

NORBERT-BERTRAND BARBE

los
Artefactos

EN MANAGUA/1997-1999

INDICE

... O de cómo se puede introducir una pera en una botella de aguardiente... -	-
Prolegómenos al estudio de los nicaragüenses ArteFacto	2
La interpretación como crítica social	25
Warburg y lo " <i>metavisual</i> "	30
Erwin Panofsky: Cuestiones de iconología	36
Reseña y comentario crítico del libro: <i>La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990</i>	40
de María Dolores G. Torres	40
Nicaragua: 4 plásticos postmodernos	43
Acerca de <i>Punciones</i> (catálogo de 1997 para la exposición de Patricia Belli en el Palacio de la Cultura de Managua, Nicaragua, y la Primera Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, Perú)	71
<i>Punciones</i> -Lima 1997: Un viaje al sentido	72
Totemismo y otredad en Arthola (catálogo de la exposición <i>A la mala cara buen tiempo</i> , Managua, ArteFactoría, 1998)	74
Grünewald-Bernini-Ocon: La Muerte, el Amor y la Mística en dos obras de David Ocón	76
Nuevos problemas iconológicos en la obra de David Ocón	81
<i>Papalotes</i> : Exposición de nosotros cuatro	90
Expresión del canibalismo en la obra de Raúl Quintanilla	93
Textos para el doble fascículo del catálogo de la exposición ArteFacto, delegación representante de Nicaragua (13 artistas, Embajada de México), en el Tercer "Encuentro Integracionista de la Plástica Centroamericana y El Caribe" de San Salvador de enero de 1999	96
Estudio exotérico de los ArteFactos	127
Apéndices - Teorización y Manifiesto - Textos complementarios acerca de la postmodernidad artística	135
Apéndice I: Etude de la question métathéorique à partir des critiques non occidentales et lacanienne de la pensée postmoderne	136
Apéndice II: Manifiesto del grupo Cualquier Nombre	152
Addenda - Primeros textos sobre la postmodernidad cultural y literaria en Nicaragua	155
Addendum I: Nicaragua: Tres poetas postmodernos	156
Addendum II: Contestación a Hermógenes García	161
Addendum III: Wachi Wachi Ya Liubliu Tibia: El Problema económico de la sociedad civil en la postmodernidad del Tercer Mundo	163
Addendum IV: Prólogo al poemario <i>Primera Carta Esencial</i> de Porfirio García Romano	168

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

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

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

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

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

(José Lezama Lima, "Madrigal")

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

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

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

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

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

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

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

continuación Danton y Robespierre leen una declaración escrita, lógicamente también en el contexto, en un rollo de papel higiénico.

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

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

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

Sigamos nuestra demostración en el ámbito cómico.

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

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

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

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

También en el dibujo animado *Deputy Droopy* de Tex Avery (ya que la acumulación es recurrente en - y hasta diríamos típica de - los dibujos animados) se ve claramente cómo la secuencia de las situaciones se rige conforme la asociación lógica de ideas, consistiendo en imaginar todos los desarrollos posibles a un mismo tema. Esta técnica, que llamaríamos situacional, nos remite a Alfred Hitchcock, el maestro siempre buscando soluciones lógicas a las situaciones de sus héroes, de ahí por ejemplo, como explicó el cineasta en sus conferencias, la aparición, después del tradicional carro negro de las películas policíacas de la época, de un avión vertiendo insecticida, en el episodio de *North by Northwest* (1959) donde el protagonista encarnado por Cary Grant se encuentra en una carretera aislada en medio de campos de maíz. La secuencia en las obras fílmicas, confirmando la presencia de "*funciones-charnelas*", contrariamente a lo que se plantea en las tesis barthesianas, se evidencia de forma perfecta en un episodio de la serie *Urgencias* en el que después que se aconseja a una enfermera teniendo problemas de piel de lavarse las manos en medida de protección, se muestra a al Dr Green gratándose el pantalón al nivel del pene, por lo que su asistente se interroga sobre lo que tiene. De hecho, aquí la secuencia de las imágenes sirve para inducir cómicamente la relación previa entre los protagonistas. De lo mismo, en un

