabado que muestra la represión policial con-

tra el pueblo y un texto que denuncia el continuismo de Porfirio Díaz. Posada siguió paso a paso la revolución, recurriendo a sus afamadas calaveras para expresar sus opiniones. Calaveras que constituyen un elemento calvo y clave de la identidad cultural mexicana (Fig. 80).

Producto derivado de la pintura de género son las escenas o imágenes de repertorio. Son formas codificadas de representar determinados temas: batallas, reuniones, banquetes, procesiones, etc.

Dado que la noción misma de arte se ha ampliado y no cesa de ampliarse, surgen nuevos géneros, como el arte conceptual, o se reconocen otros que ya existían pero no se consideraban "arte" como la caricatura, el dibujo de humor y el cómic.



Figura 80

## La gramática formal

La tercera fase, es la estilística. Es enfrentarse al lenguaje de las formas. Cada cultura construye su propia gramática formal. Ya lo señaló Spengler en su estudio sobre la dinámica de las civilizaciones en *La Decadencia de Occidente*, para quien el estilo era un signo mayor que daba identidad a la cultura.

El análisis desde la gramática de la imagen estudia los aspectos morfológicos: perspectiva, volumen, composición, color, líneas de fuerza, luz, escala, sin olvidar los arquetipos de belleza. Elementos que configuran específicamente el lenguaje plástico de cada cultura.

El estudio de la gramática formal nos sirve para entender la sintaxis visual; es decir, leyes de organización de los componentes formales, color, composición, división del espacio, etc. Análisis que, aunque estrechamente ligada a ella y formando parte de ella, antecede a la interpretación. En el arte las propuestas sintácticas permiten en determinados autores (Klee, Kandisky o

Mondrian, por ejemplo) privilegiar la dimensión plástica de la imagen frente a la dimensión icónica. Hay que hacer una distinción fundamental entre signos plásticos (color, forma...) y signos icónicos, revisar cada signo: plásticos (color, perspectiva, etc.) e icónicos (figuras y motivos), seleccionar los signos elegidos y analizarlos en el plano de la expresión y el contenido, observando cómo se integran unos con otros para producir el mensaje global.

**El espacio:** La pregunta por el espacio y la perspectiva es un punto principal: ¿qué forma de espacio utiliza? Es lo primero que se pregunta el análisis formal frente a una imagen bidimensional. Los códigos de perspectiva matemática rigen la ideología occidental de la representación; por ello es fundamental determinarlos en el análisis de imágenes de otras culturas. Ellos son a su vez un objeto en sí, porque cada cambio en los códigos de perspectiva es expresión y provoca grandes transformaciones culturales.

La perspectiva renacentista, imaginada por Giotto a comienzos del siglo XIV y convertida en ciencia matemática por Brunelleschi y Alberti en el *Quattrocento*, forjó el imaginario del Mundo Moderno, dominando con valor de "objetividad" durante cinco siglos hasta que fue cuestionado por el surgimiento de las vanguardias del siglo XX. Ciertamente, sin embargo, que salvo en casos de "estudio" los pintores nunca aplicaron con excesivo rigor la perspectiva matemática. Esto lo analiza Hockney desde su experiencia de artista. Analizando el "Tríptico del cordero místico" de Jan Van Eyck, muestra que múltiples puntos de vista componen un espacio mucho mayor del que podría crear uno solo. Da la sensación de proximidad a todas las cosas, y al mismo tiempo profundidad: "Los ojos de nuestra mente van de un lado para otro cerca de todas las cosas, excepto del lejano horizonte, que tiene que estar en la parte superior del cuadro". Lo mismo constata en muchas pinturas posteriores (*El conocimiento secreto*, 2001).

Esencialmente será el Renacimiento el que libere al arte de sus funciones religiosas y modifique la forma de ver el mundo exterior con la perspectiva matemática. Hay que eliminar un error de concepto frecuente en muchos especialistas en historia del arte, que sin duda es un resbalón eurocéntrico. La perspectiva occidental —como se considera la renacentista— no se descubre porque no existe por naturaleza: se construye o se inventa porque es un producto cultural como otras formas de perspectiva (la india, la china, etc...).

La expresión del espacio es igualmente la del volumen. El escalonamiento de planos, superposiciones, distribución: laterales y centrales, transparencia, escalas y ritmos de las figuras; todos ellos constituyen un sistema de representación espacial en dos dimensiones que, aun cuando se aleja del realismo analógico al que acostumbramos, no es ni pueril ni torpe. Parte de cómo percibe el ojo la profundidad: por la dimensión relativa de los objetos que disminuyen proporcionalmente a medida que se alejan. Estos procedimientos de efecto de profundidad se encuentran ya en las más antiguas culturas occidentales y en aquellas de la *extera Europa*.

En general, el estudio de la perspectiva ha sido mal planteado al verlo exclusivamente como la construcción del espacio. Es una representación del espacio/tiempo; el tiempo es un factor fundamental en su construcción. Hay formas de perspectiva que niegan el tiempo y otras que lo integran. La perspectiva matemática es de las primeras. Antes de comenzar a pintar dice el artista a su modelo: "no te muevas". La construcción de un espacio con un único punto de fuga no puede admitir el transcurso del tiempo sin deformarse. Distinto es el caso de la perspectiva india o la precolombina, donde el tiempo se inscribe en un "espacio narrativo". La perspectiva matemática, al no mostrar encadenamientos de acciones, parecía implícitamente sometida a los principios metafísicos clásicos: el objeto, tendiendo naturalmente al reposo, aparecía cual era realmente, en la inmovilidad.

Existen diversas formas de perspectiva. Puede ser lineal o aérea. Una acorta los objetos; otra degrada los colores hacia el fondo. Se suele hablar de "espacio primitivo" refiriéndose a una construcción espacial con registros superpuestos, con cierto número de compartimentos que equivalen al espacio-tiempo. Un "espacio-plano", a semejanza de los manuscritos con personajes dibujados entre líneas que enlazan letras, bestias y monstruos. Llábase "perspectiva torcida" a aquella que pone la cabeza de perfil, torso de frente. Babilónica y egipcia. "Torcida" serían también los bisontes del arte rupestre: cuerpo de perfil y cuernos de frente. Mas, la dominante en el arte egipcio es la "perspectiva jerárquica". Encontramos el mismo principio jerárquico de representación en retablos medievales. Antes del *Quattrocento* lo que tenía mayor talla era lo sagrado. A ello aludí al hablar de "escala simbólica": mientras más importante el personaje, mayor su estatura. El faraón o la Virgen se representan más grandes que los servidores o que santos y ángeles. En fotografía y cine la

jerarquización del espacio se realiza a través de la "profundidad de campo", una zona queda enfocada neta y el resto borroso, fijando la importancia de motivos y personajes, o señalando quién es en ese momento el portador de la acción o tiene la palabra.

Podríamos hablar igualmente de "perspectiva diacrónica". En la representación de imágenes narrativas la diferencia de escala de las figuras puede indicar tiempo: el presente se representa más grande que el pasado (Fig. 81).

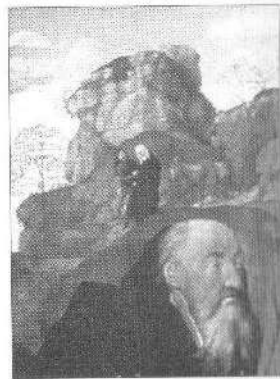


Figura 81 - a, b y detalle

En escultura, la perspectiva simbólica se expresa igualmente en el tamaño. En la guardia imperial de guerreros, cerca de 6000 figuras en terracota, encontradas en Shanxi (1974) guardando la tumba de Shi Huangdi (221-210 a. C.), fundador de la dinastía china Qin, se advierten diferencias de talla. Las mujeres, menos de la mitad que los guerreros. La perspectiva jerárquica constituía un recurso frecuente en el arte precolombino. Los muralistas mexicanos la utilizan recuperando elementos del lenguaje plástico maya y azteca, asociada a formas de expresión vanguardistas. Diego Rivera la practica en "La tierra fecundada y el hombre técnico", donde, aunque situada en el fondo del espacio, la Madre Tierra con el maíz en la mano es la figura mayor. Simbología esencial, domina de lleno. Ella es el origen de la civilización (Fig. 82).

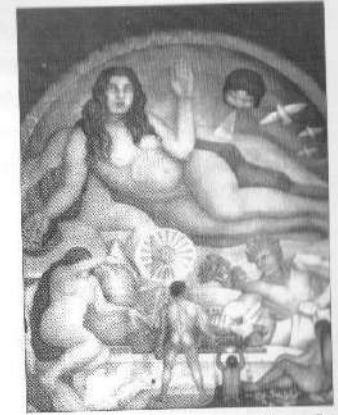
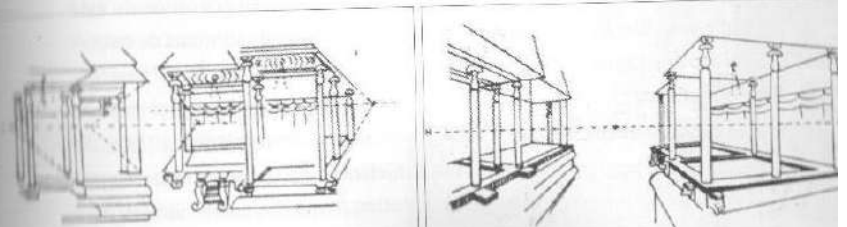


Figura 82

Son numerosas las culturas que generan un sistema de perspectiva que no organiza el espacio en relación con un punto de vista fijo, sino que el espectador es invitado a moverse en relación con multitud de puntos de vista, de yuxtaposición de planos. Una de estas formas es la "perspectiva india", compuesta con varias líneas de horizonte. Los objetos, en vez de reducirse en el sentido de profundidad, aumentan en el plano de fondo. A diferencia de aquella columnata que sirve tradicionalmente para explicar la perspectiva matemática y lo conduce en un solo sentido hacia el horizonte, con la perspectiva india el observador no sigue la columnata, penetra en ella en diversos sentidos (Fig. 83). La pluralidad de puntos de vista obliga a recorrer el espacio, cambia los ángulos de



Fig

perspectiva. Una estructura semejante tiene el "espacio cubista": objeta la inmovilidad requerida para construir el espacio matemático y evoca un espacio en movimiento. Es cinético-temporal. Suma visiones a las que se agregan las representaciones guardadas en memoria y que nos permiten reconocer el objeto. La percepción se compone de diversos puntos de vista del objeto, exteriores e interiores, o mentales. La visión de un objeto tridimensional en una superficie bidimensional corresponde a un sentimiento de realidad.

Leonardo da Vinci habla de perspectiva en su *Tratado de la pintura* (siglo XV) y agrega a la perspectiva lineal la sugestión atmosférica. La "perspectiva aérea o atmosférica", basada en la pérdida de intensidad y de claridad del color con la distancia. En la "perspectiva de las sombras azules", como podríamos llamarla, los objetos cercanos son claramente definidos; los lejanos, borrosos. En la lejanía todo se funde en un fondo azulado. Un efecto semejante se produce en fotografía. El foco crea una zona claramente destacada y, en la medida que aumenta la distancia, una progresiva veladura. Todo tiene que ver con la longitud focal y la abertura del diafragma.

La perspectiva cromática es otra forma de construir el espacio. Algunos colores son más aptos que otros para representar el espacio. La tradición clásica decía que había que poner los azules en la lejanía y reservar los rojos, los naranjas y los amarillos vivos para los primeros planos. Esta regla fue aplicada por casi todos los pintores desde el Renacimiento. A ella se refiere André Lothe en el *Traité du paysage*, cuando señala que las luces deben ser cálidas y las sombras frías. En cuanto a las causas físicas de la diferencia de coloración, se encuentran en el fenómeno de la *opalescencia*, ya señalado por Leonardo da Vinci pero descubierto por Newton. Un rayo de luz blanca, atravesando una atmósfera cargada de finas partículas, va siendo despojado progresivamente de la radiación de onda corta que contiene; es decir, pierde su azul. Al llegar al punto focal, resulta en consecuencia más o menos amarilla, naranja o rojiza. La aplicación de este principio se ve claramente en Cézanne, en su modelado de sombras de color.

Pero lo que Occidente considera perspectiva, por definición, es la "renacentista o matemática". Alberti en su tratado *De Pictura* aborda el problema de manera matemática y deduce lo que considera *la costruzione legittima*. Se dice "objetiva", pero en realidad es tan subjetiva como cualquier otra. Recurre al trampantojo, que no es más que una ilusión o una dimensión virtual, para sugerir un ámbito tridimensional en una superficie bidimensional.

La perspectiva matemática no sólo es una forma de construir un espacio "en profundidad" en una superficie plana; es expresión de una *Weltanschauung*, una visión del mundo basada en una serie de supuestos. Parte de un "enfoque unitario del escenario". Ello implica congelar el tiempo: deja el tiempo inmóvil. Lleva implícita una concepción euclidiana del espacio: infinito, homogéneo y continuo. Corresponde a una revolución en el pensamiento occidental. Representa la imposición del concepto de infinito, pues organiza la representación del mundo con relación a un punto de fuga que huye hacia el infinito. Y no es concebible sin que el pensamiento acepte esta noción.

La perspectiva matemática responde a la pregunta: ¿cómo representar una escena dinámica en un espacio inmóvil, en una imagen fija? Para ello es necesario condensar acciones sucesivas en una sola imagen. En este sentido es preciso analizar las convenciones narrativas que impone el espacio matemático: los personajes no pueden ser representados más de una vez en una misma escena. No es posible acumular elementos topográficos, por ejemplo, en una misma imagen si están separados en el espacio. En ese caso, como se ve en algunos planos precolombinos donde se acumulan los topónimos, se trata de la representación de un "espacio recorrido", incluso figuran huellas humanas indicando el desplazamiento.

La construcción de la perspectiva es un juego que ha fascinado a los artistas. Cuenta Vasari que Paolo Ucello despertaba en las noches a su mujer para decirle: "Qué bella cosa es la perspectiva". Muchos son los que se han entretenido componiendo falsas perspectivas o han hecho su estilo y su reflexión sobre el mundo con juegos de perspectiva. Hogarth tiene una grabado de 1754 titulado "Falsa perspectiva" (Fig. 84). Giovanni Battista Piranesi



nesi (1720-1778), en una serie de aguafuertes editadas de 1745 a 1750, "Prisiones", crea el ambiente opresivo centrando la descripción arquitectónica en los efectos de perspectiva. Maurits Cornelius Escher (1898-1972), en un grabado en madera de 1947, "Relatividad" (Fig. 4), compone un espacio de escaleras cruzadas, con perspectivas que hacen a los mundos comunicables. Magritte crea un efecto de extrañamiento modificando la escala de los objetos en "Los valores personales" (Fig. 71). Todos estos juegos nos ponen frente al dilema propio de lo fantástico, de los "Mundos posibles".

Otras formas de perspectivas son la perspectiva invertida, la china, la japonesa, la india, a la que ya nos hemos referido; la precolombina y la cubista, sobre las que también nos hemos extendido. Por "perspectiva invertida", tradicionalmente se entiende una forma de perspectiva primitiva. En ella las líneas de fuga divergen y no convergen como sucede en la perspectiva matemática. La utilización de ambas caras laterales se adecua más al pensamiento visual elemental, pues mantiene la visión de conjunto. Aparece en los dibujos infantiles. También en la pintura medieval. La "perspectiva china" se caracteriza por tener un "punto de fuga flotante". Sitúa al espectador en la altura ("perspectiva caballera" o en picado) y, como no tiene un punto de vista fijo, invita al espectador a penetrar en diversos lugares, mostrados o escondidos. A la "perspectiva japonesa" también se le llama de "carta de naipes". Su lógica es que el espacio no se crea sólo dentro del marco de una configuración de líneas de perspectiva. Toda forma visual tiene influencia fuera de sus propios límites y en cierto modo estructura el vacío que la rodea. El efecto de profundidad se logra con una sutil "sombra" que parte en diagonal de la base de la figura. Los impresionistas la adoptaron, en particular Manet en "El flautista" (Fig. 85).

Es necesario, para concluir estos párrafos, señalar que la perspectiva caracteriza el estilo. Así, si la perspectiva central es propia del



Figura 85

estilo clásico del Renacimiento; la perspectiva en diagonal caracteriza el espacio barroco. Se afirma que los gradientes perceptuales son los que crean el espacio tridimensional. El gradiente es un plano de crecimiento o empequeñecimiento gradual de las figuras. Cuando los planos se vuelven cada vez más pequeños, la vista cree alejarse hacia el fondo (Fig. 86). La oblicuidad intensi-

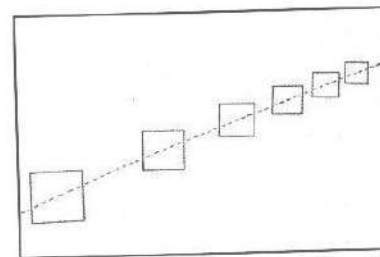


Figura 86

fica la profundidad del espacio porque se ve siempre como un *crescendo* o *decrescendo* de la figura. Por ello el barroco, que es un estilo que escenifica la acción en movimiento y necesita crear espacio, ama el punto de fuga excéntrico y el escorzo oblicuo que acentúa el trampantojo. Así, las figuras en los cielos de los palacios que pinta el Tiepola producen un convincente efecto de profundidad y altura. El escorzo oblicuo impide que la mirada se detenga en un plano. No hay un punto de observación principal. El patrón estructural de la composición barroca es el tornillo de las columnas salomónicas. Los segmentos de la figura se sitúan oblicuamente uno respecto al siguiente. La frontalidad de un segmento está contrarrestada por la oblicuidad de la otra. El cuerpo entero rota en espiral como la *Santa Teresa* del Bernini (Fig. 29). Miguel Ángel aconsejaba a sus discípulos que hicieran las figuras de "modo serpentino".

Hay otras formas de perspectiva que podríamos reseñar, a semejanza de la cubista, que ya mencioné, pero como no se trata de ser exhaustivo sino de mostrar la variedad cultural de la figuración espacial y la relatividad de toda representación que se pretende objetiva, me detengo aquí y paso a analizar este fenómeno en otro suelo.

Lo que en pintura llamamos espacio, en fotografía y cine lo designamos por campo, fuera de campo, plano y punto de vista. En el caso de la fotografía y el cine, se acentúa el interés por el punto de vista: frontal o en ángulo, en picado y en contrapicado y por los efectos de campo o en "off", de fuera de campo y de profundidad de campo (la profundidad de campo y la nitidez de planos, dependen de los objetivos que se utilicen). En la imagen fotográfica el punto de vista es la toma. Una toma en "picado" aplasta al modelo y en contrapicado lo magnifica. A la vez, en picado sitúa al espectador en posición de dominancia; en contra-picado de dominado: lo hace dependiente. La "toma" puede ser fuertemente ideológica.

Precisemos estos conceptos. *Campo* es la porción del espacio representado. *Fuera de campo*, todo el espacio alrededor. Es a menudo mediante el fuera de campo que se suscita el interés, por lo que puede ser clave para entender el mensaje. Y es importantísimo analizarlo para la lectura de la imagen. Concepto estrechamente asociado a los anteriores es el *fuera de tiempo*: al igual que la imagen en el interior del cuadro sólo cobra sentido en un fuera de campo, tampoco tiene sentido sin un fuera de tiempo, que es significado virtualmente. El fuera de tiempo implica un saber, supone entender numerosas convenciones. El antes y el después no existen si no están en nuestra enciclopedia mental. Si en el *Discóbolo* entendemos el fuera de tiempo, es porque sabemos cómo se descompone el movimiento del lanzamiento del disco. Cuando se trata de un fuera de tiempo de otras culturas o anacrónico en la nuestra, si no está en mi enciclopedia mental, no lo puedo descifrar. Este fuera de tiempo es básico en la función inductiva de la publicidad.

Muy importante para dar sentido a la foto, así como para manipular la imagen, es el ángulo de toma de la cámara. El punto de vista en este sentido influye en el punto de vista metafórico. Lacan cambió el concepto de punto de vista por *mirada*, una noción cargada de valores culturales y sociales. Así podemos pensar en términos de mirada occidental, mirada científica, mirada colonial, mirada turística, mirada patriarcal, mirada de clase.

El concepto de *plano* puede utilizarse en diversos sentidos. Hablamos de plano en fotografía, también hablamos de plano en el sentido de proxemia, y de plano para situarnos en el análisis de una dimensión de la imagen; así podemos referirnos al plano ideológico o al plano simbólico, etc.

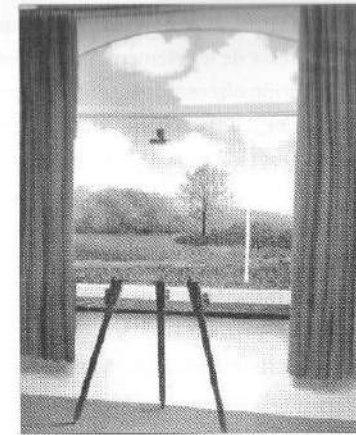


Figura 87

¿Cuál es el plano que vamos a utilizar? Es una pregunta permanente cuando se filma. La respuesta del director puede ser: plano general (de conjunto), plano medio (corta la figura por las caderas), plano americano (corta la figura por las rodillas) o primer plano (sólo el rostro por ejemplo) y, a continuación, puede especificar el campo y el fuera de campo. El fuera de campo se utiliza igualmente en pintura. Es frecuente en algunos pintores surrealistas. Magritte lo incorpora a su escrutadora mirada sobre la realidad de las cosas (Fig. 87).

Muchos de estos efectos fotográficos o cinematográficos son recogidos hoy en la escenificación de la historieta.

Otros aspectos de la gramática formal que es indispensable analizar para interpretar la imagen son la composición, el color, la irradiación, los valores, la iluminación, la línea, la proporción, el movimiento, el ritmo, la ejecución.

**La composición:** Hablamos de composición en particular en relación con la imagen bidimensional. En las figuras de bulto, en escultura o en arquitectura, rara vez se habla de composición. La composición compone, organiza internamente la obra, ordena los medios plásticos, coordina las partes y el todo, fija sus líneas directrices, determina las relaciones fundamentales, la disposición de las formas, sus proporciones y su distribución en la superficie. Su objeto es ordenar partes heterogéneas a fin de darles cohesión y producir

en el espectador una unidad de impresión. Es un principio metamórfico porque muta la significación diversa de los elementos dándoles un sentido único. Corresponde a la composición ofrecernos figuras susceptibles de atraer al espectador, hacer que relacione y ordene los objetos de acuerdo con las tensiones queridas por el artista. Las figuras de construcción son patrones geométricos cuya función es facilitarnos la percepción de los objetos en los espacios complejos en que toman cuerpo. Son las figuras más simples las que mejor se prestan a ello. Para la superficie bidimensional el cuadrado, el triángulo (el Guernica está construido en un doble triángulo: uno inscrito en otro mayor) o el triángulo invertido, el rectángulo, el círculo y la diagonal. La diagonal que atraviesa el cuadro de punta a punta es preferida por los pintores barrocos, interesados por la irregularidad y el movimiento. A veces la diagonal se equilibra haciéndose una cruz de San Andrés; con ella se introduce la sugestión de dos movimientos. Ciertos temas autorizan efectos particulares de composición. La "levitación" consiente composiciones geométricas que no se preocupan de los problemas de gravedad; por eso el círculo inscrito dentro del cuadrado es una forma corriente de decorar los cielos.

Para el espacio los volúmenes de composición son la esfera, el cono, la pirámide y el cubo. La pirámide es la forma más antigua y tradicional. Pero las figuras pueden ser más complicadas, como la cruz de San Andrés, el trapecio, el paralelepípedo, el ovoide o el "tornillo".

La composición es un elemento plástico fundamental porque tiene un papel esencial en la jerarquización de la visión. Tomemos el ejemplo de la imagen publicitaria, donde la composición es un elemento básico. El cartel publicitario debe estar construido de tal manera que la vista seleccione los elementos informativos claves. Debe tomar en consideración el aspecto multicultural, las técnicas de lectura: Occidente lee de izquierda a derecha; el árabe de derecha a izquierda, los chinos y los japoneses en vertical. Cuatro formas de composición son corrientes en publicidad: Focalizada, todo converge en un punto. Axial, el producto en el centro del mensaje, corresponde a una campaña de lanzamiento. En profundidad o deslocalizada, el producto se sitúa en una escena y tiene delante un primer plano. El efecto querido es llevar la mirada hacia el producto descentrado, jugando con la sorpresa del espectador. Finalmente, la composición secuencial, que organiza un recorrido so-

bre el conjunto del cartel, al final del cual cae sobre el producto, en general sigue el trayecto de la Z.

**El color:** Es necesario analizar su naturaleza, elección, mezcla, distribución, dimensiones, relación entre cálidos y fríos, materia, técnica empleada. Los colores mantienen afinidades con estados de ánimo. Es por eso que cuando pintamos nuestras casas hablamos de tonos alegres o tristes, de un azul frío o un verde ácido. Puede expresar también la relación emocional con el mundo. En la Edad Media se codificaron simbólicamente los colores. El azul era el color de la Virgen; el gris, del manto de Cristo, simbolizaba duelo y humildad. El verde era el color de la resurrección. Según un comentario talmúdico medieval, los colores del polvo con que fue creado el hombre eran los cuatro principales: rojo por la sangre, negro por las entrañas, blanco por los huesos y verde por la piel. Lo más importante para interpretar la imagen es establecer las afinidades que los colores mantienen con las culturas.

Recientemente David Batchelor ha publicado un ensayo (*Cromofobia*, 2000) donde sostiene que el color, para la tradición del puritanismo moral y la austeridad estética, se considera peligroso. Asocia lo insípido, lo inodoro y lo incoloro con lo verdadero, lo bello y lo bueno. El odio al color invade la cultura occidental. Kant lo excluye de sus esquemas en *El sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*), y hasta hoy el refinamiento en muchas ramas del arte sigue siendo un asunto en blanco y negro. En la imagen jamás tomamos conciencia de los colores aislados, siempre asociados, interactuando unos con otros. Cuando el artista utiliza el color para imitar la realidad, dándole al objeto el tono esencial que supuestamente tiene, hablamos de "color local". Fue el color del realismo, con el cual los impresionistas y más tarde los pintores *fauves* rompieron definitivamente, mostrando cómo cambiaban los colores con la luz. Los científicos nos enseñan que, como quiera que se intente, no hay manera de mirar con la misma atención más de tres colores a la vez. Esto lo sabe muy bien la publicidad que casi nunca utiliza un mayor número. El color tiene su propia lógica y según ella actúa. Recordemos algunos datos: amarillo, azul y rojo son colores primarios, de los que se forman por mezcla otros tres, los secundarios: violeta, naranja y verde. Colores complementarios son aquéllos que al mezclarse dan el blanco: rojo/verde, naranja/azul y violeta/amarillo. La industria química ha detectado cerca de 50000

maticos diferentes de color y ellos varían según la forma en que se coloquen: cantidad, textura, como luces o sombras, etc. Unos son llamados *cálidos* y otros *fríos*. Se alude a la percepción del color como sensación térmica a la vez que emotiva. Cálidos son el amarillo, el rojo y el naranja, y fríos el verde, el azul y el violeta, en este orden. Las diversas tonalidades tienen un gran impacto emotivo y actúan como una fuerza que provoca reacciones en el espectador. Los colores irradian energía: algunos son excitantes, otros apaciguadores. Aparte de eso complementan efectos espaciales: ópticamente los tonos cálidos dan la impresión de "avanzar" (v.g.: el rojo y el amarillo); mientras que los fríos (los tonos azules) "retroceden". Ya nos hemos referido a la "perspectiva aérea". Las culturas dan a los colores un valor simbólico y las religiones desarrollan una simbología del color asociada a la liturgia. Se sabe que la percepción misma del color es cultural. Ya lo decía Goethe criticando el prisma de color de Newton, que no tenía en cuenta la percepción del color a través de los siglos y en los diferentes pueblos. Inocencio III en el tratado religioso *De sacro altaris mysterio* (1193) clasifica los colores según su significado litúrgico. La iglesia romana los emplea en los paramentos según las festividades. Blanco: fiesta de Jesús y la Virgen, ángeles, santos no mártires y desposorios. Rojo: fiesta del Espíritu Santo, de la Pasión y mártires y apóstoles. Verde: periodo intermedio, desde Epifanía a Septuagésima y después de Pentecostés hasta Adviento. Morado: Adviento y Cuaresma. Negro: Viernes Santo y oficio de difuntos. Pero también el color puede tener un sentido político. Los estilos directorio e imperio en Francia suprimieron de la tapicería el "*bleu-roi*" (azul rey) porque recordaba la tradición monárquica que la Revolución quería cancelar.