episodio de *Bewitched*, mientras se pelea con el retrato de su suegra, el héroe le pide a su secretaria probar un perfume parisino (lugar por excelencia de la moda y la perfumería) llamado *Halucinaciones*. De ahí que de regreso a su oficina, seguido por el retrato volante de su suegra, el héroe le pregunta a su secretaria cómo encuentra al perfume, y ésta, por el nombre mismo del producto, se persuade tener halucinaciones, precisamente. En este caso, la secuencia no sólo interviene, como en el caso precedente, en cuanto soporte al substrato narrativo, sino que integra la historia determinando su progresión. Todo lo anterior valida, una vez más, nuestra teoría de la presencia permanente, inmanente (sin connotación religiosa, sino epistemológica¹), del sentido en todas las producciones simbólicas, incluyendo las filmicas, que sostenimos tanto en nuestro doctorado sobre *Roland Barthes et la théorie esthétique* (1993-1996) como en nuestra sección "*Hablemos de Ciné*" de *El Nuevo Diario* (1997-1999).

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

A continuación podemos citar el espectáculo francés *Ils s'aiment* de 1996, co-escrito por Pierre Palmade y Muriel Robin (que suelen trabajar juntos), que Robin puso en escena y en el que Palmade actúa al lado de Michelle Laroque. El éxito de este primer espectáculo incitó Palmade y Robin a escribir *Ils se sont aimés* (2001), en la que todavía Laroque le da la réplica a Palmade.

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

Sin embargo, los espectáculos de Palmade no pueden compararse plenamente con el arte abstracto, tampoco que los dibujos animados². Lo que sí asemeja los "*shows*" televisados de Les Robins des Bois³ (en lo que a estos concierne, mediante la asociación libre y el juego de palabras, a menudo simplemente basado en la fonética⁴) o el dibujo animado de Freleng del arte abstracto es la deconstrucción de la linealidad de la historia a provecho de un discurso circular que progresa en espiral, volviendo, devolviéndose y revolviéndose a sí mismo en permanencia.

¹Que el lector no se deje equivocar por el ejemplo que ponemos a continuación. Pues, si bien la mitología colectiva releva a menudo del fenómeno religioso, por lo tanto ello no implica que el discurso sobre la obra lo sea idénticamente. Además, es un sociólogo, el francés Pierre Bourdieu, el que planteó la tesis del análisis crítico de las ideologías para reformarlas.

²Sin embargo la relación entre arte abstracto y dibujo animado es evidente en el excelente *Now Hear This* de Chuck Jones, muy representativo de la estética de los años 1960 (y en el que encontramos, como en la serie *The Prisoner* de 1967-1968 de Patrick MacGooohan, al motivo del cohete), que además marca la relación entre dibujo animado y música experimental, como lo hacen entre dibujo animado y música clásica los en que se escenifican momento o particiones de ópera.

³O el desarrollo surrealista de los "*sketches*" fundadores del célebre cómico francés Raymond Devos.

⁴Mostrando así lo que deben al famoso y polémico dibujo animado de inicios de los años 1970 *Les Shadoles*.

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

En ello es muy interesante el caso del surrealismo. Pues, tratándose de lo que en otro lugar hemos llamado la "abstracción formal"⁵, si a primera vista sus motivos no presentan nada más al espectador que una serie de elementos acumulados, sin lógica ninguna, es suficiente de considerar la recurrencia de los motivos de las aves nocturnas o de la mujer desnuda para darse cuenta de la relación iconográfica de esta corriente por una parte con el simbolismo tanto literario como pictórico del siglo XIX, y por otra con el expresionismo cinematográfico alemán, justamente contemporáneo éste del surrealismo.

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

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

Así el arte abstracto, con su red de relaciones simbólicas implícitas, y a veces inconsciente (pero no más que en el arte figurativo), debe compararse con los sueños, y su interpretación con la que propusieron Freud y Jung de su sentido psicológico en la mente individual y social en la memoria colectiva. Pues, de manera idéntica, el sueño ofrece al soñador y al intérprete una serie de motivos organizados como unidades mínimas de sentido (es decir, a la vez inquebrantables, y condensadas a un grado extremo). Es porque la lisibilidad no es posible mientras no se ha aislado cada motivo y explicitado su sentido particular, para poder intentar una lectura vertical, estructural y estructuralista, de la recurrencia de simbologías paralelas entre cada uno de los motivos constitutivos del conjunto de la obra.

Nunca más que en el arte abstracto entonces se validó la teoría epistemológica cartesiana y materialista para la interpretación de las obras⁶.

B) Picasso, el jazz y el rap

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

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

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

Esta pregunta es la siguiente: ¿Cómo puede interpretarse la recurrencia de los motivos en una obra, en especial en una obra abstracta, mientras se niega, como lo

⁵N.-B. Barbe, *Iconología*, Bès Editions (Francia), 2001.

⁶V. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, Managua, UNAN, 1998.

hacen Umberto Eco y sus seguidores (por nuestra formación citaremos a los franceses: Daniel Arasse, Pierre Brunel, Jean-Marie Grassin, Jean-Pierre Kozzilius, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov⁷), la existencia del sentido en el arte, y en particular en el arte abstracto?

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

Tanto la forma de la pieza de Gourio y Ribes, que no tiene otro hilo de oro que la sucesión de las bromas y pensamientos de borrachos que la componen, como la reflexión que acabamos de citar comparando jazz y cubismo (lo que es interesante también a nivel histórico), nos parecen justificar el método interdisciplinario. En efecto, la pieza utiliza una forma de deconstrucción que encontramos en películas norteamericanas contemporáneas como *The Virgin Suicides* (2000) de Sofia Coppola o *Things You Can Tell Just By Looking At Her* (2000) de Rodrigo García, y que tiene su origen, en parte, en la obra del Premio Nobel español Camilo José Cela, y en particular en su famosa novela *La colmena* (1945-1951).

Las artes en su conjunto evolucionan paralelamente, en cuanto son las manifestaciones, cultas o no, de la mentalidad de su época.

Así por ejemplo encontramos referencias en las canciones francesas del movimiento rap de los años 2000-2001 "*Gomez et Tavaroz: les Ripoux*" y "*Je pète les plombs*" respectivamente a la película francesa *Les Ripoux* de 1983 de Claude Zidi y a la cinta estadounidense *Falling Down* de 1993 de Joel Schumacher⁸. El éxito de estos dos films - a tal punto en el caso de la primera que el término "*ripou*", designando a un policía pervertido ("*pourri*" en "*verlan*"), pasó en el lenguaje común - es el que hizo de ellas, para un público joven y popular expresiones paradigmáticas de su malestar.

Sin embargo, si la referencia, aun "*décalée*", no es propia del arte abstracto, se combina en él, como ya dijimos, a la utilización denotativa de símbolos en sí. Es decir, mientras en el arte figurativo y/o descriptivo (en lo que concierne a la literatura y las artes afines, como la canción), el conjunto de los motivos funcionaba como una clave que le facilitaba la lectura de la imagen (o el texto) al espectador(/lector), al contrario en el arte abstracto los motivos, que tienden a aislarse en su propio sentido, pareciendo rechazar el de los demás motivos, y hasta oponerse a él, reaccionan, si se nos permite utilizar una metáfora química, como electrones girando alrededor de un nudo principal, pero invisible (que sería la obra como entidad o su sentido como potencialidad), y a veces alejándose tanto que crean o implican nuevas relaciones, o mejor dicho interrelaciones, con otras obras.