El color puede cambiar completamente el imaginario cultural, incluso afectar aspectos de la identidad. Así ocurre, por ejemplo, con la visión eurocéntrica del clasicismo cuando se demuestra, a comienzos del siglo XIX, que tanto la arquitectura de la Grecia clásica como la escultura, originalmente eran policromas. "El clasicismo blanco" que había establecido Winckelmann fue severamente criticado. Los tópicos sobre la nobleza del mármol y la pureza de la forma, con los que tanto se había especulado, asociándolos al espíritu racional que caracterizaba a Occidente y lo diferenciaba desde la Antigüedad con los pueblos de Oriente, cayeron hechos trizas cuando se verificó que los griegos pintaban —y de colores chillones— tanto sus esculturas como sus templos. Fue un duro golpe para el clasicismo ideológico, pues rompía con la idea de un már-

mol blanco espiritualizado e implicaba un proceso de revisión de la idea de civilización y una redefinición de la relación pintura/escultura. La tesis de la policromía motivó igualmente, en el plano teórico, una tentativa de superación de la tajante separación neoclásica entre artes superiores e inferiores, entre arte público y artesanal.

Los colores estaban llenos de sentido para los alquimistas. Partiendo del arco iris, consideraban que, en su proceso de transformación, la materia pasaba por los diversos colores: el verde indicaba la materia bruta, el inicio; el negro, la putrefacción o nigredo, la muerte previa a otras putrefacciones. El hombre significa el azufre (lo fijo, amarillo pálido); la mujer el mercurio (lo volátil, lo blanco). De la pareja sale el Andrógino: es la unión del azufre y el mercurio. Lo fijo y lo volátil, de los principios opuestos, componen la Piedra Filosofal.

Establecer series simbólicas de colores era un juego en la Baja Edad Media que se continúa en el Renacimiento. San Antonín, arzobispo de Florencia, elaboró un código cromático-teológico: blanco: pureza, rojo: caridad, amarillo oro: dignidad, negro: humildad. Alberti produjo otro relativo a los cuatro elementos: rojo: fuego, azul: aire, verde: agua, gris: tierra. Existía además un código astrológico que decidía el color de las vestiduras diarias; Baxandall señala que en pintura el valor de los personajes se medía por el valor monetario del color con que se pintaban: Gherardo Starnina utilizaba un azul de dos florines para la Virgen y de un florín para el resto (*L'Oeil du Quattrocento*).

Los colores transportan referencias culturales y de épocas, llamadas que pueden ser políticas o culturales, incluso religiosas. Los códigos cromáticos son los que nos permiten entender las diferencias de pautas: el blanco y el negro no son la misma cosa para Occidente que para Oriente. Para Occidente el rojo es popular y de izquierda, el azul es aristocrático, el verde es ecologista, el negro es anarquista. Hoy, en el empleo del color domina el sentimiento estético: no ha sido así siempre. Huizinga en *El Otoño en la Edad Media* asegura que en el arte flamenco los colores se elegían más por su valor simbólico que estético: el azul y el verde no eran corrientes porque aludían a la hipocresía, la infidelidad y la estupidez...

El hombre ha sido siempre consciente de las potencialidades expresivas de formas y colores (pruebas son las pinturas de guerra y las máscaras rituales). Y los artistas en particular le han atribuido potencialidades emocionales



sin nunca perder de vista la interpretación mística del color. Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* establece una tipología emocional del color, comenzando por "el rojo, color sin límites, esencialmente cálido, obra interiormente como un color desbordante de una vida ardiente y agitada... El azul es color típicamente celeste. Serena y calma profundizándose. Deslizándose hacia el negro se colorea de una tristeza que sobrepasa lo humano... El verde absoluto es el color más calmo que existe..."

Un texto de Jonathan Richard que transcribe Gombrich es explícito: "Si el tema es grave, melancólico o terrible, el tinte general del color debe aproximarse al marrón, al negro o al rojo, oscuro y sombrío". Y: "En general si el carácter del cuadro es grandioso, terrible o salvaje, como las batallas, asaltos, brujerías, apariciones o incluso los retratos de hombres con esos caracteres, debe emplearse un lápiz duro y de trazo grueso; por el contrario si el carácter es grato, bello, amoroso o inocente es necesario un lápiz más suave y una mayor definición". Por su parte, Phillipp Otto Runge (1777-1810), pintor e ilustrador romántico alemán conocido por sus paisajes místicos, desarrolla una metafísica del color: los tres colores primarios (*Urfarben*) serían análogos de la Trinidad.

El color también ha servido como discriminación: Goethe en su "Teoría de los colores" explicaba que las naciones salvajes, las personas sin educación y los niños tienen una gran predilección por los colores llamativos y Lord Gladston, erudito clásico y primer ministro en cuatro ocasiones de Gran Bretaña, escribía un siglo más tarde que las razas no civilizadas tenían preferencia por los colores chillones. Todos los europeos asumieron su superioridad frente a otras razas y demostraron la inferioridad de la *extera Europa*, de los africanos por ejemplo, a través de su vulgar preferencia por los colores chillones. Mezclando sexismo y racismo Charles Blanc, director de la *Ecole des Beaux Arts* (1867), afirmaba que el dibujo era masculino y el color femenino y, reproduciendo un enclavado prejuicio colonial, que consideraba a orientales y magrebis afeminados por naturaleza, acotaba que todos los artistas orientales eran coloristas. El blanco en cambio excitaba el orgullo europeo, les hablaba de los orígenes del arte occidental y de sus mejores momentos: la escultura griega y romana. La belleza de estas esculturas se realizaba con el mármol blanco, decía Winkelmann. El blanco expresaba el exquisito gusto de los griegos. También sus orígenes raciales "arios", agregó la estética del nazismo.

El color es una sensación visual que puede proyectarse sobre otros dominios sensoriales. Se asocia al sonido o al tacto en el proceso que llamamos sinestesia, que es el trasvase de impresiones de las modalidades de un sentido a otro sentido. Un hecho que todos los lenguajes testimonian. Esto funciona de ida y vuelta: de la vista al sonido y del sonido a la vista. Hablamos de "voz de terciopelo", de "luz fría". Rimbaud le asignaba colores a las cinco vocales, que traducían las impresiones audibles en impresiones visuales. Debussy daba a sus piezas musicales la eficacia de la evocación visual: "Claire de Lune", "Feu d'artifice". Y Disney hizo algo semejante en *Fantasia*. Mondrian dio un ejemplo con *Broadway Boogie Woogie*. El término *blue*, aparte de su significado de azul, en los Estados Unidos significa melancólico, triste: los *blues* negros y la *Symphony in blue* de Gershwin.

**La irradiación:** Consiste en que los colores, los claros en particular, ganan en intensidad cuando se destacan sobre un fondo oscuro. Un color estimula otro: el negro estimula el rojo y, recíprocamente, su yuxtaposición los hace aparecer a ambos más intensos.

**Los valores:** A los cambios de intensidad de la fuente lumínica corresponden modificaciones del color. A estas variaciones damos el nombre de valores. Un tono de rojo, por ejemplo, puede recorrer diversos grados de luminosidad adquiriendo cada vez un matiz distinto. El rojo subsiste, lo que cambia está en relación con lo claro y lo oscuro. El *claroscuro* es otro aspecto de la utilización de los valores. Este procedimiento, que define al barroco como estilo, técnicamente se obtiene trabajando un tono por grados, yendo de una zona de máxima luz a otra de sombra cerrada. Traduce no sólo diferencias de intensidad luminosa en relación con el modelado, sino que es un procedimiento especialmente propicio para la evocación de escenas dramáticas y para ambientar el misticismo o el "macabrisimo" religioso.

Los valores designan siempre una relación. Ella genera la sensación. En la cotidiana percepción del mundo los valores se ligan a nuestra visión para asegurarnos la sensación de relieve y profundidad del mundo y las cosas que nos rodean. En una superficie bidimensional, los valores están asociados al modelado de la luz y de la sombra. Se aclara el color para expresar la luz y se ennegrece para la sombra. Pero este modelado, natural en la fotografía, la pintura tiene

que integrarlo con una serie de compensaciones y equivalencias. Aquí no es el objeto el que dicta sus formas, como ocurre en la fotografía, más bien el objeto se somete a ellas. Hay dos tipos de modelado: el "trampantojo", que imita la representación fotográfica, y el "modelado plástico", en el cual en lugar de situarnos en un espacio natural nos situamos en un espacio cromático, donde los valores color/luz nos hacen sensibles al relieve.

**La iluminación:** ¿De qué lado viene la luz? ¿Cenital, lateral, de abajo, indirecta, real o irreal? La luz también produce un efecto de perspectiva, porque en una imagen bidimensional, el ojo percibe la profundidad no sólo por la disminución relativa de los objetos representados, sino también por una disminución progresiva de la nitidez del detalle. Los colores cambian según la intensidad de la luz. En ese principio se basó la perspectiva atmosférica concebida por Leonardo. Podemos incluso hablar de una perspectiva luminica: el máximo de claridad donde se sitúa la fuente luminosa puede establecer el nivel clave de la distancia espacial, que no tiene por qué ser el primer plano. Rembrandt ubicaba el foco de luz en el lugar que mejor le convenía y penetraba el espacio en gradiente de claridad decreciente. Hacia atrás, hacia adelante y hacia los lados.

La luz proporciona un sustrato común del cual los objetos emergen, no están definidos por sus contornos. Difuminados por la interacción de luz y sombra se hacen visibles al penetrar la órbita luminosa. Wölfflin ha descrito esta diferencia de enfoque mediante la distinción entre estilo "lineal" y "pictórico". Según el concepto "pictórico", el objeto no posee una naturaleza estable y constante definida por su propia forma, sino que es el producto de la interacción entre la forma del objeto y el efecto del claroscuro sobre él. Las sombras intensas son inusuales en la pintura del Renacimiento, hasta que aparece el Caravaggio. La luz acentúa el carácter fugaz de la visión, genera la "escena pasajera" que definirá el estilo impresionista del siglo XIX.

El simbolismo de la luz es viejo como las culturas que piensan en términos del bien y del mal (no es el caso del pensamiento precolombino). Príncipe de las Tinieblas se le llama a Satanás, mientras que la Biblia identifica a Cristo con la salvación y con la luz (Fig. 88). Fuerzas oscuras se denominan las cosas que están más allá del alcance de nuestros sentidos y que ejercen un poder sobre nosotros. Esa tradición es traducida en la arquitectura eclesiástica a través de la utilización de la luz: desde los vitrales de Saint Denis hasta la iglesia de *La Tourette* de Le Corbusier. En pintura, los fondos y los halos dorados

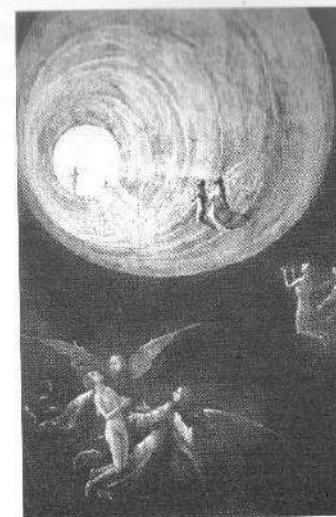


Figura 88

medievales y bizantinos eran efectos pictóricos de iluminación. En la mitología de muchas civilizaciones (China, Persia...) aparece el dualismo de los dos poderes antagónicos, el día y la noche se convierten en la imagen visual del conflicto entre el bien y el mal.

**La línea:** Es un trazo entre dos puntos. En cualquier cuadro se puede seguir. La línea recorta, contornea, puede existir sin estar trazada como en las líneas de composición. Puede ser lo suficientemente ancha como para adquirir un valor cromático. La forma puede representarse mediante un contorno lineal con determinadas características identificables por nuestra conciencia o nuestra iconoteca mental, que nos permiten reconocer el objeto. La línea no existe en la naturaleza, es una operación mental que nos permite llegar a la esencia de la forma de un cuerpo. Numerosos son los objetos que como forma esencial tienen figuras geométricas. El círculo, por ejemplo, con ligeros toques de líneas adicionales, es una manzana, un sol, un rostro o una pelota. Muchas formas de la naturaleza son igualmente geométricas y la necesidad de agregar líneas de detalle aumenta a medida que nos alejamos del objeto genérico y queremos distinguir entre cosas de una misma especie, utilizamos

líneas adicionales que permiten alterar la imagen genérica para agregar características identificadoras, como cuando queremos distinguir entre rostros. El uso de la línea como contorno de la forma para su representación constituye la base de la imagen y del arte visual y se reproduce hasta nuestros días.

Hay grandes artistas de la línea: Boticelli, Aubrey Beardsley, Picasso, Steinberg. La tradición japonesa tiene un gran sentido del valor del trazo y de los espacios entre líneas o fuera de ellas (Hokusai, Hiroshige, Utamaro). En las pinturas de Boticelli predomina la línea, sin recurrir para nada a la luz y la sombra. Líneas que son valores abstractos, pero que captan la esencia de las cosas, valores que estimulan nuestra imaginación y se traducen en movimientos. Es a través del movimiento que nos comunica vida. Si siglos más tarde Boticelli es recuperado por los prerrafaelitas y el *art nouveau*, es por ese carácter de la belleza abstracta que descorporizada se traduce en la decoración lineal, en el arabesco: en la sinfonía de la línea.

En *Punto y líneas al plano* (1926), Kandinsky señala el carácter emocional de la línea. Las breves e intermitentes –afirma– sugerirán más agitación que otras que muestran una continuidad fluyente. La línea puede ser áspera o suave. Puede estar orientada como diagonal o como curva, colocada en forma marcadamente vertical u horizontal. En la historieta se dan igualmente grandes maestros de la línea y de los espacios de luz y sombra entre ellas. Milton Caniff (*Terry and the Pirates* y *Steve Canyon*) hizo escuela. Con él están en deuda Hugo Pratt (*Corto Maltés*) y más recientes dibujantes como Muñoz, que con Sampayo produce la extraordinaria serie de Alack Sinner. Con Muñoz uno se pregunta dónde está realmente el dibujo: ¿dentro o fuera de la línea?

**La proporción:** Es la relación que une las partes entre sí y ellas con el todo. No hay que confundir la idea de proporción con la de término medio, que ingenuamente se cree que corresponde al orden natural de las cosas. La proporción puede estar en simetría o asimetría. Es una relación que se funda en la medida. De ella nacen los cánones. Los griegos llamaban a su *esquema* canon, que era la geometría básica que un artista debía conocer para construir una figura plausible. En la estética clásica el canon se solapa con la idea de belleza y la proporción. Todo el mundo conoce el canon de Policleto (siglo V a. C.) o el de Lisipo (siglo IV a. C.).

La proporción es también expresión de un orden social que transmite el contexto. Ese orden se expresa en el concepto de armonía. Al observar las proporciones canónicas de las esculturas de un pórtico medieval debemos comprender que respetando esos cánones y difundiéndolos, el hombre medieval se sometía a una organización político-religiosa. La obra del artista formaba parte de una reafirmación continua (aunque en la mayoría de los casos inconsciente) de la idea de que el mundo era una creación divina, que debía ser reproducido y reafirmado en cada obra realizada. En realidad la escultura medieval, como la pintura española del siglo de oro, son la manifestación de un modelo cultural unitario que se reitera en cada realización. Ésta es la hipótesis que desarrolla Hauser en la *Historia social de la literatura y el arte* y todos aquéllos que pretenden leer la imagen como un “reflejo” de la sociedad.

**Los movimientos y las actitudes:** El movimiento en la imagen es de un orden particular. No sólo porque es virtual sino porque siempre es una forma de expresión. La agitación de los personajes puede no estar ligada a una búsqueda de realismo sino a la expresión de sentimientos o de pensamientos – como es el caso del arte religioso y de la publicidad. En pocos elementos de la gramática formal se aprecia mayormente el sentido de lo virtual que en el movimiento. En escultura, para producir el efecto virtual del movimiento es necesario condensar acciones sucesivas en una sola imagen. La pose del clímax es lo más apropiado, pues se trata de representar un proceso sin que haya una crono imagen (simultaneidad de los “pasos”). Lo que es fácilmente comprensible en los monumentos históricos, donde el jinete aparece, por ejemplo, aplastando al vencido al grito de guerra. Es más difícil encontrar este clímax en las estatuas deportivas; de ahí el genio del discóbolo. No es fácil observar el movimiento, como se comprueba en la representación del caballo “a galope volante”. Un tópico que duró miles de años, hasta que la aparición de la fotografía, descomponiendo el movimiento, mostró el galope real.

Los elementos plásticos que concurren para crear la ilusión de movimiento en pintura son múltiples. La línea sinuosa y en particular el arabesco se prestan para trazar la animación (Fig. 89). Pero también el color y la luz consiguen generar el dinamismo. La oposición luz y sombra puede producir un sentimiento de movimiento mesurado: como en el caso de *San José y Jesús de George La Tour* (Fig. 90). El sutil esfuerzo de la mano de San José carpintero.

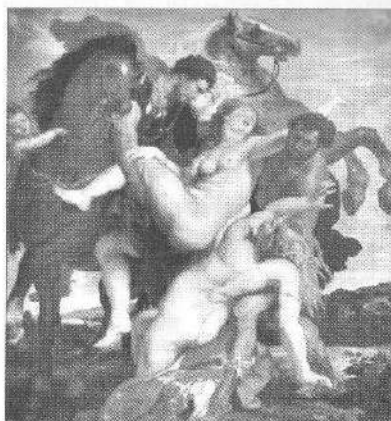


Figura 89



Figura 90

Inclinado sobre el berbiquí, se afana en perforar una viga mientras Jesús lo alumbraba con la vela. El movimiento no es necesariamente el desplazamiento de un objeto, que a menudo, como en el caso del jinete, no se atiene ni siquiera a la acción real. El movimiento es la "animación" de la obra, que no depende del asunto sino del lenguaje. Es a través de ella que se transmiten las emociones, las sensaciones, incluso los pensamientos. Es en esta animación donde se basa hoy esencialmente la comunicación por la imagen.

Por otra parte, la forma gráfica de representar el movimiento fue condensada en un estilema: el de la rueda que gira, utilizado por primera vez en la pintura barroca. Velásquez, en su consumada destreza, inventó una forma de sugerir "un destello incierto" en la ruca de *Las hilanderas* que parecía captar el "efecto estroboscópico", del objeto que pasa veloz por el campo de visión, dejando la huella de su movimiento, multiplicando la imagen. Este estilema fue recogido por los futuristas italianos y sobre todo por el cómic.

El movimiento se dio también en la velocidad del gesto. La alacridad fue una pulsión barroca. En una visión spengleriana, el barroco es el estilo de la rueda que gira, el periodo cuando el signo básico es el movimiento: la aceleración. Desde Franz Hals en adelante, la presteza se convierte en un factor significativo del aspecto pictórico. Una modalidad ya conocida por la escuela

española. Lucas Jordan trabajó en España en el siglo XVIII y fue apodado "fa presto". La velocidad como expresión fue práctica de románticos e impresionistas, pero encontró su culminación en el arte moderno: informalismo, expresionismo abstracto, "Action Painting". En los Estados Unidos, los creadores del arte del siglo XX eligieron el dinamismo elemental del gesto como estilo: Tobey, Pollock, Hartung, Mathieu. La llamada "escuela del Pacífico".

**El ritmo:** Indisolublemente asociada a la noción de movimiento está la noción de ritmo. El ritmo es movimiento. En la imagen se presenta a nosotros dando intensidad a la acción virtual, marcando el intervalo, anunciando el momento siguiente. Así, convierte la superficie en espacio tiempo, induce a una experiencia nueva en la contemplación de la imagen. El ritmo incita a descubrir la jugada siguiente, que es lo que se induce a hacer al espectador. Como la publicidad con la figura de un hombre elegante mirando el escaparate de una vitrina de lujo: su próximo paso es entrar a comprar.

**La ejecución:** Consideramos varios aspectos: la materia y el toque. El primero se refiere a la forma en que el artista trata la materia: en impasto, delgada, fluida, con transparencias, etc. El "toque" alude a si trabaja con pincel o espátula, a manchas, rayas, impastos, a planeamientos. También es preciso considerar el soporte en cuanto forma. No es lo mismo pintar el techo de la Capilla Sixtina que un broche. Las dimensiones y formatos del soporte (*shaped canvas*, tabla, tela, papel, etc.) condicionan la ejecución. La materia tiene virtudes que se hacen sensibles por la forma. De un mueble podemos decir que es "frio", que "pesa", de una cortina que "alegra". Cuando no pensamos en su utilidad podemos ver la materia como presencia y recobramos la capacidad originaria para apreciarla estéticamente.

En un fascículo explicatorio de la *Monumenta Iconographica Americana* proponemos un sistema de catalogación con numerosos registros que cubren la diversidad de los documentos visuales.

## CAPÍTULO 14

### El contexto

Para interpretar la imagen como mensaje visual es preciso considerar la función del mensaje, el horizonte de expectativa y los diferentes tipos de contexto. En el contexto hay que analizar el propósito. Hay autores que ven el contexto como un importante intertexto.

La descontextualización puede ser un elemento de significación estética. Su efecto es sorprender al espectador, chocándole o divirtiéndolo. Duchamp lo practica exponiendo el urinario y Warhol presentado la serie de botellas de Coca Cola; la comedia burlesca poniendo personajes "nobles" en situaciones "burguesas".

Lo más importante del conocimiento es su contextualización (diría parafraseando a Edgar Morin). Ahora bien, el contexto de todo conocimiento es el mundo mismo; pero esta contextualización se realiza en conjuntos diferentes que van de las realidades más próximas a las más distantes. En este marco se articula la información. Es en el contexto donde la información adquiere sentido, en la medida que permite conocer y reconocer.

La imagen no sólo es un documento, sino una forma de conocimiento porque es información procesada. Si comparamos el procedimiento que lleva a la información textual y el que trae la información visual, vemos cómo se es-

calonan de manera muy distinta en el tiempo las etapas de comunicación de la información según se trate de configurar el conocimiento textual o el visual. Tomemos la guerra de Irak (2003). A grandes rasgos la cognición verbal va a pasar por las siguientes etapas: 1) Suceso o acontecimiento, que antecede en varios años a su estudio. 2) Procesamiento. Para constituirse, el hecho tiene que ser procesado por el historiador que trabaja durante un largo periodo su documentación y sus fichas. 3) Redacción, previa a la edición. 4) Difusión. 5) Recepción. Finalmente llega a los lectores. Por el contrario, la información visual hace coincidir el acontecimiento con su procesamiento. La fotografía es el ejemplo más evidente. De ahí su fuerza. Porque si la consideramos "imagen testimonio" le otorgamos un certificado de realidad. En ella se confunden los tres primeros eslabones de la cognición verbal. La imagen no es más el apéndice del texto, sino otra forma de captar el conocimiento. Las técnicas de televisión en directo permiten fusionar todas estas etapas. En ella la imagen comunicativa reemplaza la imagen descriptiva o representativa. Lo que tiene ventajas y desventajas. La imagen comunicativa mantiene la empatía, la emoción de los hechos. Mientras que en la imagen descriptiva, que es comunicación diferida, las informaciones son roídas por la entropía del paso del tiempo. El conocimiento en la obra literaria vive en la morosidad esencial que va del procesamiento a su difusión. El conocimiento sólo existe en diferido. El tiempo es necesario para la formación del pensamiento crítico. Y he aquí el peligro de la globalización. El enorme desarrollo del poder de la información y el desafío de la comunicación a la velocidad de la luz puede tener radicales consecuencias en una cultura del "desconocimiento", que se genera cuando la información reemplaza al conocimiento. Aquí se abren todos los campos a la cibercolonización: los medios dan existencia a aquello que informan. Y la información está en manos de quien la programa. Todo acontecimiento, antes de llegar al público, ha sido seleccionado por los *desks* de las grandes agencias de noticias y maquillado por las salas de redacción (Informe McBride a la UNESCO: en la época de los 15000 despachos que recibía AFP, distribuía a sus clientes sólo 800). Los medios dominantes imponen sus modelos de visibilidad; entre otros difunden los estereotipos que los países del norte han compuesto sobre los del sur. El tiempo y la urgencia de la información visual, que confunde la imagen y la cosa, sabotea el espíritu crítico.

La consideración del contexto es fundamental para hacer comprensible el diálogo cultural. Es la explicación de la teoría del "entorno" o del "medio" desarrollada por Hippolyte Taine (1828-1893) en la *Filosofía del arte* (1865): "El hombre –decía– es producto del medio. Luego la producción de la obra de arte también está determinada por el medio". No podemos interrogar a otras culturas como si estuvieran enraizadas en nuestras formas de comunicación o en nuestros valores. La historia del arte de los pueblos extraeuropeos está plagada de estas incongruencias.

La trascendencia del contexto se inicia con el concepto de *Zeitgeist* que desarrolla Hegel, continúa con Cassirer, Warbourg y Panofsky y se amplía con Saussure y la semiología, que establece la distinción entre lengua y palabra, y afirma la idea de que lengua es el contexto que convencionalmente determina el significado de una palabra.

La explicación "circunstancial", por el medio, el entorno del artista, parte de la idea de que los hombres expresan y concentran en sí la totalidad de las estructuras sociales. El mismo Hippolyte Taine señalaba que "la obra de arte no es un hecho aislado, sino que hace parte de un conjunto del que ella depende y que la explica". Distinguía tres conjuntos que la explican: 1) el conjunto de obras producido por un artista; 2) la escuela o familia de artistas del mismo país en la misma época; 3) el estado general de las ideas y de las costumbres de la época.

La aplicación de esta teoría del "entorno" es corriente entre los pensadores historicistas, tanto en historia del arte como en sociología de la literatura. Tiene sus raíces en Vico, pero adquiere especial relevancia en el siglo XIX. La encontramos en Carl Justi cuando estudia a Velásquez en el contexto de su siglo (*Velásquez und sein Jahrhundert*, 1903) y más recientemente en los estudios de Goldmann, que habla del "sujeto trans-individual de las creaciones culturales. Los verdaderos sujetos de las creaciones culturales –afirma refiriéndose tanto a la literatura como al arte– son los grupos sociales y no los individuos aislados" (*Pour une sociologie du roman*, 1964 y "Sur la peinture de Chagall", en *Structures mentales et création culturelle*, 1970).

Entre los historiadores, quienes más brillantemente estudiaron el contexto del imaginario centrándose en el arte, han sido Burckhardt en el siglo XIX y Johan Huizinga en el XX. En *La Cultura del Renacimiento en Italia* Burckhardt muestra cómo en el Renacimiento aparece una nueva concepción de la vida y

el mundo que se expresa en el arte, y en *El Otoño en la Edad Media* Huizinga estudia el arte flamenco, en particular el de los hermanos Van Eyck, captando su significado en conexión con la vida de la época.

Toda obra tiene un contexto interno y otro exterior. El interno determina la lógica de la imagen. Es puramente formal y lo definimos como temático o narrativo. A grandes líneas, podríamos decir que el contexto exterior es el mundo entorno, es también el *feed-back* o referente, la realidad objetiva a la que se refiere el mensaje. Meyer Schapiro, aludiendo fundamentalmente a él, habla de elementos "no miméticos" de la imagen (*On some problems in the semiotics of visual art, field and vehicle in image-sings*, 1969). Sin embargo, a veces resulta difícil separar el contexto interno del exterior. El ejemplo de Villard de Honnecourt, que citamos, lo demuestra (cf. infra).

El contexto interno es una lógica interna que informa cada imagen. Obedece a convenciones y códigos que rigen colores y formas asociándolos coherentemente a funciones simbólicas. En la lectura de la imagen se encuentran numerosos códigos: de color, lingüísticos, históricos, simbólicos, etc. En todo caso, para analizar la imagen no hay que partir de los códigos sino de los mensajes; desde ellos debemos ubicar las reglas de organización de los elementos significantes. Tener en consideración que cada cultura maneja su propia gramática formal y que la lógica de la imagen puede no responder a la lógica histórica. En este caso nos encontramos con anacronismos. Así en la pintura medieval, en que los soldados que rodean a Cristo están vestidos como caballeros medievales. En la pintura renacentista las vírgenes se visten a la moda de la época y no faltan rostros de vírgenes en que se reconocen los rasgos de la favorita del rey.

Particularmente interesante es la identificación de un cuadro cuando nos topamos con "anacronismos". Cuando un asunto históricamente situado se escenifica en otra época y con otros personajes, podemos encontrarlos con un "anacronismo elocuente". Es una forma indirecta de expresar una denuncia. Así, *La masacre de los inocentes* de Brueghel tiene una primera lectura literal; en segunda lectura es un procedimiento alegórico a través del cual se expresa el lenguaje político. El significado surge de la identificación del asunto y su instalación en un nuevo contexto: el presente del artista. Resulta así indispensable para alcanzar su sentido conocer la época y las circunstancias en que el pintor vivió. En realidad Brueghel habla aquí de la revuelta que re-

primió brutalmente el duque de Alba en una aldea de Braganza, donde masacró a campesinos sin distinción entre hombres, mujeres y niños.

La lógica interna puede situarse fuera de la realidad o desarrollarse como una crónica más o menos veraz, pero referida a ella. Formas de situarse fuera de la realidad son la norma del relato fantástico o de los cuentos de hadas: "En el país de Nunca Jamás" o "Érase una vez". También la alteridad bajo la forma de exotismo es una manera de evasión de la realidad. Y con el concepto de exotismo evocamos tanto el arte extra europeo como la literatura de aventuras o los relatos de viajes a regiones y mundos desconocidos, el cuento filosófico, la ciencia-ficción y los cómics.

Analizar la lógica interna de la obra es una preocupación teórica esencial desde que se inicia la reflexión sobre la literatura. Para Aristóteles la *diégesis* era el relato puro, transmitido por el narrador, a diferencia de la *mimesis*, que era el relato transmitido por los personajes. En la acepción actual se considera que es el mundo representado en la obra. La diégesis es un mundo de ficción con un héroe de papel. Este mundo tiene leyes internas distintas a las del mundo real. Puede ser coherente consigo mismo a partir de otros principios, situándose fuera de la realidad. Las leyes diegéticas a las que obedecen los superhéroes en los cómics son un buen ejemplo; pero también en la publicidad y en la propaganda, donde un producto se transforma en músculo o en rejuvenecedor. Comprende además la realidad fuera de campo y fuera de tiempo, por ejemplo la ciudad donde se encuentra el cuarto en que ocurre la escena o el pasado de los hechos y los personajes. Todas las circunstancias que se desarrollan en el tiempo y en el espacio en torno a la obra y que están ligadas por una relación de implicancia, aunque no estén explícitamente mencionados, son elementos diegéticos; pueden ser deducidos por el razonamiento cuando son necesarios y están virtualmente presentes.

Por otra parte, el contexto de la acción crea las condiciones de la ilusión. Un caballito de madera es un palo cuando está en un rincón: desde que un niño lo cabalga ocupa su imaginación y se convierte en un caballo. Lo mismo ocurre cuando Duchamp expone un urinario en un museo: ¿lo ven los espectadores como una obra de arte? Malraux definía su museo imaginario por el contexto. Señalaba que al colocar una obra en un museo ésta dialoga con las obras de otras épocas y otras culturas. En el pasado —decía— frente al pórtico de una iglesia gótica el visitante sólo podía establecer comparaciones con otros

pórticos esculpidos. Hoy, el espectador moderno puede compararlo con innumerables esculturas de diversas épocas y de todas partes del planeta, adquiriendo el significado de obra de arte. Algo semejante acontece con las imágenes religiosas que el culto viste, unge y saca en procesión y que pueden conjurar una catástrofe, como "El Cristo de los Temblores". La cuestión es cómo lo ven entonces los fieles: ¿como un personaje terrible, a guisa del Cristo Pantocrátor, o dulce como Cristo buen pastor? ¿Poderoso, dominando las fuerzas de la naturaleza, o sufriente en la cruz?

A grandes líneas, podríamos decir que el contexto exterior es el mundo entorno. Una de las formas más elocuentes para entenderlo es comparando estilos. Es claro cuando confrontamos obras de culturas diferentes, pero también lo es para el observador advertido cuando se analizan diversos estilos dentro de una misma cultura. Y no es necesario remontarse hasta el barroco para cotejarlo con el neoclásico, o contraponer a Rubens con David para entender los grandes cambios de mentalidad en Occidente. Podemos apreciarlos en periodos mucho más cortos, como en el paso de la *Belle époque* a *Les annés folles* (cf. infra); o incluso en la evolución del estilo de un artista.

El contexto exterior lo configuran las ideologías. En la sucesión de los estilos se ve pasar el tiempo, las costumbres y las ideologías. Si comparamos dos carteles, uno del artista checo Alphonse Mucha (Fig. 91), y otro una publicidad del Transatlántico (Fig. 92), estamos confrontando dos épocas, comparando el modernismo con el funcionalismo, el *Art Nouveau* con el *Bauhaus*. Treinta años apenas separan esos carteles, pero hay entre ellos como



Figura 91



Figura 92

un abismo de tiempo. Podemos interrogar a ambos para ver qué nos dicen de su época, o más bien de la historia. Podemos divagar sobre el lenguaje de la línea y decir que el arabesco es una línea machista y lúdica, de mentalidad preindustrial, que la línea recta se dedica al culto de la máquina y de la velocidad (lo que Chaplin puso de manifiesto en *Tiempos Modernos*). Y si extendemos nuestro interés a otras imágenes, si comparamos las féminas de Mucha con las de Tamara u Otto Dix, podemos ver en la evolución de la línea un principio de liberación de la mujer (cf. infra).

Una obra es imagen de la sociedad a la cual está vinculada. Sin duda. Pero las concepciones para apreciar la forma en que ella está ligada al contexto difieren. Dos ideas-ejes parecen resumir las diversas teorías: las de concordancia y las de divergencia. Las ideas de concordancia, algunas particularmente ingenuas, circulan como moneda corriente entre el público y entre los teóricos. Como quienes piensan en la semejanza directa y comentan que la manzana en el cuadro "está de comérsela" o admiran a los griegos por haber sido tan bellos. ¿Qué decir entonces de las figuras de Bracque, Picasso, Léger? El enfoque de la relación de contexto entre arte y sociedad es distinto. No es que el arte retrate al hombre de esa sociedad, sólo nos muestra la imagen de "hombre bello" que se acuñó en ella.

Más peso ha tenido en la reflexión una teoría de la concordancia que viene del marxismo: la relación entre el modo de producción y la superestructura, es decir la cultura, el arte. En su fase mecanicista se dictaminó la determinación de la superestructura. Althusser habló de "surdeterminación" y Gramsci y la Escuela de Frankfurt afirmaron la autonomía relativa del arte dentro de la concordancia. Sin duda que situado en sus justos términos es un análisis esclarecedor. Un ejemplo particular lo ofrece la prehistoria cuando tratamos de explicarnos cómo y por qué aparece el arte geométrico. Realismo y abstracción son modos de la imagen que conoce el hombre desde los orígenes de su historia. Con el paso del paleolítico al neolítico, vamos de la figuración que se nutre de la observación del natural (Altamira) a una concepción geométrica más abstracta. La imagen refleja entonces preocupaciones nuevas. El dibujo adhiere menos al trazo que expresa la vida y se interesa más por el concepto, por las formas-tipo. ¿Qué hace que la imaginación del hombre paleolítico llegue a expresarse en estas figuras, mucho menos evidentes que las imágenes figurativas? En este sentido, los teóricos inspirados en el mar-

xismo asocian la aparición del arte geométrico al modo de producción. Podemos discutir el valor científico de esta afirmación, en la que se puede sentir un tufo de mecanicismo. Sin embargo, etimológicamente, armonizan bien: geometría no quiere decir otra cosa que medir la tierra. La agrimensura fue la madre de la geometría. Ella resultaba fundamental para una sociedad que descubría la agricultura y que quería organizar el cultivo del suelo y construir ciudades. Así pues, para la estructuración de la sociedad, incluso para la delimitación de la propiedad privada, la geometría se reveló fundamental. ¿Fue ésta la circunstancia que trasladó el concepto al arte o a la inversa? Porque también podemos pensar que el hombre aprendió a medir los espacios trazando la línea y delimitando campos de color.

En el campo opuesto se encuentra la teoría de la divergencia. No hay arte más que a partir de una divergencia, sea con el artista, sea con la sociedad, sea con la vida. El conflicto del artista con la sociedad se funda en la teoría freudiana de que el rechazo de la libido produce complejos que se subliman a través del arte, pero que dejan sus huellas en él. Ejemplos se encuentran numerosos en el surrealismo. En este tipo de interpretación se ha llegado a tales exageraciones que no sabemos si admirar más el ingenio del psicoanalista o el talento del pintor.

Aparte de las ideas de concordancia y divergencia, es posible plantear una aproximación metodológica para estudiar la relación entre imagen y contexto. El punto de partida es que la imagen surge como un elemento más, relacionándose con los otros elementos que constituyen la estructura de la sociedad. Por ello, para comprenderla desde su entorno, podemos organizar nuestra observancia según tres principios: identidad, causalidad y finalidad. El de identidad, o mejor el de identificación, es la tendencia que consiste en identificar el arte desde cualquier punto de vista con cualquier otra cosa: con el artista en una interpretación biográfica o bien en una cadena de referentes (arte = lo bello = la intuición = el instinto = la sociedad = la historia; etc.). El principio de causalidad nos dice que la obra de arte refleja los acontecimientos humanos. Es discutible. El estado cambia de fisonomía en una guerra. ¿Cambia también el arte? En la Primera Guerra Mundial se afianza el cubismo; en la Segunda Guerra Mundial, el arte abstracto. ¿Qué tienen que ver estas tendencias con la guerra? En tercer lugar, el de finalidad. Más bello es el



arte según más se acerca a su fin: el arte religioso en la medida que conmueve las almas; el arte revolucionario en la medida que mueve a las masas.

Estos tres principios no nos hacen conocer la obra, sino lo que está alrededor de ella, su entorno: condiciones y circunstancias. La imagen no puede ser comprendida como obra de arte en el sentido habitual que se da a esta palabra. El valor estético es una evidencia que debemos aprender a descubrir.

A su vez, el contexto exterior puede ser inmediato o mediato. El inmediato, que es el del momento de su creación, y el mediato, que es la reacción que la imagen produce. Cuando McLuhan afirma que "el medio es el mensaje" está señalando la importancia del contexto inmediato. El medio coproduce el mensaje. Por otra parte, nuestros mensajes no existen fuera del contexto, en particular fuera del contexto mediático que los anima, los reproduce y los recicla aun sin percatarnos. Un ejemplo es cómo se forma, difunde y modifica la opinión. El medio es siempre complementario del sujeto. Sin el contexto el sujeto no se explicaría ni podría existir. Pero la explicación no es lineal ni mecánica porque el individuo y el medio interactúan: el medio actúa sobre el individuo, pero a su vez éste lo modifica y lo coproduce.

Un ejemplo que antes citamos, señalando lo difícil que puede ser en determinados casos separar el contexto interno del exterior, muestra con finura la importancia de la imagen para definir una época, en la medida que expresa un contexto inmediato. Nos referíamos a Villard de Honnecourt. La mejor forma de establecer la diferencia básica entre la función del arte en el contexto medieval y los tiempos posteriores es usar una terminología con la cual Villard de Honnecourt estaba bien familiarizado: la distinción filosófica entre "universales" y "particulares". Nombres como "hombre", "oveja", "perro" o "león" denotan conceptos "universales". En esta categoría, lo que llamamos "esquema" son los universales. Villard enseña en sus *Construcciones* (c. 1235) a dibujar universales. Para Platón universal es el ideal, patrón perfecto que existe en algún lugar del mundo inteligible: los individuos o los objetos en la vida real sólo son copias imperfectas de estos moldes eternos. El neoplatonismo asignó al arte una nueva dimensión que fue apasionadamente reivindicada por las academias emergentes. Se argumentaba que el pintor, a diferencia de los mortales ordinarios, estaba dotado con el don divino de percibir los modelos eternos e ideales y aproximarse a través del arte a la idea, agregando que era conociendo las leyes de lo bello, la armonía, y el estudio de los

antiguos que representaban la realidad "idealizada", como se aproximaba a la idea platónica. Esta doctrina, prestigiosa durante tres siglos, hasta mediados del siglo XIX, hacía que el artista no pintara ni un árbol particular ni un hombre particular, sino "el árbol" o "el hombre". Es decir, continuaba el "arte conceptual" de Villard, adornado eso sí con un halo filosófico especioso. El simple retrato parecía servil y despreciable. Era necesario recrear la naturaleza. Si ella no era conforme al canon perfecto, tanto peor para la naturaleza. El perfecto artista debía ver lo universal en lo particular, captar la "forma esencial". ¿Acaso no juzgamos todavía la belleza del cuerpo humano comparándolo con las estatuas griegas, que tradicionalmente se identifican con el canon de belleza? En realidad, todo arte es "conceptual" en la medida que primero era necesario aprender cómo se dibujaba un "hombre" antes de que se pudiera ejercitar la mano en un modelo vivo.

En relación con el contexto inmediato, tenemos que analizar el estado del entorno en el momento de realización de la obra, quién la realizó y qué relación tiene con su historia personal, si la tiene. Autor: biografía, fecha de nacimiento, orígenes sociales, lugar de residencia, etc.; vinculaciones profesionales, ideológicas, políticas, religiosas... Quién la encargó: institución pública o privada. Características de su elaboración: ¿es una imagen aislada? ¿forma parte de un conjunto o de una serie como *Les Tentures des Indes*? ¿cuál es su consonancia con la sociedad del momento: condiciones políticas, culturales, sociales, etc.? Todas estas cuestiones se resumen en lo que podríamos definir como finalidad de la obra, que se precisa a través de tres preguntas anclares: 1) ¿Quién es su destinatario?: cliente, público o privado. 2) ¿A qué medio está destinada?: fresco para una iglesia, caricatura para un periódico... 3) ¿Su objetivo?: cartel que llama a la movillización, relicario, tumba para un rey, urna funeraria, etc.

El contexto inmediato es el del momento histórico. Por ello es preciso comenzar por datar el documento. No siempre es fácil y nos podemos encontrar frente a diversas situaciones: 1) Información directa o material, explícita. Suministrada por el soporte o el análisis científico: estratigrafías, radio 14, flúor, etc. 2) Datación implícita, ligada a la observación del documento: inscripciones, indicaciones icónicas, personajes, vestimentas, atributos, entornos. 3) Análisis de la técnica. 4) Análisis del estilo. El momento histórico significa igualmente situar el documento en el tiempo. ¿Representa algo contemporáneo o

desfasado?, por ejemplo un monumento antiguo. ¿Reproduce fielmente o es una interpretación? Situarlo en el contexto histórico general: político, económico, social, religioso, ideológico, cultural... Sólo se retiene lo que es pertinente a la investigación. Finalmente, el contexto particular de la obra: estilo de época, de escuela e individual. *Guernica* es un ejemplo. Surge en el marco de la Guerra Civil española como consecuencia de una masacre. Por eso es muy importante conocer la fecha en que se realizó la imagen. Este contexto inmediato es la circunstancia de la obra.

También en relación con el contexto inmediato tenemos que analizar la técnica, temática o estilística de la cual surge la obra. El análisis de la idea de modernidad es fundamental, pues la modernidad resignifica la imagen. La modernidad opera sobre la visión del mundo, cambia el *Weltanschauung* creando nuevas ideas, transforma los valores y exige formas inéditas para expresarse: nuevas formas de ver, nuevas formas de oír, como la sirena que recogió George Gershwin en *Symphony in Blue*.

La relación espacio/tiempo ha sido una preocupación constante en la composición de la imagen. Cada cultura ha resuelto la relatividad del tiempo y el trampantojo del espacio de acuerdo a su visión del mundo (*Weltanschauung*) y al estatus que le concede a la imagen dentro de ella: mágica, religiosa, objetiva, narrativa, decorativa... Arnold Hauser, en *Introducción a la historia del arte*, define la historia social del arte partiendo de la afirmación, y éste es el único tipo de enunciación que podemos intentar demostrar, "que las formas de arte no sólo son formas, visual u oralmente condicionadas de conciencia individual, sino también la expresión de una concepción del mundo socialmente condicionada". Esto se ve claramente en las diversas formas de perspectiva conocidas por la historia del arte. La perspectiva es la fachada de una percepción social profunda. Refleja cómo una cultura percibe el tiempo. ¿Cómo concibe el arte una sociedad que tiene una visión circular del tiempo y que carece de la idea de progreso? Es necesario plantearse esta pregunta, por ejemplo, cuando analizamos el arte antiguo, el precolombino o la iconografía medieval. En *Las leyes*, Platón señalaba que en Egipto no se permitía a ningún pintor innovar o dejar de lado las formas tradicionales para inventar otras nuevas: "sus pinturas y esculturas antiguas no son ni mejores ni peores que las actuales, porque están hechas exactamente con la misma pericia". Para las civilizaciones precolombinas el espacio de representación no era un mo-

mento único, sino un escenario donde se desarrollaba el movimiento. Por ello un personaje puede aparecer en diversas partes de la escena. No son varias personas, son distintos momentos del desplazamiento en el tiempo y en el espacio de un mismo ente. En Chichen Itzá se ve un fresco maya con muchos personajes, casas, árboles y un río con canoas y navegantes. El observador occidental llevado por la *ignava ratio* de su cultura, exclama: "He aquí la vida en un pueblo", creyendo que hay unidad de tiempo, presumiendo que el espacio está construido con la perspectiva matemática. Sin pensar que, dado que el artista maya introducía el tiempo en la representación, podría en realidad tratarse de un viaje y las varias personas no fueran más que una: el viajero en distintas circunstancias (Fig. 93).

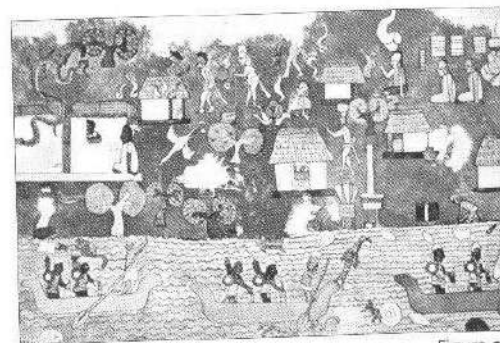


Figura 93

El espíritu medieval no imaginaba la historia como una cadena infinita de causas y efectos ni de rupturas radicales entre el pasado y el presente. Para la historia providencial todos los acontecimientos eran contemporáneos, pues estaban ligados a la Providencia Divina. El *hic et nunc* no es un momento en un proceso terrestre, sino algo que siempre ha estado y que estará en el futuro. Es la percepción desde la simultaneidad que caracteriza la visión llamada "primitiva". La mutación cultural que lleva al Renacimiento se asienta en una profunda transformación de dicha visión. Sólo con la perspectiva renacentista el tiempo no será más un flujo que pasa por la obra, sino un momento único. Ésa es la idea de "objetividad" del pensamiento moderno.

La modernidad, que expresa los cambios histórico-ideológicos, se manifiesta en un abanico de circunstancias y en la dialéctica de la aprobación y el rechazo. La Exposición Universal de 1889 significó un cambio en la visión del mundo. Desde mediados del XIX, aunque se vivía el gran mito del progreso, la máquina era maldecida por quienes veían en ella la explotación del hombre (Marx, entre otros), pero a fines de siglo parecía mucho más asimilada, su "alteridad" había disminuido. La Exposición rehabilitó la máquina presentándola como un bien universal, un útil fuerte, un gigantesco e infatigable esclavo del hombre controlada por la razón.

Los artistas reaccionaron de manera distinta frente al desafío de "modernidad" lanzada por la Exposición. En Paul Gauguin (1848-1903), provocó su fuga de Europa. Una momia peruana en postura fetal le hizo tomar conciencia de su odio por la cultura burguesa. Gauguin incorporó su figura en varios cuadros y reivindicó ser de estirpe "primitiva". Su abuela era una bastarda, medio peruana y socialista: Flora Tristán. Gauguin pensaba que podía encontrar una pista general para el destino humano en el mito del buen salvaje. Lo expresó en una conocida tela de 1897: "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?" La tela está cargada de simbolismo, desde la Eva tahitiana en el centro hasta la vieja agachada que reproduce la figura de la momia peruana. Es una "obra filosófica", comentaba Gauguin, comparable al Evangelio.

En forma semejante reaccionó Edvard Munch (1863-1944). Durante la temporada que pasó en Francia descubrió las culturas perdidas de Sudamérica que empezaban a adquirir cierto atractivo popular. Los indios, el oro, los sacrificios humanos, las ciudades perdidas de los Andes inspiraban la literatura (Ridder Haggard), la cocaína circulaba. Diversos productos recordaban el pasado americano, como el Vino del Inca del Dr. Maraini, ampliamente conocido entre las amas de casa. Al igual que Gauguin, Munch descubrió la momia en la Exposición Universal de 1889 y se inspiró en ella para instalar en el arte occidental la más famosa imagen de la neurosis: *El grito* (1893).

Distinta fue la posición de las llamadas "vanguardias". Los cambios en la concepción que el hombre capitalista tenía de sí mismo y del mundo entre 1880 y 1914 fueron de tal magnitud que causaron grandes problemas a los artistas. ¿Cómo reflejar esos cambios en la conciencia que implicaba la transformación del paisaje tecnológico? ¿Cómo producir un dinamismo paralelo al de la máquina sin convertirse en ilustradores? A diferencia de Gauguin, las

vanguardias entraron en el dinamismo del progreso. Los cubistas fueron quienes primero respondieron presente. Siguieron los futuristas.

Lo mismo puede decirse sobre la reivindicación imaginaria del capital producida después de la crisis del socialismo. Desde la Edad Media se repetía el dicho "el dinero no pare dinero", imagen con que se condenaba el préstamo a interés y estigmatizaba a los mercaderes. Una imagen transferida al estereotipo del judío, acuñado por el shakesperiano Shylock y la caricatura de Daumier (Fig. 41), y que condujo a la "solución final del problema judío" decretada por Hitler. El afán de lucro era severamente juzgado. Poner el dinero del lado del bien, decir que era bueno, representaba un gran cambio simbólico y era una afirmación necesaria para imponer la sociedad de mercado. La idea ya estaba en el pensamiento protestante, no así en el imaginario tradicional hispanoamericano, donde imperaban valores de la sociedad señorial católica y nobiliaria que veía el prestigio otorgado por el dinero con el desdén con que miraba a una burguesía de *parvenues* (sin por ello dejar de pensar que al dinero le correspondía tenerlo como algo natural). Reivindicar la economía de mercado implicaba, pues, un gran cambio de mentalidad.

En el marco del contexto inmediato es preciso analizar cómo se cristalizan las creaciones culturales desde una realidad histórica, el tipo de creatividad y el imaginario que ellas engendran. La crisis del 29 es un ejemplo. Traducir la desesperanza y escaparle son temas capitales de su expresión cultural. El arte, la literatura y los nuevos medios tocan problemas sociales o se orientan hacia el entretenimiento evasivo. Tendencias expresadas, como ya vimos, en el cine fantástico, de gánsters y en la literatura folletinesca, entonces en su momento álgido: *La Sombra*, *Doc Savage*. Es la época de oro del cómic: *Flash Gordon*, *El Príncipe Valiente*, *Dick Tracy*; de la eclosión del jazz y del tango. *Yira*, *Yira* y *Cambalache* reflejan la depresión. Con la crisis de las democracias de los setenta en el Cono Sur, aparecen por igual una literatura y un cine que se hacen cargo de esa crisis. En Chile, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Skármeta; en Argentina, Daniel Moyano y Osvaldo Soriano; Benedetti y Galeano en Uruguay. En el cine Pino Solanas en Argentina; Raúl Ruiz, Helvio Soto, Patricio Guzmán en Chile. Como señala Goldman (*Sociología de la creación literaria*), podemos estudiar cómo cristalizan las creaciones culturales desde una realidad histórica que las engendra, pero también podemos abordar la realidad histórica desde el análisis de las creaciones culturales.

En el contexto mediato hay que considerar la apreciación que cada época, cada cultura, cada grupo social tiene respecto de la imagen. Un mismo tema puede ser considerado de manera muy cambiante. Para captar estas mutaciones hay que estudiar diversos factores: su influencia, la evolución de su sentido, su difusión y modos de difusión, a qué público ha tocado, su eventual manipulación o utilización diferente: desviación de sentido, comercialización, etc. Su reproducibilidad, como souvenir por ejemplo: estatuillas y llaveros con la Torre Eiffel. Su reutilización en el turismo a modo de los Paradores en España. Es corriente ver en la publicidad el manejo de una pintura famosa para vender un producto cualquiera. Debemos considerar asimismo el impacto. ¿Tuvo o no impacto en el momento de su creación? ¿Lo tuvo posteriormente? El *Guernica* es un ejemplo. ¿Hay acuerdo de sentido entre la voluntad del artista y la recepción del público? El público puede darle otro sentido, como *Gracias a la Vida* de Violeta Parra, que agregó a su mensaje de amor la nostalgia del exilio chileno.

Debemos tener en cuenta asimismo que la imagen en el tiempo se somete a diversos procesos.

1. Validez de época. Es preciso analizar cuál fue su validez en el momento de su producción, el impacto, la difusión o el interés que despertó. Y, al tratarse de una obra de arte, ello asociado al reconocimiento del artista.
2. Obsolescencia. Asimismo analizar su vitalidad o su obsolescencia.
3. Revival: Iconografía e ideología. Un tipo iconográfico puede ser reescenificado y revisado proyectando simbologías. Símbolos y alegorías son elementos esenciales del imaginario y son muchas las imágenes que, incluso bajo forma realista, vehiculan un mundo de significados que la actualidad descubre o reinterpreta según las preocupaciones de la época. Este revisionismo puede darse en el espacio y en el tiempo. En el espacio: un ejemplo es el Cristo africano, en el tiempo: la virgen de Guadalupe.
4. Sincretismo. Expresión en una sola forma de dos o más elementos iconográficos o lingüísticos diferentes. Recordemos que el cristianismo ha tomado prestado de las religiones paganas no sólo creencias, sino moldes en los cuales ha fundido ideas nuevas, todavía fluidas, como un modelado en bronce en fusión. Los emperadores romanos y bizantinos suministraron a la iconografía cristiana el modelo de Cristo en Majestad, de su entrada triun-

fal en Jerusalén, de su descendimiento al Limbo y de su Apoteosis. Orfeo encantando a los animales se transformó en el buen Pastor: la *Niké* griega ha prestado sus alas a los ángeles; los *Sátiros* peludos fueron transformados en demonios.

5. Derroteros o tránsitos de la imagen. Formas que un tema icónico adquiere a través de diferentes autores, medios, culturas y épocas. Una de las funciones de la iconografía es estudiar la historia de las imágenes, seguir los tipos icónicos a través del tiempo, sus cambios, adaptaciones a circunstancias o ideologías nuevas, y su influencia en otros temas. Para determinados temas, como la religión por ejemplo, puede ser fundamental analizar la receptividad popular. Importantes fenómenos de sincretismo en la santería se dieron en América con las divinidades afro e indígenas. En estos derroteros pueden darse varios procesos: de reciclaje del tema en un nuevo contexto; de reivindicación, como es la recuperación de la memoria a través de la imagen; de banalización, como ocurre con la comercialización de determinados iconos, de la imagen del Che por ejemplo; de exaltación, corriente en las formas del "arte totalitario": exaltación del arte clásico asociándolo al fascismo, o del realismo asociándolo al socialismo; de simbolización crítica: temas que no tuvieron dicha pretensión en su origen, pero que la evolución de los usos y costumbres, y de las ideologías, los situaron en esta posición, como ocurrió con el expresionismo alemán.