Así paradójicamente en el arte abstracto todavía más que en el figurativo/descriptivo, y contrariamente a la idea común, la importancia exegética del principio serial (ya descrito por Klein) - que sea a nivel esotérico, entre las obras del artista, o exotérico, entre su obra y las de otros artistas, evidencia la permanencia y supereminencia de la denotación como expresión normativa de los símbolos. Pues, ahí donde hay denotación hay, por consiguiente una unidad, por cierto centrífuga, pero estrechamente conformada de llamadas y referencias, una red de sentidos concomitantes. Eso es lo que valida nuestra

⁷Evidentemente, como se da cuenta el lector, esta enumeración, que considera el arte en su sentido el más amplio, integrando a la literatura - ya que citamos a varios especialistas de la literatura -, no es exhaustiva.

⁸De manera similar dos de los primeros "*sketches*" de Pierre Palmade, sobre el servicio nacional y la marihuana se inspiran respectivamente de un "*sketch*" de Roland Magdane (cuya mímica de las manos cuando puntuaba sus frases con un "*Lala!*" fue además retomada por el conductor de programas Arthur al inicio de su carrera), famoso cómico francés de los años 1980, directamente anterior al éxito de Palmade, y del episodio de la burlesca actitud de uno de los héroes, consecutiva a una toma de droga, en la película *Marche à l'ombre* de 1984 de y con el antiguo miembro del grupo del Splendid Michel Blanc (y su primera como director).

metáfora del átomo con sus electrones partiendo para intercambiarse con los de otros átomos, con el fin de formar nuevas organizaciones moleculares.

Este principio denotativo, es decir, de nuevo, de concreción, todavía en la acepción química y geológica de la palabra, de lo que rápidamente se ha venido llamando el sentido "*abierto*" (Eco) del arte abstracto, pero que en realidad corresponde a una lenta precipitación por capas de un sentido único reafirmandose perpetua y reiteradamente a sí mismo anulando las conexiones con los demás elementos del grupo, sobreponiéndose a sí mismo sobre sí mismo como si era autosuficiente, este principio denotativo no existe fuera de su propia historia. Diacrónicamente, el artista, al utilizar una forma que considera como pura, más todavía confirmado en su ideología por el discurso científico neo-eciano, a menudo no piensa trascender lo que la crítica llama justamente su propia "*mitología personal*". Todo lo contrario: escondiendo su mensaje detrás de varias capas pretendidamente polisémicas, espera despertar la imaginación del espectador y ofrecerle maneras de abrirse a su vez a otra creación, que sería suya al este espectador-"*co-creador*" de la obra (Eco).

No obstante, históricamente, no sólo la posibilidad misma de crear sentidos únicos superpuestos o yuxtapuestos tiene, por fuerza, que originarse en el significado intrínseco de cada elemento en la "*historia de las formas*" y "*los estilos*" (E. Panofsky, *Ensayos de Iconología*), pero esta misma mitología de una posible liberación ideológica completa del ser del peso de su herencia genética y cultural, adquirida en los siglos anteriores, es doblemente una manera política idealista de oponerse a la realidad del mundo circundante (Hegel, Marx), pero además una reacción social de los artistas del siglo XIX privados de sus comanditarios burgueses por causa de los progresos de la fotografía, como lo confirma tanto la importancia del fractal y del retículo en el arte abstracto como la similitud entre las formas fluyentes e indefinidas de los impresionistas y de sus sucesores más atrevidos con las imágenes de lo infinitamente pequeño y de lo infinitamente grande que nos dieron los biólogos y los astrónomos a partir de finales del siglo XVIII.

La orientación matemática, es decir de encuentro de nuevas respuestas ya no en la imitación pura de la naturaleza sino en otros mundos, interiores estos, no es únicamente perceptible en las teorías teológicas de Kandinsky e suprematistas de Malevich, o en la contrapuesta, y por ende comparable, afición hacia lo técnico de los miembros del Bauhaus, sino que también en la célebre carta del 17 de abril de 1906 de Paul Cézanne al matemático alemán Félix Klein, en la que Cézanne, encontrando similitudes entre su técnica de pintor y las teorías del sabio, explica su método pictórico como una manera de hacer sensibles "*las localidades*", creando un "*soplo de aire*" entre el "*plano*" y "*la profundidad*":

*"una síntesis que no simplifica, pero que generaliza. Se tiene que organizar nuestras sensaciones. Todo lo que vemos se dispersa y se va. La naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, de lo que nos aparece. Nuestro arte, por su parte, tiene que dar el estremecimiento de su duración en los elementos, la apariencia de todos sus cambios."*⁹

Esta descripción de su arte, que resume perfectamente las preocupaciones impresionistas, tiene ya antecedentes en el siglo XVIII en la idea, notablemente inglesa, de la imperfección de la naturaleza y la "*grandeza*" de "*las sensaciones*" producidas sobre "*la imaginación*" por las curiosidades de la naturaleza en la mente de los artistas que se divertían expresándolas en las "*vistas*" de las que nacieron en particular las obras de Turner en el siglo XIX; el pintor volviéndose "*inventor de sitios imaginarios... sobrepas(ando así) a la naturaleza, creando paisajes fantásticos*"¹⁰.

⁹Carta integralmente reproducida por ej. al inicio de Maurice Matieu, *La banalité du Massacre*, Paris, Actes Sud, 2001, pp. 19-32. El extracto que citamos se encuentra *in ibid.*, 20-23.

¹⁰Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté 1700-1789*, Ginebra, Albert Skira, 1964, 1994, pp. 163-172.

C) Margarita, su nariz un poco ancha y el Señor Presidente

Así pues, el arte representa válidamente la expresión de los mitos de una época, fuesen estos los del idealismo el más estrecho. La misma "*historia de las formas*" y "*los estilos*" preconizada por Panofsky nos demuestra que el arte no es la imagen mental inalcanzable por los demás del pensamiento cerrado del artista, sino más bien la representación interpretada por la mente de éste de los sintagmas propios de su tiempo.