Por igual, un mismo tema puede ser tratado de manera muy distinta según la estructura cultural a la cual pertenece el artista. De acuerdo al "carácter plástico dominante". Cada sociedad, cultura o civilización crea una forma de la cual participan todas las expresiones de dicha sociedad. Esa concepción de las formas que guía la creación del artista determina el carácter plástico que contextualiza un tema. No hay mejor ejemplo que "Cristo africano orando en el huerto de los Olivos", ya citado (Fig. 70). El carácter plástico determina el estilo cultural.

A su vez, la imagen requiere ser contextualizada para ser interpretada correctamente. La contextualización y la descontextualización, como se practican en el arte contemporáneo desde Duchamp en adelante, contribuyen ampliamente a la producción de sentido. Es el contexto el que reduce o elimina las ambigüedades que ella suscita.

Un tema tratado en el arte con caracteres plásticos muy desemejantes según los momentos sociales e históricos es el de la iconografía religiosa. La iconografía de María es un ejemplo ya citado. Vinculado a la iconografía mariana y no menos interesante es el estudio de la imagen de la mujer en la historia. Lo que en un ensayo reciente he denominado la "Imagen patriarcal".

Las culturas crean convenciones de representación. Cuando las conocemos y comprendemos su sentido, aceptamos la "transposición" de la realidad en la cultura que rigen dichas convenciones y, de acuerdo con ellas, estimamos la representación como legítima. Naturalmente que esto ha requerido un largo proceso de desarrollo histórico. Hasta mediados del siglo XIX sólo aceptábanse como normas con valor estético y como únicos modos de transposición posibles de la realidad aquéllas creadas por el arte griego. Hubo de admitirse el valor de otras culturas para reconocer el valor de su arte. Desde entonces ya no nos parecen "horribles" las figuras polinesias o africanas, ni consideramos "deformes" sus representaciones del ser humano o que demuestran una falta de talento artístico del creador no europeo. Más bien entramos a transposición. Averiguar su significado permite penetrar en el sentido último de una cultura. Esto sin olvidar que el proceso de globalización del imaginario, puesto en marcha a la sordina hace un siglo y con bombos y platillos la última década del siglo XX, ha generado convenciones internacionales que abren espacio a la publicidad y al mercado en todos los rincones del planeta.

La información posee un valor relativo en la medida que sólo tiene sentido en el contexto y la circunstancia del sujeto que la recibe. Depende de las expectativas y del *background knowledge* (conocimiento referencial). Todas las nociones señaladas (contenido, forma, mensaje...) son relativas al sujeto cognoscente y designan la familiaridad o distancia de su yo con los fenómenos que percibe. "Es la teoría la que determina lo que podemos observar", le recordaba Einstein a Heisenberg.

En el proceso de lectura de la imagen es difícil distinguir lo que ella nos da de lo que nosotros complementamos. Philostratos hacia decir a su héroe Apolonio que nadie puede entender a un caballo o a un toro pintados si no sabe cómo son por naturaleza esas criaturas. Toda imagen representa un llamado a la imaginación visual y debe ser complementada para ser entendida. Éste es el proceso de reconocimiento.

El carácter estilístico contextual se percibe muy claramente en literatura. Ejemplos son algunos temas clásicos retomados en distintas épocas. Con espíritu muy diferente es tratado el tema de la *Orestíada* en Esquilo (525-456 a. C.), en Séneca (2-65), en Vittorio Alfieri (1749-1803), en *Electra* de Jean Giraudoux (1882-1942) o en *Les Mouches* de Jean Paul Sartre (1905-1980).

## El estilo o las condiciones culturales de la experiencia icónica

Cuando avanzamos en la entrevista a la imagen es muy importante ser conscientes que tanto las preguntas que se plantean como las respuestas que nos da la obra se hacen y se reciben de acuerdo a convenciones establecidas en una civilización. Estas convenciones configuran lo que llamamos estilo. El estilo es un lenguaje con un orden interno y expresivo y, como tal, está en permanente proceso de recreación, cambio, obsolescencia y novedad.

En su sentido más general, el estilo se refiere a los patrones distintivos de algo o de una serie de objetos y creaciones. Los *sixties* tienen su estilo, lo componen los Beatles, la minifalda, la utopía revolucionaria, la *soul music* y la *New Age*, los hippies, la revolución sexual, Mafalda, etc. Arqueólogos e historiadores utilizan el estilo para situar objetos, comportamientos y acontecimientos en un esquema contextual. Como horma visual ha servido para agrupar los acontecimientos en épocas y ordenar la visión del pasado (Románico, Gótico, Renacimiento, Barroco...). Es algo personal, pero también suprapersonal. En este sentido interesa a los estudiosos, pues revela mucho sobre la cultura. Es la idea del *Zeitgeist*, el Espíritu del tiempo, los valores culturales contenidos o que están codificados dentro del estilo. La imagen es síntoma de una cultura: es como el ADN. Podemos reconstruir parte de los valores de una sociedad tan sólo encontrando un clavo. Otro problema es cómo se producen los cambios de estilo. Giorgio Vasari, en *Vidas de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos* (1550, revisado en 1568), desarrolla una teoría basada en la metáfora biológica de las edades. Siglos más tarde Darwin inspiró concepciones evolucionistas en las ciencias sociales, que en el arte se expresaron en oposiciones binarias: lo háptico y lo óptico, lo lineal y lo pictórico (*Malreisch*).

El concepto de estilo viene de la literatura, en particular de los maestros de retórica. Su utilización en pintura y escultura data de la época de Poussin. Unos lo ven como un proceso no terminado de evolución de las formas, de lo más primitivo hasta las vanguardias, que se polariza evidentemente en cada etapa. Otros, a través de la concepción orgánica que corresponde a las teorías morfológicas de la historia, según la cual los estilos siguen un ciclo recurrente de infancia, madurez y decadencia. El modelo es la historia del arte de Occidente vista a través de etapas estilísticas: arcaico, clásico, barroco, impresionista y arcaizante; recorren un camino irreversible. Se estima que la fase clásica produce obras mayores: las que siguen anuncian la decadencia.

En lo que aquí nos interesa, el estilo es un aspecto particular de la imagen vinculado al contexto. Podemos hablar de él en varios sentidos: individual, de escuela, de época, nacional, etc. Hegel afirmaba que el estilo coincidía necesariamente con todos los demás aspectos de la civilización a la cual pertenece. El estilo apunta a un aspecto característico, significa un algo singular, a veces imponderable de una personalidad artística que le da una esencia constante a su ser y al medio del que él surge o que él crea. La grandeza del creador es la posibilidad de transmitir su personalidad creando una manera. Sin embargo, en un mismo artista se pueden distinguir periodos, a veces con estilos incomparables. Es el caso de Picasso. El estilo se da en todas las artes, es una forma de vivir y una forma de hacer y de expresar.

En general la descripción de un estilo se refiere a tres aspectos de la imagen: elementos formales o motivos, relaciones de la forma y cualidades. Incluyendo la cualidad totalizadora, que podemos denominar la expresión.

Demetrius en su texto griego *Sobre el Estilo* (c. siglo I d. C.) aconseja a sus lectores que "deben prestar atención a la distinción musical entre sonidos suaves y duros de las palabras". Señala que cuando el sujeto es escabroso y formidable como el héroe homérico Ajax, el escritor debe seleccionar expresiones ásperas, incluso sonidos desagradables. Pero la distinción principal que un orador debe considerar es en realidad social: son las gamas entre lo noble y lo humilde. Significados idénticos pueden ser expresados en palabras de niveles variados de acuerdo con esta escala: podemos decir cara o rostro, mujer o dama. La tentación de agrupar como equivalentes la escala moral, social e histórica, a agrupar lo antiguo con lo noble y lo retenido y lo moderno con lo vulgar ha sido siempre una tentación del lenguaje. Felizmente esta tendencia

fue contrarrestada por aquéllos que equipararon lo simple y lo humilde con lo bueno, y lo ornamental con lo pomposo, afectado y degenerado. Es la reivindicación del neoclasicismo frente al barroco. Como lo muestran los grabados de Chodowieki que contraponen la "simplicidad" a la "afectación" (Fig. 78).

Decíamos que podemos hablar de estilo en sentido individual, de escuela, de época, nacional.

La forma de utilizar ciertos elementos de la gramática formal configura el estilo individual; que, por lo demás, se define tanto dentro de una época como de una escuela o tendencia. Para precisarlo, sometemos la obra a una serie de preguntas: ¿es realista, cubista, simbolista, expresionista, etc.? Su tema: ¿original o tradicional? ¿Cómo lo trata, en forma surrealista o figurativa? Su vocabulario ¿explora un motivo de preferencia? Triángulos, rombos, cuadrados, por ejemplo, si es un pintor geométrico. ¿Agentes plásticos dominantes: líneas, luz, color, color-luz? ¿Cómo es la composición?, etc.

También se habla de estilo en el sentido de "escuela". Noción que extiende a la idea de personalidad plástica a un grupo de artistas. Podemos referirnos al estilo espacial o regional, *Raumstil*, como cuando decimos artistas del Río de la Plata o del Caribe. Incluso hablar de geografía artística: artistas de América Latina, Bienal de MERCOSUR. Esto último significa identidad frente a otras escuelas. Importante es el estilo de época, *Zeitstil*. Todas éstas son formas supraindividuales, supralocales, supranacionales: formas de contexto. El estilo de época pertenece a la consideración con que se periodifica la historia. Hablamos de Románico, Gótico, Renacentista o Barroco vinculando la imagen con el desarrollo histórico, económico y social. Hasta el siglo XIX se pensaba que los diferentes estilos eran grados de una sola escala de valores, en el cual el escalón supremo era el arte del Renacimiento.

Otros puntos de vista utilizan conceptos como "estilo arcaico", para referirse a las primeras etapas del arte egipcio, del griego o de otras civilizaciones, contraponiéndolo al de "arte primitivo", reservado a las culturas prehistóricas, pero que hasta comienzos del siglo XX se extendía a gran parte del arte extraeuropeo: al polinesio, africano y precolombino. La manera "arcaica" parecía tener semejanzas supratemporales en sus leyes de forma: tosquedad, dureza de líneas, ingenuidad de visión, síntesis de elementos. Es muy importante considerar en esta manera el factor emocional reflejado en las proporciones, en la escala y en la acentuación de partes anatómicas en la

figura humana. También hablamos del estilo "arcaizante" cuando artistas modernos recurren a una gramática formal arcaica. Picasso lo hace, en particular, en la escultura. Y se cataloga de "primitivismo" el hacer de artistas que, manejando perfectamente la técnica y las convenciones formales, adoptan una imagen inspirada en el "arte primitivo": el extraeuropeo, en particular africano o precolombino, y también el arte "popular". Botero reconoce entre las fuentes de sus "imágenes gordas" el arte popular. El cual también fue una inspiración para la serie de esculturas tituladas "Las tetonas" del uruguayo Germán Cabrera.

Meyer Shapiro en su ensayo *Style* desarrolla una reflexión esencial sobre el tema. Define el estilo como un sistema de formas constantes que caracterizan a un individuo, un grupo o una sociedad. Se habla de "estilo de vida" y de "estilo de civilización". Analiza cómo la noción se perfila en los diversos autores según sus concepciones filosóficas, históricas o antropológicas, desde las concepciones morfológicas al estilo de Wölfflin a las concepciones antropológicas que asocian el estilo a la técnica, al material (el madero puede limitar las formas escultóricas) y a las funciones prácticas del objeto. Cuestión que se plantea desde las sociedades arcaicas al funcionalismo y al Bauhaus. Las iglesias coloniales pueden ser un ejemplo. Los planos venían de Europa, pero las dimensiones de la nave dependían del tamaño de los troncos que se encontraban para tirar las vigas del techo.

Sirve el estilo para situar un objeto en el tiempo (arqueología). En la historia de la imagen es un objeto esencial de investigación. Estudia su lógica interna, su historia. Traza sus orígenes y las relaciones entre el arte y la vida. El estilo, con la sugerencia emocional de las formas, fija valores: religiosos, sociales y morales. Para la historia cultural y para el estudio del imaginario es la manifestación de la cultura como un todo, el signo visible de su unidad. Proyecta la "forma interna" del pensamiento colectivo. En este sentido hablamos de clásico, medieval o renacentista. Una idea común es que cada uno es peculiar a un periodo cultural. Y que las obras en el estilo de una época no pueden haber sido producidos en otra.

Apartándose de los factores materiales, una importante escuela histórica encuentra en el contenido de la obra la fuente del estilo. Señalan como ejemplo el siglo XIV, cuando se crea una nueva iconografía de Cristo y de la Virgen, se privilegian los temas del sufrimiento y de la belleza de la maternidad (el

*dolce stil nuovo*), favorecidos por las nuevas pautas del uso de la línea y el color, que hacen las imágenes más líricas o más patéticas que las anteriores. El estilo es pues, para esta escuela, el medio de comunicación de una idea. Los elementos formales expresarían valores del contenido. Estos valores, plasmados en una época, vienen de sistemas metafísicos o filosóficos, de la teología, de la literatura o de la ciencia. Se derivan esencialmente de una forma de pensar (*Denkweis*) de un periodo cultural. El análisis que hace Panofsky interpretando la concepción de la catedral de Saint Denis desde la teología escolástica es un ejemplo. Dentro de esta línea están quienes explican el estilo a partir de las formas sociales de vida. Los historiadores marxistas son quienes más han profundizado en este tema, tratando de aplicar una teoría general basada en un concepto afirmado por Marx, pero que nunca llegó a desarrollarse: que las formas de vida cultural corresponden a la estructura económica de la sociedad.

Entre las relaciones económicas y el estilo interviene el proceso de construcción ideológica, que afecta a los principales campos: religión, mitología, costumbres, vida política y civil; proporcionando sus temas principales al imaginario.

## CAPÍTULO 15



### Interpretación: el argumento

Esta fase de análisis comprende dos preguntas esenciales: una por la argumentación y otra por la ideología. Por cierto que no siempre es fácil separarlas y veremos, analizando una y otra, que los temas se solapan. ¿Qué es aquello que las separa? La definición misma de los conceptos: el argumento es un razonamiento que se emplea para probar o demostrar una proposición, o bien para convencer a otro de aquello que se afirma o se niega. La ideología es el conjunto de ideas e imágenes fundamentales que caracteriza el pensamiento y la visión de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.

#### La pregunta por el argumento

¿Es la imagen un argumento? La imagen puede y no puede ser argumental. Se trata de verificar primero si se trata de un icono argumental y, segundo, discernir los grandes argumentos que contiene, así como su encadenamiento. Sistemáticamente las imágenes publicitarias y políticas son argumentales. Proponen una connotación directa. Si la argumentación no es evidente o no se agota en la connotación directa, pasamos a la pregunta siguiente:

¿lleva un mensaje subliminal? Es la connotación indirecta. Un ejemplo es el cartel de Norman Rockwell de la obrera soldadora ya citado participando en el esfuerzo de guerra, cuyo original acaba de venderse a un precio récord en una subasta de arte en Nueva York. La imagen lleva un elemento "fuera de género" que, aparte de generar contexto, tiene una connotación indirecta. La mujer pisa un libro, *Mein Kampf* (Fig. 33). Como en las alegorías tradicionales, desde Ripa en adelante. Rockwell introduce un "atributo" que relanza el sentido de la imagen. Es frecuente en los medios actuales, en particular en la publicidad, que la connotación indirecta pase por los atributos.

¿Cuál es el método o la dinámica de la argumentación? Podemos seguir los siguientes pasos para identificar el razonamiento: ¿Se trata de un icono argumentativo? ¿De qué quiere convencer la imagen? ¿Cómo es su dinámica argumental? ¿Cuáles los grandes argumentos utilizados? ¿A qué familia pertenecen? ¿Cuál es su contenido? ¿A qué público se dirigen? ¿Sobre qué acuerdos previos se apoya: acuerdo nacional, derechos humanos...? ¿Qué valores implica? ¿Cuál es el plan utilizado? ¿Cuáles las figuras de apoyo?

En arquitectura, la argumentación puede focalizarse en la planta, las estructuras y en los decorados; en urbanismo, en la distribución y la significación del espacio; en pintura en el género, la perspectiva, el color, etc.; en escultura, en el destino de la obra: ¿es un monumento público o no? La pregunta sobre la argumentación es una pregunta abierta, inagotable por la cantidad de significaciones subyacentes y porque cambia con el transcurso de las épocas.

Estos puntos merecen algunas reflexiones básicas para su comprensión. En primer lugar, se debe recordar que la emoción, eventualmente creada por la imagen, no apoya una explicación sino la sustituye (Fig. 7). En segundo lugar, que para comunicar se requieren al menos dos. La imagen es el campo de encuentro de dos retóricas: la del anunciador, que quiere imponer su imagen de marca, y la del destinatario, en quien el espectador es invitado a reconocerse.

Cuando hay un desfase cultural entre el observador y el objeto visual observado, puede producirse una total desinteligencia sobre el sentido. Como si entenderíamos una imagen de otras culturas a partir de la gramática renacentista. Es el caso del ejemplo recién citado de Chichen Itzá (Fig. 93). La cultura visual en cuanto representa una familiaridad interpretativa, acuñada en



un estilo (*Raumstil* o *Zeitstil*), funciona como filtro óptico que sólo deja pasar los rasgos característicos que se encuentran en los esquemas de la tradición. Es un efecto del etnocentrismo perceptivo.

Por otra parte, si el enunciador pretende imponer su imagen como forma de dominación, lo que ocurre en un proceso colonial, sólo puede hacerlo mediante la represión física o cultural. Son los procesos de etnocidio y aculturación. Los estudios de "Cristología" en la evangelización americana muestran cuán diferente es el mensaje que transmite el Cristo crucificado del que transmite el Cristo triunfando sobre la muerte. El uno llama al indio a la sumisión, el otro le da una esperanza que puede ser amenazadora para el colonizador.

El icono argumental se expresa en diversas imágenes: políticas, religiosas, mercantiles... Son imágenes que se ocupan del poder. Pueden clasificarse en cuatro tipos de efigie: negativa, comparativa, explicativa o pedagógica y simbólica.

**La efigie negativa**, *ad hominem*, ataca al adversario, al enemigo o al gentil, *caricaturizándolo* o diabolizándolo: deforma el rostro, la anatomía, lo asocia a atributos brutales o malignos, sin olvidar los estereotipos racistas. La desarrollamos más adelante al referirnos al "argumento *ad hominem*".

**La efigie comparativa** presenta imágenes en oposición. Es la más maniquea de sus formas. Proyecta la oposición entre el bien y el mal, el cielo y el infierno. Ha sido característica del discurso de "los hombres de buena fe y buena voluntad". Discurso imperial y colonial con el cual se han legitimado, primero, el proyecto colonial puritano en la América del Norte; más tarde el colonialismo europeo y el apartheid; y, desde el siglo XX, el imperialismo usamericano. Los imperios sentían que encarnaban la civilización y su defensa y propagación los situaba del lado luminoso del bien. El europeo que defendía a Francia o Bélgica en África era un patriota; el africano que luchaba por su independencia, un salvaje. Lo mismo ocurre con el "americano" que va a Irak a luchar contra el "eje del mal". ¿Quién es el patriota civilizado y quién el salvaje? Pregúntele a Rambo. Es el tópico civilización/barbarie; un cromó que se ha proyectado con fuerza en la comprensión de la realidad americana. Durante el periodo colonial alcanzó incluso la comprensión de la naturaleza. Fue el argumento mayor de la diatriba contra América que circuló a fines del

siglo XVIII y tuvo su origen en la obra de Cornelius de Paw: *Recherches philosophique sur les américains*. América, *dixit* de Paw, sería un continente inmaduro en el cual habrían degenerado la flora, la fauna y el hombre. La oposición civilización y barbarie impregnó el paradigma civilizatorio de los propios americanos en el siglo XIX y llevó a los grandes genocidios que acompañaron en algunos países la fundación de las repúblicas y la instalación del capitalismo agrícola y ganadero, como ocurrió con la ocupación de Tierra del Fuego por los ganaderos de ovejas.

**La efigie explicativa o pedagógica.** El poder no se puede definir simplemente, porque es un campo de interacción: "Todo es político". También la sociedad civil, pues en ella se reproduce el poder. Es ahí donde intervienen las imágenes explicativas o pedagógicas. Ya lo analizaron en su momento Gramsci, refiriéndose a ello con el concepto de hegemonía, y Althusser con el de "aparatos ideológicos del Estado". En este sentido es muy importante analizar el "imaginario pedagógico".

Pedagógica es la iconografía religiosa, porque es "evangelizadora", por lo tanto fundamentalmente explicativa, y más que eso, empática. En su origen el imaginario religioso constituía la *Biblia pauperum*. Ya en el siglo XII el abate Sugar consideraba que la única manera de educar a las masas era con una fórmula plasmada en el Sínodo de Arrás por Honorio de Autun: "pictura est laicorum literatura". La idea de Sugar era que la iglesia debía ser un gigantesco libro y un escenario de piedra y luz: que los vitrales debían transmitir en su juego de colores la emoción divina, y las esculturas y relieves de capiteles, portales y sillerías, comunicar a los fieles los misterios de la fe. A este programa se oponía con vigor San Bernardo, partidario de una arquitectura desnuda sin figuras monstruosas como las talladas en capiteles y sillerías. La evangelización por la imagen fue un método utilizado durante todo el periodo colonial. Todavía se encuentra en la catequesis destinada a los niños para preparar la primera comunión. Recuerdo mi infancia con los Hermanos Maristas y las grandes láminas con que me enseñaban la "historia sagrada". Mi primer contacto con la religión fue una cromolitografía: un triángulo con un ojo en el centro, arriba una paloma, abajo el Hijo.

**La efigie simbólica.** La imagen argumental puede ser también simbólica. Ella responde a la pregunta: ¿qué asociaciones evoca la imagen o qué emociones provoca? Desde antes del amanecer de la historia, el hombre sitúa las cosas reales en un más allá, en un esquema mágico, otorgándole poderes alusivos a la imagen. Frazer en la *Rama Dorada* siguió sobradamente este esquema a través de culturas y civilizaciones, alcanzando hasta nuestra era. Los ejemplos proliferan, pero en otros contextos. Simbólicas son las figuras que muestran a los Estados Unidos encarnando el *american dream*, como las ilustraciones de Norman Rockwell (Fig. 3). Han sido muy explotadas por políticos que se presentan como sus garantes y muy atacadas y ridiculizadas durante y después del conflicto de Vietnam. Simbólica de fin de siglo es la imagen de la caída del muro de Berlín, como lo es para el siglo XXI la destrucción de las Torres Gemelas. Los símbolos circulan cuando se imponen desde arriba, pero también surgen cuando se generan desde abajo. Son aquéllos que un pueblo o un grupo retienen como tal. Así, la referencia a la imagen puede aparecer como política sin que éste haya sido su propósito inicial.

La argumentación simbólica puede marcar cambios trascendentales en las visiones del mundo. La Exposición Universal de 1889, a la que ya nos hemos referido, significó uno de esos cambios.

## CAPÍTULO 16



### Interpretación: la ideología

#### La pregunta por la ideología

La gramática formal no es puramente estructural sino que está saturada de ideología. En el trazado, forma y distribución espacial se intercambian significaciones sociales y morales. La talla de un personaje puede servir para situarlo jerárquicamente. Lo vimos al hablar de perspectiva. La representación del espacio asociado al fluir del tiempo, se sitúa en una encrucijada de significaciones, pues el problema del tiempo es a la vez teológico, filosófico, histórico, cultural y estético. En esta encrucijada de significaciones se construye el estilo. El estilo produce ideología. Con claridad lo expresa Werner Weisbach en el prólogo de *Die Kunst des Barock* (1924): "El barroco ha expresado en una forma artística, por cuenta del absolutismo y de la iglesia, su necesidad de representación tan aspirada y deseada. La existencia del poder debe manifestarse por la suntuosidad. El recurso a la mitología heroica sirve de disfraz para expresar la consecuencia de un estatus social importante. Las grandes dimensiones son un elemento esencial de esta concepción".

Para el estudio del imaginario es preciso tener en cuenta la ideología que informa el proceso de simbolización, de transposición mítica, el gusto, el esti-

lo, la moda, y en general aquello que llamamos el modo de vida. La ideología es elemento clave de cohesión social. Las sociedades humanas no podrían subsistir sin sistemas ideológicos de representación. Althusser decía que ellas secretan ideología como elemento indispensable para crear la atmósfera social necesaria a su vida histórica.

Por ideología entendemos un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias. A través de ella los hombres expresan, no tanto sus relaciones con sus condiciones de existencia, cuanto la forma en que viven estas relaciones, lo que supone simultáneamente vinculación real y vinculación imaginaria. En el plano ideológico la relación real se subsume necesariamente en la relación imaginaria. Relación que expresa más una voluntad que una realidad. Voluntad conservadora, conformista, reformista o revolucionaria. Es decir, manifiesta una esperanza, o una nostalgia (Althusser: *Pour Marx*).

La ideología de una imagen no es su contenido. Toda imagen independiente de su calidad es una obra ideológica, una ideología ilustrada, una ideología hecha imagen.

Toda imagen, independiente de su calidad, es ideológica. Pero también su calidad es ideología. El placer o la sensación estética están en relación directa con la ideología artística del espectador y aquella que refleja la obra (belleza ideológica). George Boas, en "The Mona Lisa in the History of Taste" dice: "Las obras de arte no son portadoras en sí mismas de valor llamado 'belleza'. Son polivalentes, algunos de sus valores son apreciados por unos y otros por otros y no hay métodos *a priori* para determinar cuáles de esos valores son valores propiamente estéticos". Las obras de arte cambian de naturaleza con el tiempo. Son re-codificadas y se convierten en nuevos conjuntos de valor determinados por los prejuicios o los intereses del observador. Al recodificarla, se le asigna otro ideal, lo que implica otra ideología que se superpone a las anteriores. El juego es complejo en la medida que en una época, en una misma imagen, pueden radicarse varias ideologías. No hay en la obra una comunicación estética trascendente y universal basada en la univocidad de la belleza. La comunicación, como la belleza, es coyuntural; por eso no hay un "bello", sino varios "bellos" que corresponden a los valores estéticos de las clases o estamentos sociales.

En este sentido podemos definir ideología en el lenguaje de la Nueva Historia del Arte como "un modelo fijo de imaginarios y convicciones".

Las representaciones plásticas de comunidades sacras están impregnadas de ideología, entrañada a veces en detalles apenas perceptibles. Analizando pinturas de primitivos flamencos, vemos que donantes y figuras sacras van ataviadas con soberbias telas. Las mismas que los donantes fabricaban (Fig. 108). En las *Epifanías* los pastores tienen rasgos de campesinos locales. Las representaciones marianas son otro ejemplo. En la Italia renacentista, la Virgen María del "*dolce stil nuovo*" parece hija de un comerciante toscano.

Las creaciones visuales ponían los misterios religiosos al alcance de todos, para lo cual los escenificaban con sus rostros, utensilios y vestimentas. Aquello que puede parecer incongruente hoy, resultaba perfectamente natural a los fieles de la Edad Media o del Renacimiento.

El primero en hablar de eficacia y persuasión de las imágenes fue Leonardo, quien reitera la prioridad del ojo, "ventana del alma", sobre el oído. Considera que la pintura sobre todo ha hecho visible con mayor eficacia la "figura de algunos dioses". Es un libro mudo. Ése es el sentido profundo del imaginario. Con la ventaja de que si los libros sólo pueden ser frecuentados por personas cultas e inteligentes, la imagen en cambio está al alcance de todos. Supera la Babel de las lenguas y las reúne en la intelección. Pintura e imagen utilizan el deleite, la turbación, el horror y sobre todo la enseñanza para alcanzar una forma de persuasión y movilizar a los hombres. Moverlos según fines precisos, propios de cada imaginario. Llevarlos a la obediencia cívica es uno de los propósitos del imaginario nacional, incitarlos a la acción lo es del imaginario revolucionario o de guerra, motivarlos al consumo, el fin de la publicidad comercial, etc.