No ver en el arte el poder fenomenológico (de "*lo que se muestra*") es no percatarse de que, en su proceso de formación y de difusión, el arte, como toda actividad humana depende menos del talento propio del artista individual que de la buena voluntad de sus mecenas. Un artista talentoso pero sin ayuda no tendrá ningún éxito. Pretender lo contrario sería mentir. A menudo los artistas vienen de medios favorecidos, forman parte de la media o alta burguesía, aun cuando se demarcan de ella. Delacroix era hijo natural del temido "*diablo cojo*" Talleyrand, lo que explica que, a pesar de la ausencia de éxito público de su pintura, el estado le haya sistemáticamente comprado sus obras al artista. Otro fenómeno se tiene que tomar en cuenta: la existencia, en arte como en las demás actividades humanas, de familias potentes. Pensamos a los Van Eyck, los Bellini, los Bach, los Mozart, los Chénier, los De Maistre, los Daudet, los Feydeau/Louis Verneuil, los Guitry, los Renoir con el abuelo pintor, el hijo cineasta y el nieto fotógrafo, los Picasso, los Giacometti, los Hemingway, los García Márquez, los Brunhoff, los Dard, las Higgins Clarke, los Djian o los Jardin. Se ven a menudo en la moda, el cinema y el espectáculo estas oligarquías (en los E.U. Geoffrey Lewis/Juliette Lewis, los Garland/Minnelli, Jeane Manson/Shirel, Bob Marley/Lauryn Hill, los Chaplin, los Fairbanks, los Vidor, los Huston, los Redgrave, los Curtis, los Douglas, los Perkins, los Coburn, los Borgnine, los Morris, los Coppola, los Arquette, los Downey, los Luhrmann, los Jackson, los Reeves, los Miles, los Kirkpatrick, los Sutherland, los Keach, los Sheen, los Bridges, los Penn, los Roberts, los Zimbalist, los Baldwin, los Bancroft, los Grier, los Whitaker, los De Niro, los Travolta, los Hunt, los Sorvino, los Cherry, los Arkin, los Dern, en Inglaterra los Connery, en Holanda las Mulder, en Francia Françoise Dorléac/Catherine Deneuve, Pierre Léaud-Jacqueline Pierreux/Jean-Pierre Léaud, Dalida/Orlando, Louis Jovet/Fabrice Luchini, Marlène Jobert/Elsa, Didier Pain/Vanessa Paradis, los Dauphin/Jean Nohain, Cheick Raymond/Enrico Macias, Cécile Aubry/Mehdi El Glaoui, Charlélie Couture/Tom Novembre, Choron/Michèle Bernier, Jean-Pierre Elkabbach/Emmanuelle Bach, las Dolto/Carlos, Lio/Helena Noguera, los Fernandel, los Préjean, los De Funès, los Dassins, los Périer, los Aznavour, los Demy, los Préboit, los Sardou, los Gélín, los Trintignant, los Légítimus, los Le Poulain, los Wilson, los Métayer, los Béart, los Thibault, los Célarié, los Chatilliez, las De Meideros, los Jarre, los Clerc, los Jolivet, los Besson, los Prévost, los Bruel, los Hallyday, los Lalanne, los Dutronc, los Paturel, los Kassovitz, los Belmondo, los Delon, los Depardieu, los Galabru, los Seigneur, los Gainsbourg, los Doillon, los Bohringer, los Winter, los Chedid, los Laffont, los Martin, los Audiard, los Allégret, los Castaldi, los Stévenin, los Souchon, los Voulzy, los Bellemare, los Decaunes, los Drucker, los Collaro, los Ardisson, así como las familias de productores de los Lescure y los Marouani, y de poder del Dr Albert Schweitzer y su sobrino Jean-Paul Sartre, el Profesor Jean Hamburger y su hijo Michel Berger, los Mitterand, los Léotard, los d'Ormesson, en Italia Bernardo Bertolucci/Sam Neill, los Rossellini, los Mastroianni, los Versace, los Bruni, los De Laurentiis, en España los Bosey, los Iglesias). El ámbito nicaragüense no es un caso aparte, con familias de artistas - similares por ejemplo a los Sáenz en Costa Rica y los Vides en Salvador -, como los esposos Alejandro Aróstegui/Mercedes Gordillo, o la familia de escritores de los Aguirre, y grandes familias de poder, como los Belli con la escritora Gioconda y la artista Patricia, los Cuadra y los Cardenal, que, a semejanza de los Allende en Chile, dieron importantes escritores.

Los miembros del grupo ArteFacto, de Porfirio García Romano al líder Raúl Quintanilla proceden de este medio burgués y culto, Quintanilla siendo por ejemplo hijo de uno de los más importantes pedagogos del país. De lo mismo, más generalmente, fuera del grupo ArteFacto, y para volver a la literatura, el uso de voces inglesas en sus obras y/o la francofilia de los nicaragüenses Rubén Darío, Salomón de

la Selva, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Joaquín Pasos, Carlos Martínez Rivas y del salvadoreño Roberto Armijo dan perfectamente cuenta de que todos estos grandes autores vienen de un medio muy cómodo permitiéndoles viajar y estudiar en el extranjero, y más que todo tener informaciones sobre lo que se pasa en el mundo exterior. Nosotros hemos podido apreciar personalmente - como por otra parte lo reconoce implícitamente Quintanilla en su artículo "*Wachi wachi postmodern*" (*ArteFacto*, n° 14, 1997) - el carácter clasista que tiene el conocer y expresarse en inglés para Quintanilla y Patricia Belli, que acostumbran usar de esta idioma como de un código entre ellos.

El interés de tales planteamientos no es, claro, el mero hecho de crear una biografía social de los artistas citados, sino de mostrar cómo el arte se crea en base a elementos contextuales. Es así notable que tanto su relativa comodidad financiera como su medio son lo que llevaron y permitieron a Belli, García Romano, Quintanilla o David Ocón crearse con el tiempo bibliotecas de muy buena calidad, a pesar de las inmensas dificultades bibliográficas de Nicaragua. Además Quintanilla, sin duda el que tiene la biblioteca la más completa de todos, tiene una también magnífica discoteca, que numerosos intelectuales del Primer Mundo le envidiarían¹¹.