Cada imagen corresponde a una ideología. Es independiente, pero está condicionada por otras regiones del nivel ideológico según los marcos culturales y las formaciones sociales. Así, en el medioevo la imagen estaba condicionada por la ideología religiosa. En el siglo XX ha sido utilizada por ideologías como el nazismo o el comunismo. Hoy aparece preferentemente al servicio de la sociedad de mercado. El anunciador produce imágenes de acuerdo a una ideología de la que el público es más o menos consciente. Reproduce una visión del mundo que los componentes sociales han interiorizado pasivamente, la han hecho familiar como "sentido común". Cuando comunicamos por la

imagen no sólo mostramos la naturaleza del objeto, sino que también transmitimos nuestra actitud con respecto a ese objeto: bueno, feo, malo, bello, etc. Actitudes, muchas de las cuales, nos las dicta el referido "sentido común".

Nada muestra mejor el discurso de dominación de las imágenes que su utilización por las artes visuales en el proceso de evangelización en América.

### Criterios de selección del imaginario

El imaginario es un espacio ideológico. Por eso es muy interesante analizar cuáles son los criterios de selección que hacen prevalecer unas imágenes y rechazar otras. Analicemos estos criterios en tres dominios separados pero en los que el discurso ideológico es dominante: en el religioso, en el de casta y de clase y en el colonialista.

#### *El imaginario religioso*

Tal vez no haya mejor ejemplo de cómo se componen los criterios de selección del imaginario que la iconografía religiosa. Escenario visual resignificado a lo largo de dos milenios en diversos contextos históricos y sociales, cambios de circunstancias, transformación de mentalidad, argumento e ideología se unen estrechamente en él. Sus dos grandes fuentes son la Biblia y la imagen de Cristo.

¿Cómo se compone la iconografía bíblica?

Los teólogos hicieron una primera selección reteniendo en el Antiguo Testamento sólo aquéllos que parecían anunciar el Nuevo. Utilizándolo así de prueba apologética del cristianismo, la llamado *concordancia entre los dos Testamentos*. Una segunda selección fue realizada por la liturgia. Se propusieron temas a los artistas acordados con fiestas y ceremonias del culto. También las prédicas populares con su elección de ejemplos y representaciones teatrales, de "Los Misterios", ejercieron una influencia sobre el arte de la Edad Media, vulgarizando doctrinas teológicas entre un pueblo iletrado. Por otra parte, el florecimiento del misticismo, especialmente hacia el fin de la Edad Media, va a espiritualizar el arte, que corría el riesgo de caer en el realismo

vulgar al que recurría la prédica y el teatro popular. Estas influencias religiosas explican el carácter de la iconografía medieval en Europa y colonial en América. A ello debemos agregar el efecto estético, a menudo olvidado por los arqueólogos. El imaginario consiste en dar a las ideas una forma plástica. Es el arte de hacerla atractiva y elocuente, pero sobre todo de causar empatía. Producir identificación mental y afectiva del sujeto con el estado de ánimo que expresa la imagen. La relación es dialéctica, si el sujeto crea o evoca la forma, el efecto emocional que la imagen suscita en los fieles modifica el sujeto.

La Biblia es el libro más leído, traducido y analizado de la historia. Ha inspirado el mayor número de imágenes al mundo occidental. ¿Qué quedaría en la historia del arte si sacáramos los temas bíblicos? La Biblia es emblema de todos los libros: por eso se llama *El Libro*. Nombre griego que le dio San Juan Crisóstomo en el siglo IV. La pregunta sobre la Biblia es la misma que sobre los Evangelios: ¿son creíbles los hechos que allí se narran o sólo son mitos? Piénsese en imágenes tan espectaculares como la creación del mundo en seis días, el nacimiento de Eva de una costilla de Adán. ¿Y qué tal el diluvio, el arca de Noé, la Torre de Babel, Josué deteniendo el sol, las plagas del Egipto o las aguas abriendo camino al pueblo judío en el Mar Rojo? Bellas imágenes con las que se ha regodeado el arte, la literatura, el cómic, el cine... Rabelais parodiaba este hecho con otra imagen: Gargantúa naciendo de una oreja de su madre. ¿Y por qué no lo creéis si así fue la voluntad del Todopoderoso? comenta, recurriendo al argumento de la fe que desde siglos esgrimían los exegetas. Respecto a su historicidad, hay quienes siguen sosteniendo que todo lo que en la Biblia se narra es verdadero, porque Dios no podía equivocarse, utilizan a veces bellas y perturbadoras metáforas para explicarlo, como cuando en el catecismo preescolar me explicaban la virginidad de María, antes y después del parto, diciéndome que era como la luz que atravesaba el cristal dejándolo intacto, en una época en que el término himen me era por completo desconocido. Las primeras tensiones entre ciencia y fe se registran en Inglaterra a fines del siglo XVII, cuando geólogos pioneros, como Hutton, fijaron la antigüedad de la tierra en épocas incompatibles con las señaladas por la Biblia.

Hippolyte Taine se refería al "arte jesuita" considerando que sus técnicas de persuasión estaban basadas en una utilización muy tendenciosa de la documentación visual. El espíritu de ortodoxia y obediencia no hace el menor

esfuerzo por describir la personalidad torturada de los enemigos de la Iglesia que están siendo aplastados para conseguir su obediencia. ¿Qué mejor ejemplo que el de "Santiago Matamoros" que en América se convierte en "Santiago Mataindios"? Lo más inquietante es la manipulación de las imágenes bíblicas para legitimar poderes, riqueza, racismo y las ideas más reaccionarias. Ejemplos hay a montón. Dios Pantocrátor legitimando toda forma de poder como querida por Dios, como lo hace San Pablo en sus epístolas. O la sentencia a la servidumbre de una raza, como la maldición de Noé que condenaría a los hijos de Cam a la esclavitud (de paso la Biblia no dice en ninguna parte que Cam sea el ancestro de los negros). O la condena del sexo. La Biblia es una historia de sexo, todos los llamados "pecados" se encuentran en ella: homosexualidad, incesto, onanismo, adulterio, concubinas, prostitutas e infidelidades de todo tipo. Sólo el aborto no figura. Y tan importantes les parecían a los judíos los órganos sexuales que sus juramentos se hacían colocando la mano debajo de los genitales. No eran para nada "partes impuras", como dirá más tarde el catolicismo. El pueblo judío, que pasó por tantas desgracias, sobrevivió por el sexo. La esterilidad era considerada la mayor desgracia de una mujer. Abraham, frente a la esterilidad de Sara, procrea con una esclava.

Cristo es la gran fuente del imaginario religioso. Nos hace pasar del Antiguo al Nuevo Testamento. Su naturaleza hipostática ha hecho correr mucha tinta. ¿Hasta dónde llega su condición humana? ¿Qué vividura le permite el Hijo del Dios Padre al hijo de María? Vista desde la problemática del presente y con espíritu crítico, la cuestión sobre la imagen de Jesús no sólo continúa haciendo correr mucha tinta, sino que plantea problemas profundos a la visión canónica, tanto de Jesús como de la Virgen y, en particular, sobre la relación de Jesús con las mujeres. Hoy se investiga sobre todo su historia humana. Saltando por encima de los misterios y la mistificación del personaje, se busca al hombre. Se especula sobre su nacimiento. No se sabe con certeza si nació en Belén. La narración sobre los reyes magos es considerada mitológica (la Biblia nunca dice que fueran reyes). Nada se sabe de la juventud de Jesús. ¿Viajó? ¿Fue un monje esenio? ¿Estuvo mezclado con grupos revolucionarios? De la familia de Jesús se sabe muy poco. ¿Tuvo hermanos? Unos hablan de "hermanos", otros de "primos". El reciente hallazgo en Jerusalén de una urna usada hace más de 2000 años, donde se lee "Santiago hijo de José, hermano de Jesús", ha relanzado la cuestión de que Jesús tuviera hermanos. Cuestión

ligada al mito de la virginidad de María, antes y después del parto. No falta quien sostiene que era hijo natural. Por eso en el Evangelio según San Marcos se pregunta: ¿No es éste el hijo de María? En aquella época ser llamado hijo de la madre y no del padre implicaba a menudo bastardía, afirma Reynolds Price, exegeta bíblico y novelista; a quien el *Times Magazine* solicitó un documentado artículo que analizara bajo otra luz los hechos de Jesús, confrontando las evidencias históricas con las lecturas bíblicas ("Jesus of Nazareth, Then and Now", 6/12/99). Juan Arias, autor de *Jesús, ese gran desconocido*, va en la misma línea. Poco sabemos de su biografía, afirma. El mito de la Virgen fue más fácil de crear que el mito de Jesús. Hicieron de ella una caricatura de mujer sometida. Jesús planteaba más problemas. La escena con la mujer adúltera que tanto gustaba a Pasolini fue prohibida durante siglos. Más sabemos de su personalidad. Era un personaje carismático, provocador. Poco amigo del poder. Un espíritu abierto, mucho más liberal en sus puntos de vista sobre la mujer y la sexualidad que la Iglesia que vino detrás de él. Personaje paradójico. Considerado hijo de Dios, se lee en los Evangelios que murió en la oscuridad de una crisis de fe, tras haberse sentido solo y abandonado por Dios.

Nada se sabe de su aspecto físico. No hay ningún fundamento científico para afirmar que la imagen fijada en positivo de la famosa sábana de Turín pertenezca a Jesús ni que el lienzo de Verónica sea un "vero icono", su retrato. Ambas son imágenes de muy posterior data. Por más que su rostro haya inspirado a artistas de todas las épocas y de todo el planeta, no han tenido otra fuente que el genio y la imaginación anclados en la imagen pálida, europeizada, ennoblecida y treintañera del velo de Verónica. La BBC, preparando la serie *El hijo de Dios*, realizó un intento científico para dar con el rostro de Jesús apoyándose en la tecnología gráfica digital más avanzada. Reconstruyó un rostro probable a partir de un cráneo del siglo primero de nuestra era encontrado en un cementerio de Jerusalén. El resultado nada tenía que ver con la tradición iconográfica occidental practicada desde Leonardo a Dalí (Fig. 94).



Figura 94

En su inmensidad, resulta imposible medir la importancia e influencia de la Biblia y el Nuevo Testamento en escritos y en la vida de las más grandes figuras de la historia, desde San Pablo hasta Marx, pasando por Freud y todas las teologías. Su imaginario inunda y desborda la cultura occidental. Sea reducido a una imagen oficial, cuando no aterradora, como Pantocrátor, sea como forma de reprobación al estilo del Cristo revolucionario.

Donde se manifiesta en forma patente la función ideológica de las imágenes y el arte es en los procesos de colonización de América. Muy distinta es la apreciación de la imagen y sus funciones que tienen protestantes y católicos. Son proyectos coloniales diferentes. Uno fundado en la evangelización que requiere de iconos. Otro sin propósito de integración del indio y cerrado sobre la idea de una comunidad sacra, cuyo culto rechaza la stampa religiosa. Basta comparar el arte hispano-portugués con el anglosajón para constar que si el primero es esencialmente religioso, en el segundo, en el de las colonias del norte, no aparece una sola imagen sacra y se limitan a retratar una "comunidad de elegidos" o incursionar en temas paisajísticos y costumbristas. Lo mismo se refleja en el proyecto urbano. La ciudad "abierta", integradora de una sociedad mestiza es propia del urbanismo español, la ciudad "cerrada", destinada a proteger a una comunidad que se siente "sacra" es propia de los protestantes (Rojas Mix: *La Plaza Mayor: el urbanismo, instrumento de dominio colonial*).

### *El imaginario de casta y de clase*

Muestra cómo se estructura la sociedad colonial, neocolonial y la sociedad de clases. En América, en particular en el siglo XVII, distintas series de cuadros sobre las castas atestiguan el mestizaje, la estratificación social que él produce y la división del trabajo vinculada a ellas (Katzew: *La pintura de castas*) (Fig. 95). Son asimismo testimonio de la formación de un sentimiento criollo. El prejuicio de casta no desaparece al imponerse la estructura social republicana. Se advierte, eso sí, una evolución. El prejuicio de casta se convierte en prejuicio de clase. El ejemplo que mejor conozco, pero que es probablemente uno de los más significativos, es el de Chile. Es muy importante analizar cómo se constituye, funciona y evoluciona este imaginario (la clase



Figura 95

como privilegio, asociada a la idea de bienestar). Es en el seno de la oligarquía terrateniente donde nace la idea de superioridad nacional de una clase dirigente y la sensibilidad del rango. Circunstancias adventicias pueden posteriormente vulgarizar estas ideas y agrupar al conjunto de la población en doctrinas de superioridad racial. El racismo encuentra sus orígenes más en ideologías sociales que en el sentimiento nacional. Sobre todo en pretensiones de una aristocracia advenediza que, en la sociedad mestiza, reivindica el color de la sangre, "azul", el color de la piel, "blanca", y practican la endogamia.

Una prueba en este sentido es que el racismo se manifiesta más hacia el interior de las fronteras que hacia fuera. Éste es otro aspecto revelador del origen oligarca del racismo clasista. Es importante estudiar este aspecto en el seno de la sociedad chilena. Una sociedad donde nunca existió nobleza y cuyos oligarcas son "parvenues" que tratan de generar signos, gestos y gustos de superioridad social, creando a su vez fuertes vínculos de solidaridad y de narcisismo: la "solidaridad de los primos", expresada a través de lazos familiares y reflejos de desprecio hacia las otras clases. Gestos, modos de hablar, modas y espacios simbólicos de encuentro; clubes exclusivos: club de la Unión; balnearios: Zapallar, Cachagua; colegios, etc. Espacios que defienden más mal que bien frente a las clases emergentes. Las preferencias y el imaginario de clase cambian a medida que el poder evoluciona. Se pasa de gustos señoriales, del barroquismo colonial, latifundista, austero, a los de una sociedad neoliberal, ostentosa, que sustenta su estatus en el consumismo de prestigio.

En Europa, el racismo, asociado a la xenofobia, se enraiza más en temores de determinados sectores laborales que ven en la inmigración una amenaza para sus expectativas de trabajo. Es por ello que el populismo nacionalista se extiende preñado de racismo. En la sociedad tradicional latinoamericana clasismo y racismo son la misma jeringa con distinto bitoque, aunque el primero a menudo enmascara el segundo.

El clasicismo ha sido para la derecha símbolo del *establishment*. Inspira en él ha desarrollado una pedagogía para la formación del "caballero" (*gentleman*). En el Templo de Delfos se hallaban inscritos los preceptos de Apolo que parecen inspirar esta pedagogía: "Refrena tu espíritu / Observa el límite / Oda la *hybris* / Sé reverente al hablar / Teme a la autoridad / Inclínate ante la divinidad / No te ufanes de la fuerza / Gobierna a la mujer" (Elsen: *Los Propósitos del arte*). Es la idea de armonía, de *sophrosyne* frente a la *hybris* (exceso), traspasada a la política. Un ejemplo claro son las concepciones de Charles Maurras, gran ideólogo del integrismo católico en Francia y fundador de la *Action française*, cuya influencia se extiende sediciosa sobre España y América Latina. Para Maurras, la política tenía como estructura la estética clásica basada en el equilibrio social, que consistía en la inmovilidad de las clases, que cada familia se mantuviera en su sitio (lo repite Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei, en *Camino*). Enemigo fiero de la democracia, afirmaba que el poder no podía nacer de contrato alguno, sino que surgía orgánicamente, en forma natural, del mismo modo en que el padre ejerce el poder en la familia.

### El imaginario colonialista

La función ideológica de las imágenes se inscribe en diversos registros y toca aspectos fundamentales de la comprensión del otro con distintos mecanismos retóricos. Uno de ellos, particularmente pernicioso para la visión de América y de países llamados de "desarrollo desigual", es que transforma la historia en naturaleza. Inestabilidad política y pobreza son presentadas no como fenómenos históricos, sino como fenómenos de naturaleza. Los latinoamericanos son así, exudan dictadores, son violentos, prefieren dormir la siesta y hacer la fiesta en vez de trabajar, etc. (Fig. 96). Darlo a entender cual



Figura 96

hecho histórico implicaría analizar sus causas, entre ellas el papel decisivo que pueden tener el colonialismo y el sistema económico internacional. También en el pensamiento sobre Europa se da este tópic. Considérese la imagen del hombre natural que inspira a

Rousseau. Aparece directamente asociado a la democracia como un principio de naturaleza anterior a la historia.

Asociado a otros, este registro compone un imaginario de depreciación del otro. Paradigmático es el escamoteo de la historia. Se afirma (entre líneas o soterradamente) que hay pueblos que sólo tienen naturaleza y carecen de historia. Este tópico se refleja continuamente en los carteles de turismo. ¿Qué ofrece el país que se invita a visitar? Compárese un afiche publicitando un viaje a París o a Londres con otro presentando una isla del Caribe o un país andino. Los primeros muestran la Tour Eiffel, el Louvre o el Big Ben con el London Bridge; detrás, los escaparates rutilantes de *boutiques* de lujo. Los segundos, como el que ofrece una escapada a Santo Domingo: sol, playas, chicas bronceadas, en tanga, y flores tropicales. Cuando eventualmente aparece un edificio es una mirada hacia un pasado que no ha creado futuro: una iglesia, un convento colonial o una ruina inca, maya o azteca. Todo lo cual va enmarcado en mucho color, folclore y fiesta. No se trata de si es verdad o mentira. Sí, en cambio, de la extrapolación de estas verdades, pues así se configura el imaginario. En la gran pantalla del turismo aparecen países que interesan porque invitan a un viaje a la inteligencia de la cultura y al futuro, y otros que sólo ofrecen naturaleza y pasado. Trasladando esta imagen a los hombres, termina por dividirlos, como a los países: entre el europeo culto con visión de futuro y el africano de safari o el latinoamericano folclórico; ambos más próximos de la naturaleza que de la historia, viviendo más en el pasado y en el realismo mágico que en la razón cartesiana. Es una valoración sobre los hombres. La selección del imaginario turístico debe corresponder a la visión que los clientes tienen de la geografía y sus habitantes. Un tour por Europa es

un viaje al arte, la historia y la cultura; a África, a ciertos países de Asia, y a América tropical, es aventura, arqueología y folclore, cuando no sexo.

Pero el proceso es más complejo. El escamoteo de la historia no niega el pasado. Hay pueblos que tienen pasado y sin embargo se les considera sin historia. Lo fundamental en este proceso es el escamoteo del presente. El pueblo se muestra sólo en su pasado porque el presente es inquietante, en particular para el mercado. Países de turismo precolombino, por ejemplo, de un presente problemático, hecho de miseria, inseguridad, guerrilla y droga, tienen un presente sin marketing, extremadamente perturbador para el comercio del turismo.

En el contexto de la colonización americana, el maridaje entre icono e ideología nos interesa especialmente, puesto que a través de él se desarrolla el proceso de transculturación. En el plano ideológico surge el discurso colonial etnocéntrico caracterizado por su negatividad respecto a los pueblos colonizados y que se asienta en varios mecanismos semánticos. El euroamericano-centrismo parte de una falacia: su superioridad cultural. La gran supremacía del norte sobre el sur se reflejaba incluso en la cartografía. Visión que en proyecciones cartográficas más recientes se ha rectificado, mostrando un Sur bastante mayor de lo que pensaban Ortelius y Mercator (Fig. 97).

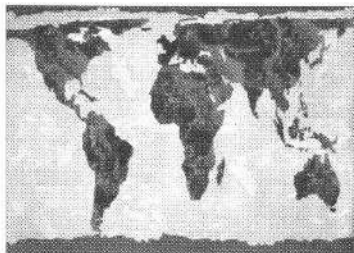


Figura 97

Remonta sus orígenes el eurocentrismo al concepto helénico de civilidad. Un concepto que se construye a partir de la noción de gobierno desarrollada por Platón y Aristóteles, asociada al concepto de conflicto Este/Oeste que le agrega Herodoto al construir, durante las guerras médicas, el icono de un Oriente bárbaro. Atenas representaba libertad e independencia, mientras que el Este bárbaro era esclavitud y despotismo. Samir Amin caracteriza la visión

eurocéntrica de Occidente diciendo: "La Europa Occidental no es sólo el mundo del poder y la riqueza material, incluyendo la fuerza militar; es también el triunfo del espíritu científico, la racionalidad y la eficiencia práctica, al igual que es el mundo de la tolerancia, de la diversidad de opiniones, del respeto a los derechos humanos y de la democracia, de consideración por la igualdad – al menos la igualdad de derechos y oportunidades– y la justicia social". Ésta es por cierto la autodefinición optimista que sintetiza Samir Amin. Pero lo que a él le interesa descubrir son las implicaciones pesimistas del eurocentrismo.

Para el estudio de la imagen de América, el eurocentrismo, y mejor el euroamericano-centrismo, son ideas centrales, al igual que el Oriente forma parte de una idea del otro. En *América Imaginaria* mostré cómo el Occidente construyó América como una idea montada socialmente, atribuyéndole un imaginario y un vocabulario que le han dado realidad y presencia en y para el mundo occidental y de acuerdo a sus intereses. En el mismo sentido ha trabajado Edward Said en su obra sobre el orientalismo (*Orientalism*, 1979).

El arte es portador de una ideología tanto en su gramática formal cuanto en su estilo, de suerte que cuando ésta domina sus formas se imponen porque la representan y la reproducen. Pero si es vencida o desautorizada, las formas desaparecen y su estética pasa a ser obsoleta, cuando no perseguida. Ejemplos hay muchos. Los españoles conquistan a las civilizaciones precolombinas no sólo con sus armas, sino con sus formas. Les imponen otra gramática formal destruyendo así su simbología y su visión del mundo. Es el etnocidio simbólico. Algo semejante ocurre con el arte romano que desaparece cuando Constantino se convierte al catolicismo y se destruye la estatuaría y la pintura pagana; o durante la Independencia de América que rechaza el barroco, asociado con la dominación española, para apoyarse en el neoclásico, el arte del liberalismo republicano. Nada más significativo de este doble proceso de conquista y aculturación que un icono religioso. Profundamente americano, puesto que se crea en el paisaje andino y pervive en el arte popular, *El Ángel del Arcabuz* es un tipo que se mantiene desde el siglo XVIII hasta la fecha: un ángel boquirrubio de alas de cisne, sombrero alón pluma al viento, suntuosamente vestido con faralaes de encaje, casacón estofado de oro y plata y que lleva pesado arcabuz. Él es quien mejor representa lo que fue en América el arte colonial: un barroco magnífico y teatral, pero también un estilo



destinado a hacer aceptar al indio el poder de Dios y del Rey, enviado a incorporarlo, por las armas, la estética y la religión a la sociedad colonial (Fig. 98). Es posible que el barroco sea el más retórico de los estilos, porque se interesa más por las pruebas afectivas y sensibles que por las pruebas de la razón. La retórica reemplaza el valor de la *demonstración* por el de la *persuasión*. Se trata de emocionar más que de convencer.

Otro efecto ideológico importante que es necesario considerar es el de la imagen que se prepara culturalmente para la imposición de una opción dominante. Se podrían analizar los signos precursores de una ideología estudiando las imágenes, en particular en el cine. Los filmes rodados durante la República de Weimar muestran una profusión de personajes autoritarios: proliferación de vampiros, fascinación por el horror, gusto por la crueldad morbosa. Transmiten la intuición de una Alemania que teme y desea el autoritarismo (cf. Sigfried Kracauer: *De Caligari a Hitler*, 1937).



Figura 98

## CAPÍTULO 17

### Estilo

#### Mito, estilo e ideología

El análisis del contenido es incompleto si no se hace simultáneamente el análisis de las estructuras formales para determinar la dependencia de una opción sobre la otra: dependencia de la opción ideológica sobre la opción estilística; o determinar cómo la opción estilística quita fuerza a la opción ideológica. Igualmente, la opción estilística puede servirle de coartada a la declaración ideológica.

Mito y estilo se asocian en la historia del quehacer artístico. Lo que no quiere decir que cada mito genere un estilo; sí, en cambio, que en cada estilo hay un mito básico. Uno o más. Por ejemplo, el romanticismo desarrolla el mito del Paraíso perdido, mientras el positivismo desarrolla el del progreso. Las imágenes cambian de uno a otro contexto: el indio en uno es el "buen salvaje", en el otro es el "bárbaro fiero". El cromo del "buen salvaje" sirve a los filósofos de la Ilustración para cancelar el Antiguo Régimen criticando la afectación (sinónimo de la decadencia de la sociedad aristocrática) y exaltando la simplicidad. La sencillez del "hombre natural", no corrompido por la afectación, le es indispensable a Rousseau para pensar el "contrato social". Sólo el

hombre natural posee la plenitud de esos derechos y puede negociarlos para celebrar el contrato social. Por el contrario, la estampa del "bárbaro" es utilizada por el positivismo para contraponerla al "orden y al progreso", para oponerla a la civilización, en particular a la "civilización colonizadora", para eliminar al indio, cuya barbarie es una traba en el desarrollo de la modernidad.

Tanto el "bárbaro" como "el buen salvaje" son procesos de mitificación del indio. El clasicismo utilizó el mito como paradigma formal; el Romanticismo, como rebelión, como medio de describir la "pasión pura", el exceso, lo exótico, lo amenazador. El peligro de esas visiones era que ambas perfilaban a un hombre esencial y ahistórico. Utilizaban la imagen como fundamento epistemológico de dos discursos opuestos: el uno "regenerador" y el otro "civilizador". En el primero, el buen salvaje servía para reestructurar la sociedad y cancelar el Antiguo Régimen. En el segundo, Sarmiento llama a su destrucción para arrasar con la barbarie, convencido de que sólo así se podía construir la civilización.

Desde la estampa del buen salvaje toman forma diversas proyecciones culturales. Proyecciones estéticas: el gusto por el paisaje; filosóficas: el contrato social; arquitectónicas: la casa solariega, el jardín romántico, el urbanismo ecléctico; antropológicas: el exotismo; psicológicas: el sentido del sueño, el viaje; políticas: los "ismos"; sociales: el sentido de lo cotidiano, lo popular. Paraíso es expresión de convivencia, de infancia, de inocencia, de bondad natural del pueblo (tópico que subyace incluso en la percepción del proletariado de Marx). En sus múltiples lecturas la nostalgia edénica lleva también a la reivindicación del bárbaro, de Calibán, como pueblo y como clase, encarado al mito del progreso o asociado a él, como en el caso de Marx. Pero también significa la evasión del mundo, la droga, el sueño, la muerte. Todos estos modelos quedan con el romanticismo sólidamente integrados en nuestro inconsciente colectivo.

El romanticismo nace de un desplazamiento del propósito kantiano: "el arte debe reemplazar el discurso filosófico agotado". En realidad Kant está en el origen de dos tradiciones estéticas cuyas repercusiones pasan, con mucho, más allá de las fronteras alemanas: la doctrina formalista que tiene sobre el arte un discurso clasificador, a menudo sin confrontarse con las circunstancias intelectuales e históricas de las obras y la estética romántica adoptada por un número importante de artistas y de críticos, desde el círculo de Viena hasta los nietzs-

cheanos y heideggereanos de hoy día, que leen en el arte la revelación de una verdad inaccesible al conocimiento científico y filosófico (Rochlitz).

Desarrolla el Romanticismo una teoría especulativa que "sacraliza el arte". Postulaba una identidad en esencia del arte y la filosofía. Esta concepción, relanzada por los idealismos, de Hegel a Heidegger, ha inspirado hasta hoy una lógica vanguardista: el arte cumpliría una función compensatoria, como un saber o un acto de salvación. Las vanguardias históricas del siglo XX toman el mismo esquema histórico del romanticismo, sólo que reemplazan la salvación religiosa por la del comunismo o el fascismo.

La lógica romántica representa un cambio fundamental en la concepción del mundo y del modo en que el hombre se relaciona con él: desarrolla una sensibilidad más individual y más privada. Esto se debe a múltiples factores. Uno de ellos es el contexto social, que instala el mercado en la circulación del arte y la cultura. Otro, es una palabra clave para el romanticismo: "Unidad", que no se concibe como un principio abstracto, sino como una fuerza viva y vivificadora: el alma de un universo, un universo orgánico.

El arte aparece como una función prácticamente religiosa. Para el romanticismo la filosofía surge como un discurso imposible, con ella no se puede captar la esencia del ser. Como solución de recambio ofrece el arte. Su tesis es que la poesía debe reemplazar el agotado discurso filosófico. Esta idea nos lleva del discurso como representación a la creación pura, absolutamente libre. El arte realiza la intuición intelectual del *hen kai pan* (del ser y de Dios).

Si el arte posee una función ontológica, o si es la única posibilidad de abordar la ontología, es una tesis todavía discutida por filósofos. Todos están de acuerdo, sin embargo, en que el arte puede contrabalancear la invasión de la cultura por los saberes científicos. Ésta es la función de identidad del arte.

Punto de partida del *pathos* romántico es la sacralización del arte. Mistificación que da sentido gnoseológico a su teoría especulativa. Incluso el marxismo aparece inspirado por ella, dado que el realismo socialista debe supuestamente revelar la realidad social última. Engels afirmaba que Balzac traslucía su época de manera implacable: el ascenso de una burguesía avasalladora y el derrumbe de la aristocracia.

Importantes en el desarrollo de esta línea teórica son Schopenhauer y Nietzsche. Porque el pesimismo existencial del primero encuentra compensación y salud individual en el arte. Y en el caso de Federico Nietzsche (1844-

1900), cuya estética fundada en la voluntad de poder es reinterpretada como "voluntad de forma", porque desempeñará un papel fundamental en las vanguardias de comienzos del siglo XX: en el activismo artístico político del expresionismo, del futurismo y de otros movimientos que deben mucho a la concepción del arte como expresión de una fuerza vital elemental. En *Humano demasiado humano* ilustra la tentativa de destrucción de todos los valores: la moral, la religión y el mismo arte. El arte sería parte de aquellas actividades que darían acceso a mundos trascendentes. Pero no hay mundos trascendentes. Así pues, el arte no hace sino construir mundos imaginarios.

Si continuamos recorriendo la historia de los estilos podemos percibir que cada uno es presidido por un mito. Detengámonos en algunos ejemplos.

El simbolismo representó una reacción contra el romanticismo, se opuso al realismo y rechazó el enfoque analítico del impresionismo. Comenzó en Francia en la década de 1880. Para el simbolismo la imaginación es su referencia mayor. ¿Es un mito? Sí, en cuanto reformula nuestra experiencia visual y es capaz de suscitar imágenes más vívidas que la realidad. Es el modo más auténtico de interpretar la realidad. Más que un estilo, el simbolismo fue una tendencia internacional, sirvió de cauce para transformar el arte figurativo en arte abstracto. Se inicia con Gauguin y el grupo de Pont-Aven, continuando con los *nabis*, que utilizaban el color en forma subjetiva y hacían constante hincapié en la función decorativa del arte. Con ellos pasa de siglo. Gauguin creía que el color podía representar emociones, que eran el equivalente visual del sentimiento. Formas características del simbolismo, así como su preocupación por el color y su empleo alusivo, se reflejan en movimientos artísticos posteriores: fauvismo, expresionismo y surrealismo. El color reivindicaba la libertad del hombre, servía para expresar, no para describir, y ésa era su función en la pintura.

En su paso al siglo XX el simbolismo inspiró, entre otros artistas, al suizo Ferdinand Hodler, que pintó día a día la agonía de su amante; al belga James Ensor, quien hizo de la máscara un retrato de sociedad en "La entrada de Cristo en Bruselas"; al noruego Edward Munch, que graficó la resonancia de "El Grito"; o al inglés Aubrey Beardsley, maestro de la línea decorativa, fino retratista de Oscar Wilde y del erotismo gay. En el caso de Beardsley se deja sentir con fuerza el vínculo entre los aspectos eróticos del simbolismo y las formas sinuosas del "Modernismo".

Modernismo es el nombre que toma en español el estilo que en Francia se conoce como *Art Nouveau* y en Alemania *Jugendstil*. Denominaciones que literalmente significan "arte nuevo" o "arte joven", y se utiliza para designar un estilo de carácter complejo e innovador, amante de líneas curvas y alargadas, basadas en sinuosas formas vegetales. Esencialmente fue un estilo decorativo que se dio en el arte y diseño europeos durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX.

En España el cambio de siglo es un periodo de belicosa confrontación con Estados Unidos, que terminan con el desastre colonial de 1898. La generación emergente, llamada del 98 o regeneracionista, recoge los mismos mitos de los pensadores americanos. Sobre modernidad e identidad reflexiona Unamuno (*En torno al casticismo*). Ambos temas son reiterativos en las generaciones siguientes, pasando de Unamuno a Ortega y de éste a sus discípulos del exilio: Gaos, Nicol, Medina Echeverría y otros. Ellos fundaron en México una escuela filosófica extendida por toda América Latina.

El modernismo coincide con el desarrollo de las ciudades latinoamericanas que, consecuencia de la emigración, se tornan cosmopolitas. Buenos Aires, "La Reina del Plata", se compara con las más grandes urbes del planeta. El crecimiento es avivado por movimientos de ideas favorables a la modernización y por la necesidad de cancelar las viejas estructuras heredadas de la colonia y superar fracturas de las guerras civiles.

Asimismo, el modernismo introduce un elemento erótico con la aparición del personaje de la mujer fatal que lleva a los hombres hacia el placer y la muerte. Cierta modernismo secundario popularizó estas actitudes en obras como las del colombiano José María Vargas Vila. En Europa el estilo se expresa en una imagen de la mujer. Alphonse Mucha, brillante cartelista del cambio de siglo, nos muestra una representación datada de la feminidad, no del feminismo. Expresa el estatuto de la fémmina en la *Belle époque*, interpretación que apoya el teatro y el *music hall*, la literatura y la moda, que difundían una imagen voluptuosa y pulposa de la mujer, una beldad lasciva que se abandona (Fig. 91).

Tras la Primera Guerra Mundial, el modernismo se transformó en una línea elegante, se volcó sobre el diseño y tomó el nombre de *Art Déco*. Importante fue la relación que estableció entre arte e industria porque abrió camino al arte y a la arquitectura contemporáneos.

Sería una salida facilona o al menos una tautología decir que el mito que lleva en su vientre el modernismo, que sucede al simbolismo, es el progreso. La verdad es más compleja. Porque si esto es evidente hay que asociarlo a otro mito particularmente vivaz en la época para Iberoamérica: el de la identidad. Sentimiento muy fuerte en los creadores hispanoamericanos que se reconocen en el modernismo, comenzando por su jefe de fila, el nicaragüense Rubén Darío. Poeta renovador de *léxicos*, metáforas y de la forma de hacer versos. Fuerte es el sentimiento de identidad en el cubano José Martí, el colombiano José Asunción Silva, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, los argentinos Leopoldo Lugones y Alberto Ghirardo, los uruguayos José Enrique Rodó y Julio Herrera y Reissig, independientemente de que uno sea socialista, democrático y progresista, el otro conservador o fascista, y el tercero anarquista. En América, la definitiva salida de los españoles planteaba el dilema de norteamericanizarse o reafirmarse en su carácter hispánico o, más general, latino.

Nos hemos referido continuadamente a la *Belle Époque*. Es preciso aclarar que ésta es una noción que no está relacionada con movimientos de vanguardia. Es una visión de época que abarca de 1890 a 1914 y envuelve varios estilos. El nombre expresa la reacción de quienes añoraban un pasado optimista frente a los horrores que había causado la Primera Guerra Mundial. Se la veía como una época de paz, un periodo de oro del cambio de siglo parisino, de vida cultural, artística y literaria excepcional, enriquecida constantemente por una proliferación de artistas que iban desde Monet a Picasso, y pasaba por las vanguardias parnasianas. Recordaba la fascinación que ejercía una ciudad en continua remodelación bajo el influjo de la arquitectura y el urbanismo de Haussmann y la imaginería emblemática de Eiffel. La belleza de los edificios se asociaba al confort que ofrecían la modernidad y el progreso de la técnica. Son los años en que se incorporan los ascensores y se inaugura el metro. La *Belle Époque*, por encima de cualquier estilo, recordaba un momento de la historia europea en que dominaba el optimismo social.

Muy distinta es la imagen de los años 20. *Les annés folles*, *the roaring twenties*. Dos movimientos: el futurismo, instalado en 1909 con el Manifiesto de Marinetti, y el *Bauhaus*, creador del funcionalismo, fundado en Weimar en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, reconocen el desarrollo acelerado del capitalismo industrial. Imagen dominante es la máquina: el automóvil.

Por su funcionalismo, la máquina requiere metafóricamente líneas rectas, formas geométricas. "La línea curva es para los asnos... La recta para los hombres", escribía Le Corbusier. Nacen una literatura y un arte que celebran la máquina. Marinetti y el futurismo glorifican la belleza de la velocidad. Es el espíritu de la época.

Iluminador resulta comparar la imagen de la mujer de la *Belle époque* con la de *Les annés folles*. Éstos presentan una mujer casi geométrica, que rechaza el arabesco. Si evocan sexualidad, no está hecha en absoluto de lascivia y abandono. Las reivindicaciones feministas (*à la garçonne*) han modificado la concepción dominante sobre sexualidad. Los cabellos cortos tienen valor de manifiesto. Es preciso señalar entre época y época que el cambio de estilo refleja un cambio de simbolismo en la oposición hombre/mujer. A lo largo de los años 20 la imagen de la virilidad está asociada inconscientemente a energía creadora. Algo semejante podría decirse de la mujer. Entre las féminas de Mucha que se "abandonan" al capricho del arabesco y las mujeres de Dix o de Tamara Lampedika que toman la vida en sus manos hay un mundo que comienza a cambiar rápidamente (Fig. 99).

Motivación de los futuristas fue la modernidad. En el *Primer Manifiesto Futurista*, publicado en *Le Figaro* en 1909, se lee: "Afirmamos que la magnificencia del mundo ha sido enriquecida por una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras cuyo capó esté adornado con grandes tubos, cual serpientes de explosiva respiración —un rugiente vehículo que corre como una ráfaga de metralla— es más bello que la *Victoria de Samotracia*". Rechazaron la estética tradicional e intenta-



Figura 99

ron ensalzar la vida contemporánea basándose en sus dos temas obsesivos: la máquina y el movimiento. Miraron la máquina con un gran optimismo. Otros artistas e intelectuales la veían amenazadora y deshumanizante. Les horrorizaba el potencial que representaba como instrumento de guerra. Es el caso de Georges Sorel en *Reflexiones sobre la violencia* (1908). Los futuristas en cambio, que adhirieron al fascismo italiano, declaraban: "Vamos a glorificar la guerra, la única higiene del mundo". Fuentes de su estilo fueron el cubismo y la fotografía. El futurismo no podía realizarse sin un vocabulario cubista de dislocación cinético-temporal del espacio. Tampoco habría sido posible sin los recientes descubrimientos de la fotografía, sin las secuencias fotográficas y estroboscópicas que descubren el movimiento de Muybridge (Inglaterra) y la cronofotografía de Marey (Francia) que captaban la huella que el movimiento del cuerpo dejaba en su paso por el espacio (Fig. 50).

Su influencia se aprecia en muchos artistas. Una de las imágenes canónicas de las vanguardias ha sido *Desnudo bajando una escalera N°2* de Marcel Duchamp, inspirado en una secuencia fotográfica de Marey.

Esos mismos años se desarrolla en Alemania el movimiento *Die Brücke* (El Puente). Veía el arte como un puente hacia el futuro. Lo formaron un grupo de artistas, todos menores de 30 años. Tal vez los más destacados hayan sido Kirchner y Nolde. El grupo duró nueve años y se disolvió al estallar la Primera Guerra Mundial. Su contexto social era el movimiento *Wandervogel*, que recogía la tensión de la gran urbe y reaccionaba contra la moral estrecha de los últimos Habsburgos. En el Manifiesto de 1905, Kirchner decía: "Como somos jóvenes, somos portadores de futuro". Buscando un arte de identidad, preferían el gótico al clasicismo. "El arte alemán debe volar con sus propias alas", escribía Emil Nolde en 1912. "Tenemos el deber de separarnos de Francia, ya es hora de tener un arte alemán independiente".

En 1919 se inaugura en Weimar el *Bauhaus* bajo la dirección de Walter Gropius (1883-1969). *Bauhaus* entrañaba una alusión a la *Bauhütten*, loggias donde se alojaban albañiles y canteros que trabajaron en la construcción de catedrales en la Edad Media. Se sugería así una cofradía de artesanos unidos en fraternidad (las logias masónicas también nacieron en las *Bauhütten*) y que compartían un proyecto idealista. La imagen de la catedral como símbolo del constructivismo utópico formaba parte del mito del *Bauhaus*. Su primer manifiesto, redactado por Gropius, lleva como portada una catedral ilumina-

da de Lyonel Feininger. En el *Bauhaus* se reflejan influencias del progresismo, de Marx y William Morris; ésta transmitida a través de la Escuela de Artes y Oficios de Van de Velde, una institución que antecedió al *Bauhaus*. Morris, diseñador, artesano, poeta y uno de los primeros socialistas ingleses, revolucionó el gusto victoriano y ejerció una tremenda influencia a través del movimiento Arts & Crafts que él creó. El *Manifiesto* llama a unificar las artes y a que todas las ramas del diseño se movilicen juntas. Peter Behrens, que entró a trabajar como arquitecto al *Bauhaus*, fue el primero en crear una línea de diseño para diversos productos, desde el papel con membrete hasta las lámparas. En el *Bauhaus* trabajaron Le Corbusier y Mies van der Rohe. En 1923 el húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) se encargó de los cursos básicos para relaciones comerciales. En 1925 la Escuela tuvo que mudarse, asediada por el gobierno de derecha de Turingia, y se trasladó a Dessau. Al mismo tiempo Gropius organizó una exposición, "Arte y tecnología", que imprimió un nuevo rumbo al *Bauhaus*. No volvió a hablar de la madera como material de utopía. La *Bauhaus* de Dessau era totalmente de hormigón y piel de vidrio. La escuela se orientó hacia cuestiones prácticas: diseño industrial, masificación de la vivienda, tipografía, maquetación, foto, "desarrollo de prototipos".

Las vanguardias que enlazaron el siglo XIX con el XX se liberaron de la hostilidad original hacia la producción industrial, del maquinismo. Su fuerza residía en que no se alimentaban de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales, llenos de problemas técnico-esotéricos, sino con la preocupación de cómo construir una sociedad mejor. Moholy-Nagy, húngaro, exiliado tras la derrota de la efímera República de Consejos (soviets) de Béla Kun, comentando la importancia de esta tradición, escribía: "El constructivismo es el socialismo de la visión. Esta clase de vanguardia posterior a 1917 dio un salto atrás sobre las vanguardias apolíticas e incluso antipolíticas de 1905 a 1914 hasta conectar con los movimientos socialmente comprometidos de la década de 1880 y de los primeros años de 1890. La idea del arte nuevo se asoció así una vez más a la construcción de una sociedad nueva o mejor. Su impulso era tanto social como estético. De aquí la importancia de la construcción, 'Bau', la palabra alemana que dio su nombre al Bauhaus, para este proyecto".

La República de Weimar conoció el boom de la construcción de viviendas sociales. Casi todas en *International Style*. El resultado fue una forma clásica,

el *Siedlung* o "asentamiento", muy apreciado por los utopistas. En 1927 otra exposición en Stuttgart, la *Weissenhofsiedlung*, fue patrocinada por los sindicatos. Le Corbusier, Mies, Gropius y J. P. Oud diseñaron los edificios. Todos se atenían a una preocupación de base que denominaron *Wohnung für das Existenzminimum* (Habitaciones para una existencia mínima). Los nazis rechazaron estas viviendas hechas por judíos y comunistas, con "azoteas degeneradas", como se veía en países árabes, y no con tejados racialmente saludables, al estilo de las granjas alemanas, puntiagudos y a dos aguas. Lo que podía llegar a ser el *International style* cuando se unen los recursos y el orgullo nacional, lo demostró Brasilia. Construida por sus discípulos, Oscar Niemeyer y Lucio Costa, expresa las ideas de modernidad funcional de Le Corbusier. El arquitecto suizo pensaba que en el futuro todos tendrían coche, por eso en Brasilia hay kilómetros de autopistas sin calzadas.

La Gran Depresión de 1929 influyó fuertemente en todos los dominios del imaginario. Se la veía como producto de la desmedida concentración de la riqueza en la sociedad capitalista y se consideró que la arquitectura modernista iba a ser la respuesta democrática a esa crisis social. Así al menos creyeron los fundadores del *International style* (nombre que le dieron Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock en 1932). Para ellos la idea misma de la modernidad echaba sus raíces en el marxismo. La utopía estaba latente en la tecnología. La máquina asociada al diseño podía abolir la esclavitud que ella misma había implantado, siempre que el arquitecto actuara como escenarista. El intérprete principal del *International style* fue Le Corbusier: "llegaremos a la casa-utensilio", afirmaba. Pero su centro fue el *Bauhaus*.

Consideraba el *Bauhaus* que también el mobiliario formaba parte del edificio. Frank Lloyd Wright fue el pionero de los muebles incorporados en Occidente y los europeos modernistas siguieron su ejemplo. Sin embargo, el peor suplicio que recibió el cuerpo fue de parte del grupo *De Stijl*. La silla roja y azul de Rietveld es considerada un clásico. No es un mueble, sino una escultura. Su incomodidad funcional es trascendente.

Las metas del *De Stijl* eran claras. Disgustados con la Primera Guerra Mundial y creyendo estar al final del individualismo capitalista y en la frontera de un nuevo orden mundial, sus miembros querían ser hombres internacionales. Concibieron su arte como un estilo supranacional, un "idioma universal". *De Stijl* restringió sus colores a los primarios: amarillo, rojo y azul, y sus for-

mas al rectángulo. Rechazaban las líneas curvas porque eran demasiado personales: "viva la cuadrícula", repetían. Aseguraban que su gramática formal se aplicaría a todas las artes y traería el entendimiento entre naciones. Pero el arte no puede curar el nacionalismo. Si el nombre de *De Stijl* sobrevivió es porque uno de sus cultores, Piet Mondrian (1872-1944), ha sido uno de los más importantes artistas del siglo XX. Mondrian, convertido a la teosofía, llegó a la abstracción a través del cubismo, a diferencia de Kandinsky que llegó a la abstracción a través del expresionismo.

En muchos países la Crisis del 29 provocó un cambio de actitudes políticas. La mayoría de los gobiernos reorientaron su acción promoviendo medidas favorables al estado del bienestar. En Alemania las crecientes dificultades económicas de posguerra y la desaparición de la financiación exterior alentaron el surgimiento del nazismo y la llegada al poder de Adolf Hitler. En otros países aparecieron grupos políticos de tendencia fascista o totalitaria que acabaron por triunfar, en la estela de la Gran Depresión y aprovechando la desesperanza política que ésta arrastraba.

Como estilo resurge el realismo en la década del treinta del siglo XX. Históricamente, el realismo en pintura va de Zeuxis, que pintó unas uvas que engañaban incluso a las aves, hasta el hiperrealismo. En el marco de la revolución cultural bolchevique se define como realismo socialista y en la ideología del fascismo, como academicismo clasicista. La exposición *Arte y poder: Europa bajo las dictaduras. 1930-1945* (Londres, Barcelona y Berlín, 1995-1996) mostró por primera vez el arte fascista y estalinista. Si el mito del academicismo fascista era la superioridad de la cultura clásica y del hombre ario, el mito declarado del realismo socialista fue el triunfo del proletariado. Ambos estilos se erigieron en razón de estado, convirtiéndose en un corsé de hierro para el artista, pues le atribuían al arte una función concreta sin dejarle posibilidad de elección.

La tendencia realista en arte y literatura ha existido en diferentes épocas. A veces se define el realismo como una actitud, como el reconocimiento de una realidad objetiva; a veces como un estilo o un método que describe comportamientos o representa figuras, objetos y entornos, tal como actúan o aparecen en la cotidianeidad. Como estilo, el término alude al movimiento que comenzó a mediados del siglo XIX como reacción al romanticismo. Necesario es distinguir entre realismo, naturalismo y academicismo, aunque a menudo

se usan como términos intercambiables o se solapan. Trazando grueso podemos decir que el realismo reproduce las cosas como son aprehendidas por los sentidos, que el naturalismo—sobre todo en literatura— aplica teorías científicas al arte, mientras que el uso más corriente del término academicismo se refiere a una especie de idealización del realismo siguiendo normas y gustos preestablecidos por el arte clásico.

Introducido como la estética oficial de la URSS, el realismo socialista fue definido en el *Primer Congreso de Escritores Soviéticos* de 1934. La paternidad de la teoría se atribuía a Stalin, bien que la teoría fuese formulada por Máximo Gorki. Otro de los ponentes de este congreso era Andrei Jdanov, quien la asumió convirtiéndose en gran Pope de la vida cultural. El estilo se definió por el propósito de “mostrar las grandes y nuevas virtudes del hombre soviético... e iluminar el camino hacia adelante”. El realismo socialista insistía en la función social del arte. Explicaba al proletariado el significado profundo de los acontecimientos. En Grecia antigua todos los problemas y conflictos sociales se reflejaban en la literatura. Y también su visión del mundo. Conceptos de *areté*, *sofosine* y el temor a la *hybris* son temas de la épica homérica y la tragedia. En la evolución de la tragedia, de Esquilo a Eurípides, se puede seguir el desarrollo de la individualidad. Es también un tema capital del derecho, el tema de la culpa: de Homero a Eurípides se pasa de la responsabilidad colectiva a la responsabilidad individual. Pero con el realismo socialista, así como con el arte del fascismo, esta función se enfatiza transformándose no en un reflejo de lo social, sino intentando ser un motor. Cuando la función social se hace inductiva pasamos directamente a la propaganda.

El realismo socialista se definía como el arte que anunciaba el mañana. “Futuro” y “horizonte” eran palabras de fuerte seducción simbólica, significaban el espíritu de futuro insuflado al presente. En el imaginario se tradujeron en un tópico icónico: el retrato del obrero soviético con la mirada alzada hacia el horizonte (Fig. 13). Como teoría, en su primer momento, el realismo socialista aludía a la literatura. El escritor debía educar al pueblo y darle armas ideológicas. Rápidamente la teoría se extendió a la pintura, afirmando que la obra debía comenzar por el contenido y no por preocupaciones formales. Aserción que permitía un fuerte control del partido sobre el arte, pues era él quien determinaba cuál era la correcta representación de la realidad. El tópico del hombre nuevo, que recogió la cultura proletaria, creó un panteón de héroes o

superhéroes del trabajo. Se les representaba levantando la hoz y el martillo, con brazos no menos musculosos que los de Superman. Eran los “stajanovistas”, llamados así por el obrero Aleksei Stajanov, héroe del trabajo, quien piqueteó 102 toneladas de carbón en un solo turno de noche.

La revolución bolchevique acabó con la clase media. Lenin nombró a Lunascharsky comisario de educación. Su idea era preservar el pasado espulgado de degeneraciones burguesas. Tarea inmediata del arte era la agitación y la propaganda política: “el arte es un poderoso medio de contagiar con nuestras ideas, sentimientos y estados de ánimo a quienes nos rodean. La agitación y la propaganda adquieren particular agudeza y efectividad cuando están revestidas con las atractivas y poderosas formas del arte”, escribía Lenin. De todas las tendencias del arte ruso, el constructivismo parecía el más cercano al ideal leninista. La maqueta de Tatlin para el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) es un verdadero manifiesto. El arte, advertían los creadores, estaría al alcance de todos y desaparecerían distinciones entre artista y artesano.

En ningún otro momento de la historia la pintura había sido puesta hasta tal punto al servicio del discurso. Como estilo, el realismo se justificaba diciendo que sólo su imagen era accesible al pueblo. Se le denomina “realista” porque la escena lo era de acuerdo a reglas de representación del espacio propuestas por el Renacimiento, y “socialista” porque situaba en ese espacio una historia edificante de los tiempos presentes y anunciadora del porvenir. La paradoja es que el realismo es justamente un estilo forjado por la burguesía para legitimar su ascenso como clase. En su proceso de movilidad social la burguesía elabora sus convenciones en contra del arte religioso y del arte aristocrático, cuyos mensajes tiene que cancelar o secularizar. Más tarde, cuando los chinos adoptan el estilo, el realismo occidental parecía aun más extravagante. El estilo resultaba colonizador, porque el realismo chino era otro. Muchos intelectuales y artistas manifestaron su desconfianza por los modelos extranjeros.

En México, el realismo, asociado a la gramática formal precolombina y a las vanguardias de comienzos del siglo XX, fue el estilo de base de los muralistas y en él se asentó el proyecto social de la Revolución mexicana. Siqueiros fue considerado uno de los más grandes pintores del realismo socialista.

El esteticismo fascista es propio de los años treinta. Alcanzó su máximo esplendor en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 y en el Palacio de las Con-

venciones Anuales de Nuremberg. El estilo modernista carecía de preconceptos y podía servir a cualquier tendencia. Albert Speer, el arquitecto oficial de Hitler, estaba convencido de que la arquitectura era un instrumento eficaz para ser la voz de la ideología. Su obra magna fue el Estadio de Nuremberg: tenía el trazado de una herradura y capacidad para 450.000 personas. En él, el espectador era cosificado. Declaraba que se había inspirado en un texto de los *Viajes a Italia* de Goethe, donde refería que al visitar el anfiteatro romano de Verona se dijo: si en este lugar se aglomerasen personas con opiniones contrarias, todos quedarían unificados en una sola opinión. Ése era el propósito del estadio y la clave del Imaginario que proyectaban.

El atractivo del modernismo fascista era que debía señalar la renovación de la historia en el plano cultural, tal como prometía en 1933 Mussolini inaugurando la Feria Cultural de Roma en el X aniversario de su ascenso al poder. El edificio que albergó la Feria, a los pies del Pincio, tenía una fachada *art déco* con gigantescas fascas y hachas. Fue el origen de la arquitectura fascista. El academicismo se expresó sobre todo en la arquitectura. Speer influyó en Mussolini, quien a fines de los años treinta construyó en las afueras de Roma un nuevo Foro Italiano, de estilo clásico, decorado con héroes desnudos y mosaicos. La metáfora era la continuidad: el pasado respaldando al presente. La *Terza Roma* sucedía a la Roma de los Césares y a la Roma de los Papas. Curiosamente, esta arquitectura cruzó el Atlántico en la década del cincuenta y llegó a ser la imperante en centros culturales y algunos edificios emblemáticos en los Estados Unidos, a semejanza del "Lincoln Center", parodia del Campidoglio. Fue el estilo internacional influyente de los años cincuenta y sesenta. Estaba diseñado para un propósito y lo seguía expresando: la centralización del poder.

Pocas asociaciones muestran más claramente las vinculaciones entre mito y estilo que aquellas que pueden establecerse entre el futurismo italiano y el fascismo. La retórica del futurismo contribuyó a crear el marco del discurso del Duce y a construir la plataforma cultural fascista: velocidad, falocracia, conflicto armado, autoritarismo.

A menudo se confunde el realismo socialista con el arte de protesta. Son muy distintos. En primer lugar porque el uno es el arte oficial de un régimen y el otro forma parte de lo que podríamos llamar contracultura. En segundo lugar porque el realismo es un estilo; en cambio el arte de protesta se sirve de

cualquier estilo. Es sobre todo la imagen de una idea de subversión. La utilización del arte como subversión tenía cierto fundamento lógico. Se basaba en el silogismo siguiente: cambiando el lenguaje del arte se podía cambiar la manera de pensar, cambiando la manera de pensar se podía transformar la vida. En la realidad el silogismo se mostró débil. Lo más que logró el arte fue ilustrar modelos de disidencia.

La protesta en el arte se encuentra ya en los grabados que atacaban al Papado durante la Reforma. En el siglo XIX Goya relanza con vigor el género y un siglo más tarde se convierte en un discurso universal con la Guerra Civil española. Guernica es su obra emblemática. La tela de Picasso, presentada por la República en la Exposición Universal de París de 1937, se convirtió rápidamente en un manifiesto contra guerras, violencia y por la paz. Obra de arte señera del siglo XX, ha influido fuertemente en la opinión pública. "Después de 1937 —dice Hughes—, han sido pocas las obras de arte admirables que contienen referencias políticas —algunas de Joseph Beuys o de Robert Motherwell: *Elogio a la república Española*—; pero la idea de que el artista, pintando o esculpiendo, pueda introducir imágenes en la corriente de opinión pública cambiando de este modo el discurso político ha desaparecido... Los medios de comunicación le quitaron el discurso político al arte". "Es difícil pensar —continúa Hughes— que alguna obra de arte le haya salvado la vida a un judío o un vietnamita". Hay que relativizar el juicio de Hughes porque, pese a la importancia que tiene salvar vidas de las víctimas de la violencia, no se trata sólo de eso. También la denuncia es importante para condenar la agresión y ayudar a detenerla y para "cambiar el discurso político". Por otra parte, si es verdad que en el mundo actual el efecto de las obras de arte es cada vez más limitado, no debemos olvidar que esencialmente ellas han actuado siempre en cuanto imagen. En Hughes "obras de arte" son sólo las que él considera "admirables" (criterio por lo demás subjetivo), pero no considera que a la obra de arte se le escapó la imagen y es de ella que estamos hablando. Día a día vemos la influencia que tiene y ha tenido en la modelación y modulación de la opinión pública, cuando observamos lo que los alemanes llamaron *Kunst im Widerstand* durante la Segunda Guerra Mundial o lo que fue el "Mayo del 68". Y, sobre todo, cuando nos volvemos hacia América Latina o escuchamos, a comienzos del siglo XXI, a la opinión mundial expresar sus deseos de paz. Constatamos entonces que la imagen y el arte, en cuanto ha creado una imagen trascenden-



tal, siguen desempeñando un papel referencial en la protesta; aunque sólo sea a través de citas, como cuando se sale a marchar con imágenes del *Guernica* para oponerse a la guerra. Por otra parte, no es posible olvidar el papel que sabe jugar la fotografía, medio de comunicación pero también arte. Vimos que puede manipular la información y por igual contribuir a desenmascarar las falacias de una guerra e incidir decisivamente en el rumbo de la política internacional cambiando la apreciación de los hechos. ¿Cómo borrar de la memoria el efecto que tuvieron las fotos de los niños huyendo quemados por el napalm en la guerra de Vietnam o las de las torturas a que fueron sometidos los prisioneros iraquíes en Abu Ghraib? Aparte de su efecto político y de mover a la opinión pública internacional, han contribuido decisivamente a desarrollar el horror hacia la guerra (Fig. 31).

No se puede negar el poder de la imagen en la construcción del discurso político. Entre otras cosas porque la resistencia contra un régimen político, y más aun la subversión en los casos de regímenes autoritarios, requiere de imágenes para manifestarse. La imagen de resistencia puede expresarse a través de diversos medios, desde el monumento hasta el panfleto. Aquello que la convierte en un símbolo subversivo es la forma en que se sitúa frente al poder y el efecto que provoca. Cuando se instaló la primera estatua del presidente Salvador Allende, obra de Mónica Bunster, en una pequeña localidad chilena, La Palmilla, fue apenas tolerada, y sobre todo acallada por la prensa, y eso que el país había entrado ya en el periodo de transición democrática.

Hay géneros que parecen ser el vehículo natural de la crítica política. Sin duda que el más persistente es la caricatura. Destacó con fuerza durante la Revolución francesa de 1789. Circulan más de 6000 grabados sobre los acontecimientos; a través de ellos el conflicto salió de la esfera pública extendiéndose entre la población civil, comprendida la analfabeta. La caricatura tiene el mérito de desmitificar el poder. De ahí que podamos estudiar y radiografiar las actitudes políticas de una época en la obra de los caricaturistas.

Estrechamente asociada al acaecer político latinoamericano está la "Protesta". Nació en el arte con los grabados en zinc de José Guadalupe Posada a fines del siglo XIX, y creció, pasando por los muralistas mexicanos, con la Revolución cubana, la Unidad Popular en Chile y todo arte de protesta y de solidaridad contra el imperialismo, así como el arte del exilio. Hasta comienzos de la década de los sesenta se desarrolló en estilo militante, dentro del realis-

mo socialista. Se abrió en multiplicidad de expresiones con la denuncia del fascismo durante la Guerra Civil española, identificándose con las vanguardias después de que el Tercer Reich las expuso como "arte degenerado", *Entartete Kunst*, atacándolas como contrarias al genio ario. Finalmente la revolución cubana, en los años 60, abrió las puertas del arte político a todas las manifestaciones de estilo contemporáneas, particularmente en la gráfica: el arte revolucionario por excelencia (Susan Sontag: *The art of Revolution*).

También los estados liberales han elaborado formas de coacción artística. Eficaces, aunque no evidentes. Después de la Segunda Guerra Mundial, en los Estados Unidos y en el marco de la "guerra fría", frente al arte de propaganda y comprometido se defendió el "arte puro". El crítico Clement Greenberg (1909-1994) advertía que los artistas, para defenderse de los efectos perniciosos del mal gusto (*kitsch*), presente tanto en el arte de masas de los Estados Unidos, como en el populista de la URSS o de la Alemania nazi, deberían hacer un arte abstracto que fuese inmune a la explotación política. En realidad la pintura abstracta no empezó a cotizarse a precios elevados hasta la guerra fría, consecuencia de la hostilidad que Hitler y Stalin mostraron hacia ella. Se convirtió entonces en una suerte de "arte oficial del mundo libre" opuesto y contrario al "totalitarismo". Jackson Pollock y los artistas de la *Action Painting*, un estilo para el cual la obra de arte era más un acto que una configuración, figuraron como el epítome de este arte, puro y libre. ¡Pura apariencia! El estilo fue promovido con numerosas exposiciones por el MOMA (Museum of Modern Art de Nueva York) con una retórica que no podía ser más nacionalista. En los catálogos aparecían contrapuestos el "arte libre" usamericano con el reglamentado "realismo socialista" del comunismo. En los años 70 se descubrió que muchas de esas exposiciones habían sido financiadas por la CIA.

En la misma época los museos se imponen como monumentos del orgullo cívico. En los Estados Unidos las donaciones millonarias a instituciones culturales (deducibles de impuestos) se multiplican. Imaginaban que el arte refinaria el materialismo y el provincialismo usamericano, que "blanquearía" socialmente a los nuevos ricos. El MOMA, creado en 1929, cuyo primer director fue Alfred Barr, reafirmó estos alcances. Más tarde el arte fue el producto perfecto para el sistema de valores del reaganismo. Reagan quería dar una sensación de bienestar en las relaciones gubernamentales. Con promesas tran-

quilizadoras, deseaba borrar la imagen de derrota dejada por Vietnam. Quería rescribir la historia de la hegemonía de Estados Unidos y volver al sueño americano. El país contaba con más de un millón de millonarios y el arte aparecía como la mercancía dignificante, ennoblecedora. Se podía gastar cantidades de dinero sin ostentar de nuevos ricos. Uno de cada dos estadounidenses había llegado a creer que la posesión de objetos artísticos otorgaba una distinción no sólo social, sino en cierto modo moral. Los cuadros subieron en flecha en las subastas. En 1980 se vendió un Turner en \$6,4 millones, Velásquez en \$5,4 y Van Gogh en \$5,2. Posteriormente, un Van Gogh alcanzó los \$53 millones, vendido a un fabricante de cerveza australiano. En 2002 un Picasso llegó a \$55 millones y, en 2004, "Muchacho con Pipa" se remató en Sothebys, Nueva York, en 104 millones de dólares.

El arte en el imaginario del poder, de la respetabilidad y como forma de "blanqueo social" tiene una larga historia, que comprende tanto el ser representado como el poseer. Va desde los monumentos antiguos, retratos de dioses y emperadores, pasando por los comerciantes italianos y flamencos que se hacían pintar como donadores en los márgenes de las escenas religiosas, hasta la iconografía política de los siglos XIX y XX. Sin olvidar que la posesión misma de la obra de arte daba respetabilidad: es el caso de los coleccionistas usamericanos a los cuales acabamos de referirnos, y también el de un hecho reciente en América Latina, el de los narcotraficantes colombianos, quienes buscando signos de prestigio contrataban diseñadores para que les instalaran en residencias lujosas e invertían fuerte en obras de arte para decorar sus salones. Efecto colateral del deseo de "adecentarse" de los narcos, fue que activó el mercado del arte y subió las cotizaciones, destacando a importantes artistas colombianos. Hoy, la economía de mercado ha acentuado más aun la relación entre arte y poder. La imagen neoliberal es estilísticamente independiente, pero sitúa el valor del arte en lo que es su mito fundador: la economía de mercado.

En un pequeño opúsculo publicado por Hobsbawm después de *The Age of Extremes* en 1999, *A la zaga*, desarrolla el historiador inglés su reflexión sobre la crisis de las vanguardias. Considera que han sufrido un doble fracaso: fracaso de la "modernidad" y obsolescencia tecnológica. Refiriéndose a la modernidad, recoge un comentario de Proudhon a propósito del arte de Courbet, que era "una expresión de los tiempos"; y, dado que los tiempos experimen-

tan progresos continuos, cada nueva forma de significar el tiempo debía ser superior a la anterior. Lo que no siempre es así en el caso de las vanguardias. Por otra parte, no había consenso en el significado de "expresión de los tiempos" ni sobre cómo expresarlo. El segundo fracaso, aun más grave, es el de la "obsolescencia tecnológica". Las formas de pintar instauradas a partir del Renacimiento no han sido capaces de adecuarse a la época "de la reproducibilidad técnica", como la llamó Walter Benjamin. ¿Qué podía comunicar la pintura una vez que se había apartado del lenguaje tradicional de la reproducción hasta hacerlo incomprensible? Y Hobsbawm comenta: "Durante los 50 años que separan el fauvismo del pop, el arte buscó desesperadamente responder a esta pregunta mediante una interminable sucesión de nuevos estilos y manifiestos casi siempre impenetrables. A lo único que se llegó es que cualquier cosa podía ser considerada arte, si un artista la reivindicaba como creación personal".

En realidad la irritación que produce el arte abstracto es que el espectador no puede reducirlo a una analogía perceptiva literal. Sin embargo, interpreta signos plásticos no analógicos permanentemente: cuando elige una corbata, o frente a una bandera: los descifra simbólicamente: buen gusto, patria, etc.

Significativo es que la intervención de lo verbal conozca a fines del siglo XX un momento álgido en la historia de las artes plásticas. Añada el sentido en el happening, las instalaciones o el arte conceptual. El movimiento "Fluxus" es una demostración de experiencias visuales con un discurso inscrito. Tom Wolfe en modo irónico confirma la observación de Hobsbawm: "El arte moderno se ha convertido en algo completamente literario; la pintura y las otras formas no existen más que para ilustrar el texto". No se puede visitar una exposición sin alguien que te la explique (*La palabra pintada*, 1976).

Los que cierran el siglo XX son años de grandes transformaciones en las concepciones políticas internacionales y también en la cultura. El fin del "siglo corto", como considera Hobsbawm el siglo XX, deja a las vanguardias sin sus contenidos sociales tradicionales y el concepto mismo se transforma en una palabra hueca. En particular, quedan desconcertadas las vanguardias de izquierdas, que pensaban que el arte tenía todavía algún uso revolucionario. Desapareció el ideal de renovación social a través del desafío cultural y su eclipse marcó el fin de la visión que reivindicaba la relación entre arte y vida. La ideología del mercado la reemplazó, convirtiendo la vanguardia en un pa-

riente comercializado; introduciéndola en el vértigo de la “obsolescencia dinámica”: un nuevo producto cada año, estilizado de manera distinta para que parezca “nuevo”.

El “siglo corto” termina con la desintegración de la URSS. La crisis de la izquierda que sigue afecta igualmente al arte. Fragmentadas las preocupaciones habituales de la izquierda, su idea de transmitir un “mensaje político” se hace problemática. Conceptos de “arte revolucionario”, “arte de protesta” o “arte comprometido” resultan anacrónicos en cuanto aparecen vinculados a un modelo político obsoleto. Los efectos de las administraciones de Reagan y Bush hacen que artistas y críticos post-Vietnam se orienten hacia posiciones conservadoras. A ello se suman las teorías posmodernas, que identifican fortalecimiento y globalización del capitalismo con el fin de la historia, anunciando la planetaria difusión de sus “valores” gracias a la sociedad de la información. La sobreabundancia de mensajes en la red deja a los artistas con pocas posibilidades de encontrar medios de expresión propios y eficaces.

## CAPÍTULO 18

### Paradigmas icónico-ideológicos

Entendemos por paradigma el “ejemplo ejemplar”, es decir, el que sirve de norma. En el contexto del imaginario son modos de aplicación de formas icónico-discursivas de explicación causal: conjunto de imágenes que configuran un discurso ideológico presentando modelos virtuales que apuntan a un fin. Las relaciones paradigmáticas son *in absentia*, es decir, potenciales, mientras que las formales lo son *in praesentia*. Jakobson ha estudiado todas estas relaciones sobre dos ejes: la sintaxis que se interesa por el eje de la concatenación correspondería a la estructura formal en el imaginario; y la semántica que se ocupa del eje de la sustitución es el eje paradigmático.

Es posible identificar diversos tipos de paradigmas: del poder, de la publicidad, de la civilidad, del hombre culto o sabio, etc. Son en su mayoría “paradigmas de la integración” que incorporan al ciudadano en el *establishment* o en la sociedad de consumo. Pero también podemos señalar “paradigmas del desvío” que explican los fenómenos sociales por la acción original o desacostumbrada de individuos o de grupos, y “paradigmas de la indeterminación” por los factores impersonales y globales.

Dos ejemplos nos pueden ayudar a aclarar estos conceptos: el paradigma del poder y el de la idea de bienestar que ha recogido la sociedad de consumo.

Los paradigmas del poder cambian según las épocas y de acuerdo a las estructuras de señorío que representan. La imagen áulica, por ejemplo, nos enseña al monarca con los signos de la dignidad real, como actor principal de la historia en el contexto de los acontecimientos. Cuando en la época se quería afirmar su hegemonía, podían situarlo *in imago* por encima de la Iglesia o de los señores feudales. Para significar el poder absolutista se destacaban una serie de figuras de apoyo: la corona, el cetro, el trono, el *orbis terrarum* que llevaba en una mano; y, según la época y los reinos, el manto de armiño, la flor de lis, etc. Son corrientes igualmente las imágenes que muestran la estructura del estado, o los poderes fácticos, tanto para afirmarlos como para criticarlos (particular función del humor gráfico). Para el historiador, el documento tiene el interés de proponerle un modelo de rey, de reino, de Estado. Y sobre todo lo ilustra de cómo se percibe el poder. Por cierto, es muy distinta la visión desde el arte áulico que desde la caricatura, aunque la ambigüedad entre la exaltación y la crítica fluye en los retratos reales de los grandes artistas, como Velázquez o Goya. Pero la imagen refleja igualmente una visión del mundo. La representación del reino en una actividad casi enteramente rural traduce un origen cultural nobiliario. Expresa el ideal monárquico y aristocrático de quien encarga la obra. Pero sobre todo, la imagen desempeña el papel de legitimación del poder, especialmente cuando ha habido ruptura con la tradición o cuando se quieren imponer políticas, alianzas o reivindicar derechos actuales o futuros (como fueron en su época los derechos al trono).

La legitimación del poder es un efecto ideológico principal del Imaginario. Para ello configura "imágenes aduladoras" que cumplen la función de legitimar: sea el poder, sea el mercado. Son viejas como la historia. Se encuentran ya en las tumbas de los faraones y entre los sumerios y babilonios de la Mesopotamia. Entran en ellas prácticamente todas las representaciones del poder, desde las alegorías imperiales hasta aquéllas del poder sacerdotal o de la expansión de la Iglesia. Un tema estrella del barroco era la alegoría de las "Cuatro partes de la Tierra". Europa, África, Asia y América aparecían rindiendo homenaje a un rey o a un príncipe de la Iglesia o a la labor de los jesuitas. Alegoría de exaltación del poder era un tema favorito del Antiguo Régimen. Notable es la versión que se encuentra en la Residencia de Würzburg, Alemania, obra de El Tiépolo (Fig. 100). Ha sido un tema de gran vitalidad. Sigue vivo a comienzos del siglo XXI. El Papa Benedicto XVI inauguró su pontificado con

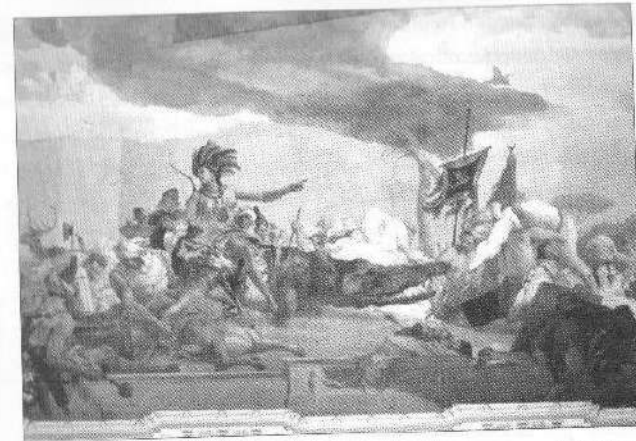


Figura 100



Figura 101



Figura 102

un viaje a Colonia, a la que llegó en buque por el Rin, escoltado por cinco naves menores que representaban los cinco continentes.

El procedimiento de legitimación recurre a todas las simbologías posibles creando un imaginario. Un cuadro del Barón Antoine-Jean Gros (1771-1835), "Napoleón visitando a los apestados de Jaffa" (1804) muestra a Napoleón imponiendo sus manos a las llagas de los enfermos. Hay una evocación legitimadora, porque decía la tradición que los Capetos tenían el poder de curar las escrófulas por imposición de manos. Así, Napoleón aparece como continuador de una de las más antiguas prácticas de la monarquía francesa (Fig. 101). El retrato es uno de los géneros preferidos del poder. Son corrientes los de reyes, príncipes y dignatarios, laicos y religiosos, ataviados con los signos del poder. El de Luis XIV por Rigaud es un verdadero tratado de simbología de la monarquía borbónica (Fig. 102). Más sofisticado aun es cuando aparecen recibiendo el poder de Dios.

En América pueden figurar como paradigma del poder los retratos de los próceres de la Independencia, y en particular en aquéllos que aparecen como protagonistas de las grandes batallas. En México es corriente que el discurso del contra-poder se configure como un "paradigma de desvío", donde la ruptura con la institucionalidad, sea política o social, aparece legitimada por la presencia de la Virgen de Guadalupe. A ella recurrió como bandera Morelos para luchar por la independencia de México. Con ella, las tropas de Zapata y Villa entraron triunfantes en la capital el 6 de diciembre de 1919, llevándola como estandarte (Fig. 103). Bajo su protección se han puesto los movimientos de reivindicación de la mujer, o el de los chicanos en los Estados Unidos.

Un paradigma de legitimación, desarrollado ampliamente como imaginario por las dictaduras del Cono Sur en América Latina, ha sido el de la "defensa de la civilización cristiana y occidental". Con él pretendieron justificar el golpe y la represión. Otro ejemplo reciente es la estatua de Martí llevando en brazos a Elián y apuntando con el dedo hacia la Oficina de Intereses de los Estados Unidos en la Habana. La imagen es expresión de la politización del conflicto sobre la tutela de Elián, al que se resistían sus familiares en Miami y que generó una intensa movilización de respaldo a la política de Fidel Castro. El recurso a la imagen del reconocido fundador de la nacionalidad cubana llevando al niño en sus brazos transformaba el conflicto en tema nacional, y a Fidel en continuador de la defensa de esos valores (Fig. 22).

Tal vez la imagen que mejor representa el control social y político y el poder del Estado es el grabado que sirve de portada al *Leviathan*. Sobre un paisaje donde se reúne la vida rural y urbana se levanta un ser enorme cuyo cuerpo está formado por miles de cuerpos. Sobre su cabeza lleva la corona real, en la mano derecha una espada y en la izquierda el báculo del obispo. Bajo la imagen



Figura 103

central, dos columnas de viñetas enmarcan el título; bajo la espada, los diversos aspectos del poder militar; bajo el báculo, los atributos que atañen a la religión. Así, frente al castillo, la iglesia; frente a la corona, la mitra; frente al cañón, el trueno de la excomunión. Frente a las armas de la guerra, las armas de la lógica. Frente a los cuerpos de guerra, los concilios. El grabado que recoge la imagen mental del control político, basado en la angustia de ser percibido, se complementa con la imagen mental de pertenecer a un cuerpo de orden superior, a una entidad que denominamos nación o patria, y en la cual dejamos de existir como individuos.

Existe también la anti-imagen, que expresa la angustia de ser percibido, la cual desarrolló Orwell en 1984. Una angustia que ya aparece en la escena del Pecado Original: véase cómo se cubre Eva. Pero que, en el caso de Orwell, alude a la condición humana en un universo totalitario...

Elias Canetti estudió cómo se puede manipular la mentalidad de masas (*Masa y poder*, 1977). Las imágenes han desempeñado siempre un papel importante en ese proceso. Durante el franquismo, los manuales escolares son ejemplos de hasta qué punto la educación puede prestarse para manipular la mentalidad de los niños. Todo ha quedado documentado por los textos oficiales de la época. Los niños en el colegio vestidos de militares y haciendo el saludo fascista (cf. Sopena Monsalve: *El florido pensil*). Chile, en el alba del régimen militar, trató de retomar esta tradición (Fig. 104).

El paradigma de poder puede ser utilizado en contextos políticos diversos. Aparte del imaginario que intenta "blanquear" un poder inconstitucionalmente obtenido, aparte de las imágenes usadas de manera eficaz y sistemática para ejercer diversas formas de control social y político, una imagen fuerte puede cambiar la geopolítica planetaria. La visión de las Torres Gemelas en humo y llamas es revelado-



CURSOS PREMILITARES para niños de entre 12 y 17 años se están efectuando todos los sábados en la mañana en el Regimiento Andino N° 3 de Los Angeles. Los pequeños —que son alrededor de 60— realizaron el 9 del presente mes su primera presentación en público en el gimnasio techado del regimiento. EN LA FOTO, parte de los integrantes del curso.

Figura 104

ra. Piénsese en sus consecuencias (hemos visto las inmediatas, pero las medias difícilmente podemos preverlas, por eso estamos aquí frente a un “paradigma de la indeterminación”). La imagen cancela definitivamente la geopolítica Este/Oeste y pasa de la “guerra fría” a la “guerra contra el terrorismo”. Los Estados Unidos brutalmente agredidos reciben un aval ético como potencia hegemónica, no sólo para encabezar esta lucha, sino para fijar sus normas. La imagen genera igualmente un extenso consenso y amplifica el control social mediático ya existente en la medida que asienta firmemente un valor ético en la mente de millones de personas y hace que la respuesta de los Estados Unidos sea considerada en principio justa. Se deteriorará rápidamente con la guerra de Irak y sus secuelas.

La idea de bienestar es, asimismo, un imaginario. Existe desde la época romana, y se instala con el Renacimiento. Petrarca (*Secretum*, 1342-43, y *De Vita Solitaria*, 1346) reflexiona en “cómo se entra y se sale de la vida”, elección de un paisaje y construcción de una casa “*parva sed apta*”. El Renacimiento nos suministra numerosos ejemplos que recoge Burkhardt en su análisis de “la vida como forma de arte”. Formas modélicas de vida de la época las encontramos desarrolladas en *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, en *Vita sobria o regolata* (1558) de Alvise Cornaro y un difundido *Breviario de la vida larga y feliz*. Obra que llega a convertirse en el patrón para transformar la vida de una burguesía urbana en gentilhombres de campo. Entonces la idea de bienestar anidaba en un modelo de vida activa y contemplativa a la vez. Actualmente el modelo es la sociedad de consumo. Si antes pasaba por la filosofía, hoy pasa por el mercado.

En Chile se ha dado históricamente en una concepción señorial de la vida basada en el gusto colonial como signo de distinción: casa solariega, muebles fraileros, cuadros religiosos, patios con memoria de cortijo. Un ambiente que hablaba de casta y que expresaba una sólida concepción de la familia. A ello se agregaba la elegancia “british” (a la inglesa). La revolución burguesa en el imaginario, que en realidad se activa durante la época de la dictadura militar, consecuencia del éxito del modelo económico, privilegia el modelo urbano, el piso de lujo y el confort, así como el prestigio del automóvil frente a la austera distinción señorial. Se ha desarrollado una americanización del gusto, impulsada activamente por los nuevos centros comerciales. Hoy el modelo de bienestar se asocia directamente al consumismo. Es el vuelco que han dado a la vida la sociedad de mercado y el espectáculo.

## CAPÍTULO 19

### La comunicación

Para abordar el proceso de la comunicación podemos utilizar el método de Jakobson. Su esquema de comunicación lingüística puede aplicarse a la imagen, actualizando el lenguaje en el campo visual.

Toda comunicación supone 6 factores:

#### Referente

Emisor – Mensaje – Receptor, destinatario o espectador

Soporte o Medio

Código

**El referente.** Cumple la “función referencial”: denota y connota.

La “función denotativa” es el reconocimiento puro y simple del signo icónico: lo reconozco y lo nombro. En todo caso la denotación implica el funcionamiento de tres códigos culturales. El de percepción de las formas, el de representación analógica y el de nominación. Cuando la imagen es enigmática (neblinosa, arbitraria, secreta) o corresponde a códigos desconocidos (la escritura maya) o a signos cuyo sentido se ha perdido (en particular a determinados gestos litúrgicos), la denotación simplemente constata la forma.

Connotación es un término que viene de la lógica escolástica y era sinónimo de intención o de comprensión. Actualmente evoca el conjunto de valores afectivos de un signo y el efecto no denotativo que produce en el interlocutor: “es todo lo que una imagen puede evocar o sugerir de manera neta, vaga o subrepticia”. La connotación en el documento visual es mucho más fuerte que en el escrito porque la polisemia es mayor. Ella disloca el sentido más allá de la referencia inmediata, lo que abre la imagen a un abanico de interpretaciones.

La imagen es un significante material de significados sociales y culturales. Ellos determinan nuestra relación con el imaginario. En la práctica, cada significante está ligado a un significado para hacer la vida cotidiana comprensible; pero hay significados que flotan como la palabra cosa: “pásame esa cosa”, lo que por una parte es perfectamente comprensible en el contexto, pero que puede dar lugar a un juego de resonancias anfibiológicas en el imaginario. En un soul famoso, “What I’d say”, Ray Charles dice “See the girl with the diamond ring, she knows how to move that thing”.

La relación entre significante y significado también puede ser arbitraria, como por ejemplo en los escudos nacionales: el cóndor y el huemul junto a un escudo con dos franjas de color y una estrella, significan (por convención arbitraria) Chile. Al igual que un paño de tres colores y una estrella convenientemente distribuidos significa una nación. Lo mismo ocurre con signos en los cuales se reconoce una comunidad. La imagen del pez era un signo de identificación entre los primeros cristianos, como la cruz gamada para los nazis o la hoz y el martillo para los comunistas...

El retrato es otra muestra. El retrato de O’Higgins y de Bolívar, pintados por el Mulato Gil, remiten a un hombre histórico, pero el referente icónico nos habla de independencia, prócer, criollo, formación de la nacionalidad, idea de americania, etc. Son las elipsis que omite la imagen y que agrega nuestra cultura aclarando el sentido. La connotación asocia significaciones a la denotación. Ellas dependen, por una parte, de los datos visuales de la imagen: composición, organización formal, en general de lo que llamamos gramática formal; y, por otra, de su comprensión por el receptor. Comprensión que tiene que ver con su memoria, su cultura, su práctica social y su inconsciente. Los atributos, a los que nos hemos referido, son elementos de connotación fundamentales para la comprensión de la imagen.

**El mensaje.** La imagen organiza los argumentos en forma de discurso. Existe mensaje cada vez que una imagen está destinada a un público. El mensaje es resultado de un proceso de enunciación. En él podemos distinguir (aunque están indisolublemente relacionados) la forma y el contenido. El contenido es la información que el público debe descodificar. La descodificación se hace —como ya hemos visto— en un determinado contexto cultural. La imagen que remite a otra codificación cultural puede provocar rechazo, desprecio y sobre todo incompreensión. Es lo que ocurrió durante siglos con el arte precolombino y en general con todo el arte extraeuropeo. Sólo un proceso de diálogo cultural permite pasar de un código a otro. No se pasa por la pura sensibilidad.

Una imagen, y en particular una obra de arte, puede ser descodificada a diversos niveles. Un grabado como “El Rapto de la cautiva” del alemán Ruggendas, si se interpreta únicamente según sus referencias imitativas, representa un indio al galope llevando una mujer blanca. Es la “descodificación pobre”, que ignora las referencias del repertorio iconográfico e iconológico y sobre todo el sentido que le da el contexto. En cambio, si lo situamos en el contexto político de mediados del siglo XIX, en el contexto de las ideas de Sarmiento, cuyo proyecto de civilización debía legitimar la eliminación del indio, el tema se convierte en una alegoría de la barbarie. Lo mismo ocurre con “Un Domingo en la Alameda” de Diego Rivera. La “descodificación pobre” no ve en el centro del mural más que un señor de grueso bigote del brazo de un esqueleto ataviado a la moda femenina de fin de siglo y llevando un niño de la mano, ignorando que el señor de bigote es José Guadalupe Posada, el padre del arte mexicano moderno; el esqueleto es la calavera “Catrina”, la más famosa del repertorio de calaveras de Posada; y el niño que lleva de la mano es el propio Rivera; y que si continuamos identificando las demás imágenes del mural se nos revela como una alegoría del nacimiento del México moderno. Lo más corriente es la descodificación incompleta de las imágenes tópicos que encontramos en la publicidad y en los cómics. Un hombre de sombrero mexicano tendido debajo de una palmera es la “imagen de la siesta”, un dibujo de humor que expresa un hecho “natural” en la América española para el lector europeo. Pero si lo descodificamos como estereotipo, vemos una imagen del latinoamericano menos graciosa: un “perezoso” que prefiere el ocio al trabajo y vive “feliz” en la pobreza. Éstos son algunos ejemplos de des-

codificación parcial, empleando códigos incompletos y a menudo arbitrarios, pero que, sin embargo, permiten una aproximación a la imagen; distinta a la decodificación ejemplar, rica, que aborda los diversos niveles del mensaje. El nivel superior en la imagen es el estético. La historia de las obras de arte nos muestra cuán ricas pueden ser en esos malentendidos.

La decodificación puede hacerse igualmente mediante un código arbitrario. Si atribuimos a una obra del pasado referencias estéticas del presente o un código que contempla otros criterios de gramática formal y de gusto, u otras técnicas de representación, las imágenes adquieren intenciones que son aportadas por el receptor. Es corriente este abuso de interpretación como consecuencia del euroamericanocentrismo estético con que se analizan las creaciones de otras culturas.

**Receptor, destinatario, espectador, público.** Son diversos términos para designar a quién va dirigido el mensaje según se conciba la comunicación. Somos receptores de todo mensaje icónico que visualizamos. Pero frente a la Mona Lisa somos espectadores y frente a los manejos de la política y la publicidad somos destinatarios. Destinatarios según nuestra cultura, nuestras convenciones y nuestro estatus o estado civil: la imagen puede ser portadora de un mensaje cuyo destinatario sean los niños, la mujer, el hombre, la comunidad gay, la tercera edad, un grupo social o étnico o aquéllos que tienen determinadas convicciones. Es el caso de la publicidad *dirigida o encañonada*.

**Código.** Es el sistema de signos utilizados en el mensaje. La comunicación supone un *feedback* entre emisor y receptor. ¿Cómo se establece el código? Las imágenes son el producto de relaciones sociales. La sucesión de imágenes genera su propia teoría. Podemos analizar, por ejemplo, la "imagen occidental y cristiana" que mantiene y posibilita la hegemonía de Occidente y es un factor eficaz de colonialismo cultural. Sirvió para legitimar las dictaduras militares latinoamericanas de los sesenta y setenta del siglo XX, que declaraban haber tomado el poder en su defensa.

El cuestionario para establecer los vectores de la comunicación comienza por situar la imagen y establecer sus funciones en la época, v.g.: la ilustración de textos en *Le Tour du Monde* en el siglo XIX. Es necesario, además de determinar la época, precisar la cultura a la que pertenece y qué función desempe-

ñan las coordenadas de esa cultura o de la ideología dominante. La gráfica en el siglo XIX tenía por función ilustrar un texto; estaba esencialmente al servicio de lo escrito. Ésta fue la razón del éxito de la "pintura de género", que era una forma anecdótica. La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo decisivo para la historia de la imagen. La época cree firmemente en el riguroso valor testimonial de la fotografía; por eso, antes de que la foto pueda ser incorporada en la edición con el texto, las ilustraciones que se pretenden científicas declaran ser hechas "*d'après photo*". Sin embargo en su transposición, que es la norma, vemos cómo la imaginación colma los vacíos de la memoria. Los dibujos son recreación y proyección de una construcción del espíritu. Las "imágenes de dentro" interfieren en el testimonio. Entre dibujo y fotografía la diferencia es que éste es siempre un comentario, con tópicos mucho más tenaces que los que la foto puede reproducir.

En este marco, es posible distinguir las funciones de la comunicación por la imagen según el impacto que provocan en el espectador. Podemos hablar de función expresiva cuando traduce ideas, sentimientos e intenciones del emisor. Impresiva si motiva, interpela, solicita o puede condicionar al destinatario. Referencial si sólo describe un hecho, real o imaginario. Phática, de pathos: es decir que asegura el contacto, de ahí *emphatica* (enfática), lo mostrado con énfasis. Poética, la que tiene una dimensión estética o lúdica. Metaicónica, la que permite a la imagen hablar de sí misma (gramática de la imagen) (Fig. 1).

A su vez, el signo icónico es necesario analizarlo en su sentido explícito e implícito. Explícito cuando éste es manifiesto. Implícito cuando es latente. Determinadas imágenes despiertan en nosotros deseos, fobias, angustias. Sobre estos soportes psíquicos se injertan la aceptación o el rechazo, tanto de productos del mercado como de valores. A través de ellos circula el "currículo oculto". Es el sentido subrepticio, el portador del proceso de mitificación. El currículo oculto o "mensaje oculto" vehicula los intereses que se mueven por detrás de la imagen. A menudo inconfesables, como el racismo, el sexismo u otros tipos de discriminación, al estilo de la presentación del vecino como enemigo. Este mensaje circula asociando imagen y palabra. Es un sustrato peligrosísimo en la educación. Cuando los militares golpistas en Chile obligan a cantar una estrofa olvidada del himno nacional, *nuestros nombres valientes soldados / que habéis sido de Chile el sostén / nuestros pechos los*



*llevan grabados / lo sabrán nuestros hijos también*, el currículo oculto es nutrido y fuerte: habla de la legitimidad de la intervención de los golpistas, de su condición de "sostén del país", remite a la condición de enemigo a quien no comparte la idea militarista de Chile, situándolo en el mismo plano que el enemigo transfronterizo; lo cual autoriza la represión en una guerra particular que considera como estrategias la tortura y oculta los asesinatos, declarándolos desaparecidos. Finalmente mistifica y heroifica sus figuras poniéndolas en la historia. Asimismo, a través de la utilización de la imagen se puede acometer el estudio de los poderes fácticos que no dejan huella de su acción, o casi, en otros medios.

Un aspecto más, importante para entender la relación creador/mensaje/receptor, que estudiaremos en el capítulo siguiente, es el de la *proxemia*.

## CAPÍTULO 20

### Planos

Y a nos referimos al concepto de plano en el marco de la fotografía y del cine. Veremos ahora otros sentidos en que se utiliza esta noción. El plano en el sentido de *proxemia* (*proxémico*), al que ya aludimos, es importante para entender la historia del arte en general y la relación creador/mensaje/receptor. Es la distancia que ponemos entre los seres y nosotros. Entre uno y varios seres muy próximos en el espacio. Estas distancias son regladas social y culturalmente. El código de *proxemia* varía de una cultura a otra. Pueden ser rasgos de comunicación o psicológicamente significativos: posiciones del cuerpo de frente o de tres cuartos, echados hacia delante o hacia atrás, contacto o alejamiento de los cuerpos, etc. El arte colonial americano buscaba el efecto de proximidad acercándose al creyente para transmitirle la fe. Como ya señalamos, los Cristos sufrientes llevan ropas y cabellos de verdad, están cubiertos de llagas abiertas, regadas de rojo cochinilla para que sean facsimiles de un calvario. La Semana Santa en Andalucía es un rito basado en la proximidad del creyente a lo divino. Significa el orden religioso y social, la afectividad, la relación humana con todos sus matices, hasta la trasgresión de lo sagrado con un lenguaje soez que se justifica en nombre de una familia-

ridad afectiva. Sociólogos y antropólogos estudian estos códigos interiorizados y las técnicas corporales y materiales que los expresan.

Podemos situar el análisis del imaginario en diversos planos. Analicemos someramente algunos. Habría que distinguir el plano documental, el plano operativo, el plano estético, el diacrónico y el simbólico, el subliminal y el ideológico. A lo que convendría agregar, en capítulo aparte, el punto de vista.

Abordando el estudio de la imagen en estos diversos planos llegamos a una lectura nueva del hecho histórico. ¿Qué es el hecho histórico? ¿Aquello que ocurrió o bien cómo la gente lo vivió o lo vive? Es en la vividura del evento donde se valora la realidad. Ejemplo de esto son las reacciones subjetivas que puede provocar un cambio histórico. Todo el mundo no vive igual una revolución o un golpe de Estado. El documento tradicional agrega poco sobre este aspecto de la historia. En cambio la imagen, al ser un documento vivo, puede replantear –según las modulaciones del contexto– la vivencia del suceso y sus consecuencias sobre el futuro. Puede igualmente actuar para desactivar o intensificar en el imaginario social la peligrosidad del hecho.

Hablamos de plano documental cuando indagamos qué denota, es decir, lo que representa, el “qué es” de la imagen. Y la identificamos genéricamente o con un nombre propio: un icono religioso, un Crucificado, el retrato de Bolívar, el cartel de la Lotería, etc.

El plano operativo se interroga sobre el valor de la imagen: ¿valor educativo?, ¿valor de cambio?, ¿es un catecismo?, ¿tiene valor comercial?, ¿político?...

El plano estético se refiere al valor del estilo y de los recursos de la gramática formal. Toca el sentido de lo bello y su historicidad. Lo bello forma parte de la ética porque posee un altísimo poder normativo. Un poder que contribuye a definir, además de lo bello, lo feo, lo agradable y lo desagradable, lo aceptable y lo inaceptable, lo bueno y lo malo. El sentimiento de lo bello es una manifestación innata, común a todo ser humano, pero se manifiesta de forma cambiante. Sabemos ya que cada cultura se expresa en sistemas y convenciones diferentes. Algunas de estas convenciones se comportan de manera dogmática y rígida. Es el tema del eurocentrismo, o de restricciones religiosas como las que el integrismo talibán impone al ropaje de las mujeres.

Si los planos mencionados se refieren a la obra en momentos históricos precisos, el plano diacrónico repasa el significado que la imagen ha mantenido o cómo se ha transformado en el tiempo. Se fija en los signos recuperados,

perdidos, desvirtuados o negados y sus mutaciones a lo largo del tiempo: la esvástica, la hoz y el martillo. La reacción del público depende de la época. *La gran ilusión* (1937), de Jean Renoir, film en el cual oficiales franceses y alemanes terminan por estimarse, fue vista como una película pacifista y de izquierda cuando fue estrenada. Diez años más tarde fue examinada como un film colaboracionista que anunciaba Vichy. Igual cosa puede comentarse de películas en su época vistas como “edificantes” y entendidas hoy como producto de la ideología del nacional catolicismo. La historia conoce numerosos casos: del Renacimiento a la Ilustración se miraba la arquitectura gótica como una imagen reveladora de la barbarie y la ignorancia dominante en la Edad Media. La estética clásica se montó basada sobre la pureza del mármol. Ya nos hemos referido a la extravagancia de esta idea edificada a partir de los mármoles griegos de Belvedere (cf. supra). Todavía a comienzos del siglo XX los monumentos precolombinos o africanos eran considerados objetos pintorescos, en ningún caso obras de arte. Tuvo que llegar el siglo XX para que sus gramáticas formales fueran reivindicadas como valores estéticos; sin embargo, la visión persistió. Nada más significativo –como ya se ha señalado– que, hasta fines del siglo XX, para ver arte precolombino en París había que ir al Museo del Hombre, que es un espacio antropológico, y no al Louvre. Sólo a comienzos del siglo XXI dispone el Louvre de una sala para las artes africanas, oceánicas y precolombinas, un espacio modesto que da la medida de la importancia que se les atribuye a las artes de tres continentes frente a las que reivindica la historia del arte europeo.

Una transformación semejante sufren las imágenes cuando la historia supera su validez originaria o se produce una modificación del contexto simbólico. La figura del Tío Tom surge como un discurso antiesclavista, pero apenas medio siglo más tarde es vista como un estereotipo de sumisión del negro jetón. Ercilla exalta en *La Araucana* la figura del indio en el contexto de la conquista: *La gente que produce es tan granada / tan soberbia, gallarda y belicosa / que no ha sido por rey jamás regida / ni a extranjero dominio sometida*. Sarmiento, por el contrario, lo denigra. En *Facundo*, y más encarnizado aun en *Conflicto y armonía de las razas de América*, propugna, para abrir paso a la civilización, la eliminación del indio: “Para nosotros Colocolo, Lautaro y Caupolicán, no obstante los ropajes nobles y civilizados de que los reviste Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho col-

gar ahora si reaparecieran en una guerra de los araucanos contra Chile". El best seller de Dan Brown, *El código da Vinci*, es un ejemplo no sólo de cómo se compone un *thriller* con los acertijos de la simbología perdida en el tiempo, sino de cómo el historiador se sitúa en el plano diacrónico para descifrarlos.

Entrando en el plano simbólico estudiamos signos, siglas, emblemas, alegorías, atributos y otros aspectos emblemáticos, como los códigos alusivos al sexo, la gastronomía, el bienestar, el proyecto de sociedad, etc. Es en ellos donde anclan los valores que vehicula la imagen. Es el currículo visible del ícono, porque es reconocido como voluntad del emisor. El sentido de una obra se encuentra en los pequeños detalles. Una calavera en el tocador de una mujer bella transforma la escena en una *Vanitas*. Tema favorito del barroco, se reconoce por la calavera donde posa su mano el poderoso, o por el espejo que muestra a la bella lo que la muerte hará de su belleza: "Vanidad de vanidades, y sólo vanidad": la calavera alegoriza la intrascendencia de la vida, la fugacidad de las cosas frente a la muerte. El lenguaje simbólico está hecho de siglas y símbolos. Determinados signos no pueden tener ambigüedad ninguna, pues son monosémicos: señales de tránsito, carteles de urgencias, etc. Si la mayoría son legibles internacionalmente, pueden ser reinterpretados en el marco de la especificidad cultural. En un restaurante chileno, los signos de los servicios que indican hombre/mujer han sido reemplazados por dos conchas: la de un mejillón gigante y la de un picoroco. Claramente comprensibles en el marco de su familiaridad cultural, las chilenas y los chilenos no dudan en qué servicio han de entrar, pues los nombres de esos mariscos son los que popularmente se da al sexo femenino, el choro, y masculino, el pico, llamado así el molusco hasta que las leyes del mercado lo "adecentaron" en picoroco. La visión siempre es una cuestión de poder ver o querer ver.

Las siglas pueden catalogarse en representaciones caligráficas como la "V" de victoria y aquéllas donde el significado simbólico es más fuerte que la referencia. Cruz gamada, hoz y martillo... Las siglas constituyen una firma visual para los partidos o las ideologías. Una imagen de marca.

Los atributos son figuras accesorias que acompañan una figura principal y le dan pleno sentido, como el caduceo y los talares de Mercurio o el tridente de Neptuno. Pueden ser una serie de metáforas: representaciones de conceptos morales a través de figuras. Ripa los llama "accidentes" (perro = fidelidad). Sirven igualmente para reconocer al personaje. Son importantísimos en

la iconografía religiosa para identificar a los santos, como en el "Tetramorfos", los animales o el ángel que acompañan a los evangelistas. Y en la iconografía en general para descifrar los conceptos personificados: Virtud, Sabiduría, etc. Son igualmente trascendentales en las culturas precolombinas, pues servían para obtener el poder religioso mediante la transformación del sacerdote en divinidad. En los códices aztecas se ven ataviados como dioses con atributos típicos del dios que encarnan (*I Tesori degli Aztechi*). En su origen los atributos toman el nombre de "jeroglíficos", del título con que circula el manuscrito de Horapolo, que llega a Florencia en 1422.

Todos estos planos deben entenderse asociados a diversos códigos de representación: cromáticos, tipográficos, fotográficos, morfológicos y culturales. Según el código de representación, así la percepción. Nada muestra mejor estas diferencias de percepción cultural que la "paradoja de la cebra" ya citada. De los códigos cromáticos ya he hablado. El código tipográfico juega con formas y hechuras de las letras para expresar ideas adventicias: las letras góticas aluden al anacronismo; un NO mayúsculo, como el de Balmes, asociado a un fusil y en el contexto político chileno de dictadura es un rechazo en imperativo (Fig. 105). Los ejemplos son profusos. Uno corriente son las letras



Figura 105

tricolor que se identifican con patria. Aunque el código fotográfico es prácticamente deontológico —me refiero a la posibilidad de quebrantar el deber testimonial del negativo—, trucaje y manipulación son corrientes y se ejercitan de diversas formas. Los comunistas rejuvenecían a Stalin, los chinos a Mao y los cubanos lo hacen con Fidel. Una toma en contrapicado exalta la persona-

lidad; en picado la disminuye. Finalmente, el código morfológico. Es la diagramación o puesta en página. Particularmente importante en carteles y portadas de libros y revistas, puede darse con gran eficacia y con la máxima austeridad. Ejemplo es el *Clik* del cubano Beltrán ya citado.

Otros importantísimos planos de análisis son el subliminal y el ideológico. En el subliminal se encuentra el currículo oculto. Lo que la imagen transmite secretamente, inconfesablemente, y que el emisor no reconoce como su voluntad: el racismo, el machismo, la xenofobia, el descrédito político. En la campaña electoral del 2000 en los Estados Unidos, en un anuncio republicano que denunciaba el plan de Al Gore sobre medicamentos, se introdujo la palabra rats (ratas) durante una fracción de segundo sin que el ojo la percibiera.

Los planos anteriores se solapan en el plano ideológico para desarrollar un discurso sistemático. Sobre él ya me he extendido a propósito de la pregunta sobre la ideología.

## CAPÍTULO 21

### Punto de vista

Aunque se encuentra en la frontera de la gramática formal, pues nos lleva directamente de la visión a la perspectiva, es también una cuestión temática la pregunta: ¿desde qué punto de vista se “toma” la imagen? El punto de vista se refiere a cómo se sitúa el autor tanto en la toma de imágenes como ideológica y culturalmente. Tres posiciones son posibles: el creador omniscio, que multiplica los puntos de vista en el espacio y en el tiempo y de un personaje a otro. Borges asume esa posición en su literatura y Magritte en pintura. El creador como espectador exterior, que no muestra sino lo que ve de las apariencias exteriores, de un hecho o un personaje: es la crónica de los sucesos (punto de vista naturalista). Y el creador subjetivo, que adopta continuamente el punto de vista del personaje: la cámara subjetiva en el cine; el surrealismo como estilo, donde el personaje es el inconsciente del artista. La elección de un punto de vista condiciona ampliamente la recepción de un mensaje. Mientras más fuerte es el enunciado más perceptible es la señal. Nada más evidente ni más corriente. Cada vez que hay una manifestación, los organizadores informan que fueron 100.000 participantes y las autoridades que no hubo más de 15.000, y las fotos corroboran estas afirmaciones: unas muestran masas cerradas; otras, grandes vacíos entre los manifestantes. Todo es cuestión de ángulo y objetivo. Tomadas desde una venta-

na, con un gran angular, revelan que asistió un pequeño número de manifestantes; en cambio, tomadas en contrapicado con un teleobjetivo en medio de la manifestación, parece una muchedumbre impresionante. El objetivo y el punto de vista pueden hacer de un político un hombre dominante según la forma en que se le fotografíe. En contrapicado, por la distorsión de la perspectiva, puede crecer y ser idealizado tomando un aspecto monumental (Fig. 106). Un simple cambio de perspectiva puede hacer que la representación de un enfrentamiento aparezca en favor de uno u otro campo, así como un decorado, un primer plano o una actitud pueden sugerir un contexto muy diferente de la realidad, sin por ello mentir. Desde sus orígenes, la imagen periodística ha sido una técnica de información y de desinformación extremadamente eficaz. La imagen puede multiplicar la fuerza de un artículo y transformar un comentario discreto en un manifiesto. La foto, un medio aparentemente incuestionable, por el hecho mismo de ser aceptado en forma ingenua como un sustituto de la realidad, se ha transformado en un útil formidable en manos de quien quiere controlar la opinión.

La obra reproduce una visión. Llamamos visión **naturalista** a aquella que parece transcribir con el mayor realismo nuestra percepción ordinaria. Puede ser realista pero no es la realidad. Éste es el aspecto ideológico de la visión "naturalista"; que, tanto en foto (foto de prensa en particular) como en el cine (documental o didáctico), pretende atribuirle fuerza de realidad a la imagen sin tener en cuenta que la elección de puntos de vista condiciona el argumento.

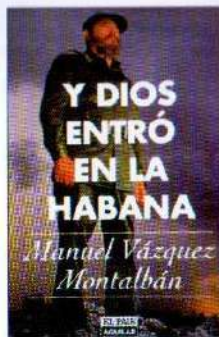


Figura 106

El punto de vista del creador equivale al del narrador en literatura: puede ser "subjetivo" u "objetivo". Habría que analizar en qué medida la narración en primera persona equivale o corresponde en pintura a una experiencia del mundo. Lo que vendría a ser, por ejemplo, la pintura surrealista o cubista, mientras que la narrativa en tercera persona corresponde a una descripción del mundo. Esto ocurre con los artistas cronistas, como aquéllos que viajaron por América en el siglo XIX, o con el naturalismo que pinta al mundo en actitud de espectador. ¿Corresponden estas actitudes a formas de perspectivas? ¿Hay un *close-up* (impulso interior o situación interior) que se expresa en un espacio determinado? Evidentemente, el espacio metafísico tiene que ver con el yo del pintor. Cuando la obra plantea una pregunta sobre el objeto, el artista actúa como narrador-observador y en tercera persona; cuando la obra plantea una pregunta sobre el artista, el pintor actúa como narrador egocéntrico, en primera persona. No busca la confrontación de la tela con la "realidad exterior a ella", sino que se plantea el problema de la "realidad-cuadro" para sí mismo. Su "ello", su "yo" o su "súper yo" son esa realidad, y en consecuencia la realidad del arte y del artista es lo mismo: puesto que en este "imaginario-en-yo", el mundo no se cuenta sino que se inventa. Las comparaciones y ejemplos posibles son numerosos. El espacio metafísico es una experiencia de espacio entendido como sensación. En cambio, en "Las Meninas" encontramos una construcción del espacio entendido como visualización. Es pues pintura en tercera persona, donde prima la idea de "objetividad". Es pintura de visión (*de visu*), mientras que la otra es de sensación.

Por cierto que entre estos dos puntos de vista, el subjetivo y el objetivo, hay matices. El romanticismo es uno, pues busca tratar lo real (es decir, la representación del mundo exterior en forma objetiva) pero transmutado por la sensación: "En todas las cumbres hay paz", dice Goethe: "*Auf alle Gipfel ist Ruhe!*"

Si la perspectiva en cuanto visión es una narración en tercera persona, en este sentido el cubismo lo es, con la sola diferencia de que la experiencia visual se plantea no como imagen fotográfica, sino como imagen mental del objeto. La visión instantánea se compone de una serie de imágenes que se suceden en nuestro registro al activarse nuestra memoria con el impacto perceptivo. Imágenes que se van sumando al desplazarse el observador en el espacio-entorno del sujeto observado. Es como cuando en la literatura intervie-

nen narradores múltiples. Las experiencias visuales directas se confrontan con el conocimiento acumulado que tenemos del objeto. Es la percepción, el proceso de "reconocimiento". Lo re-conozco porque ya lo conocía. Al momento visual determinado agrego el conocimiento acumulado. Muchas imágenes son incomprensibles cuando hay un defasaje cultural. Serían irreconocibles para un marciano. Piénsese sólo en lo que implica leer un mapa de carreteras. ¡Si todavía hoy los terrícolas somos incapaces de descifrar las líneas de Nazca! Reconozco las imágenes gracias a mi experiencia adquirida como ciudadano de este mundo. Mi cultura hace que la imagen que se genera en ese momento sea mucho más que lo puramente perceptible. Como su nombre indica, el objeto nos objeta y en esta objeción se nos devela. Pero ello implica la suma de múltiples miradas y repetidas experiencias que constituyen en nosotros la historia de la cosa; es decir, la humanización del objeto. Nadie ha poetizado mejor estas vivencias que Pablo Neruda en sus odas a las cosas.

El momento visual no coincide necesariamente con la imagen mental. Es un estímulo que permite que surjan una o múltiples imágenes almacenadas. El estímulo va a buscar mi conocimiento del mundo y es en este encuentro que se produce el reconocimiento fenoménico. A su vez, el reconocimiento desencadena el discurso del valor y los valores (tanto en el campo de la denotación como en el de la connotación). De ahí la importancia de la forma en que actúa el estímulo como detonador del acervo mental. La pregunta es: ¿qué despierta en el imaginario: estereotipos desvalorizantes, signos de aprecio, de respeto, de deseos...?

El ser humano, al igual que el ordenador, almacena imágenes. Todos tenemos un banco de representaciones mentales. Cuando son compartidas crean el sentimiento de comunidad. Constituyen el fundamento básico de la cultura de identidad. La idea de nación es un ejemplo. Estas imágenes mentales anticipan la percepción y rigen la interpretación de nuevas vistas. Crean así un contexto de interpretación. Cuando reconocemos a alguien no es sólo por lo que vemos, sino por lo que sabemos de ese algo o de ese alguien. Como cuando identificamos a un amigo que camina de espaldas. En nuestro ver mental aparece el rostro cuando en el ver físico sólo tenemos la espalda. Lo mismo ocurre con los objetos cuando los veo sólo de escorzo, o tengo apenas un fragmento. El banco de imágenes mentales los reconoce y reconstruye en su integridad "conceptual". La imagen conceptual es la que permite distin-

guir el objeto, pero salvo en memorias privilegiadas, capaces de mantener la imagen fotográfica "sin veladuras", son imágenes aproximativas. Capaces sin embargo de identificar. Así, cuando reconocemos las *Señoritas de Avignon* de Picasso, es porque lo que vemos coincide con la imagen mental que tenemos. Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que seamos capaces de describirlas detalladamente "de memoria". William James en *Principios de psicología* (1950) elaboró el concepto de "prepercepción": las únicas cosas que percibimos habitualmente son las que prepercibimos, aquéllas que han recibido un rótulo y esos rótulos se graban en nuestra mente. Si perdemos nuestra reserva de rótulos nos encontramos intelectualmente perdidos en medio del mundo. Esta observación es particularmente válida para entender los procesos de aculturación y los colonialismos etnocidas. En el caso de la conquista de América es válido en un doble sentido: para el conquistador, por su incapacidad de percibir la singularidad de América. Catalogaba las nuevas experiencias visuales americanas con rótulos europeos. Y para las culturas americanas porque, al condenar al destierro su imaginario con el proceso civilizatorio y evangelizador, es decir, al rechazar su historia, sus creencias y su visión del mundo, se les hizo perder su reserva de rótulos.

El momento visual puede ser más o menos fugaz y más o menos veraz (no verdadero ni verídico, verosímil hemos dicho) según el conocimiento que evoca. De acuerdo a su fugacidad es más o menos evocador. Cuando el momento visual es sostenido, poco a poco entra a dominar la imagen mental de suerte que se identifica con mayor exactitud con ella. Cuando es muy fugaz se transforma en puro estímulo, desencadenador de imágenes que ni siquiera permiten un verdadero reconocimiento.