El conjunto de estas condiciones: extracción a menudo burguesa, origen culto, conocimiento y experiencia cosmopolitas (lo que es en particular el caso de Belli y Quintanilla respecto de los E.U., y de Ocón respecto de Europa, en particular Italia, Francia y Bélgica) es el que favorece la inscripción de los artistas en su época. No cabe duda de que en Nicaragua el que introdujo la problemática postmoderna fue García Romano, en el mismo momento, los años 90, en que adquería fuerza también en los países europeos y norteamericanos, así como en México, justamente gracias a su acceso favorecido a bibliografías internacionales.

Si intentamos generalizar nuestro pensamiento, diríamos que el arte, idiosincrático en su proceso de realización, en lo que expresa de manera personal los esquemas del pensamiento social de una época, al concretar las ideologías del momento se vuelve muy rápidamente una forma sociolectal, convencional, y hasta coercitiva, de concebir el mundo presente en función de las normas aceptadas por su tiempo¹².

El teosofismo no es sino una reestructuración simplificada de las tesis sabias de la mitología comparada que a finales del siglo XIX conoció su máximo desarrollo. En la serie televisada *Perry Mason*, el detective Paul Drake, a semejanza de James Bond en las películas, siempre se enfrenta a una bella mujer de la que se enamora, el tema del encuentro amoroso, devolviéndonos a la cuestión de la unión mística, siendo sin duda el más común de las producciones simbólicas.

El rezo y la bandera nacional¹³ aparecen de manera recurrente en las obras filmicas estadounidenses. En la serie televisada *Profiler* (1996-2000), la intuición y la visión extralúcida son los medios que emplea la heroína para conectarse mentalmente con los "*serial killers*"; igualmente se hace numerosas referencias a las religiones antiguas, y ello desde el tercero episodio, titulado "*Unholy Alliance*", del primer período de la serie, en las puestas en escena de sus crímenes por parte de los asesinos. En "*Unholy Alliance*" se percibe más claramente todavía la perspectiva moralista y legalista de la serie, ya que se confirma aquí que los policías, es decir, en cuanto representantes

¹¹Y que por otra parte le permitió tener un programa de excelente calidad sobre música rock en una importante estación de radio nacional.

¹²Como podemos ver en el extracto citado en epígrafe del poema de José Lezama Lima, de inspiración surrealista, típica del poeta cubano, y en el que la oposición inmanente entre mujer/madre castradora y hombre/*Logos*, que encontramos muy a menudo, justamente, en la poesía surrealista en particular, y en el pensamiento de muchas sociedades en general, aparece, desde que la decodamos, expresión coercitiva del discurso dominante, sin embargo bajo la forma idiolectal de un poema basado en las asociaciones de ideas, lo que nos devuelva al origen y carácter emblemático ya evocado del surrealismo, y por ende de la abstracción (artística y literaria) temática en un primer tiempo, y formal en un segundo, lo que intentaremos demostrar en los siguientes estudios de los ArteFactos.

¹³Célebres ejemplos de la aparición de la bandera nacional son *Blackboard Jungle*, *Sudden Death* o *Air Force One*, v. Barbe, "*Hablemos de Cine*", sección de *El Nuevo Diario*, Managua, 1997-1999.

de la Ley, no pueden equivocarse y sólo mandan culpables a la cárcel¹⁴. Aun cuando invierte la ideología blanca y cristiano reaccionaria del Ku Klux Klan, en el séptimo episodio "*The Color of Truth*" del primer período de la serie *Quantum Leap* (1988-1993) el hecho de que la joven negra sea agredida mientras canta un himno a Dios, remitiéndonos al personaje silbando similar e irónicamente la Marseillaise al final del cuento "*Boule de Suif*" (1880) del francés Guy de Maupassant, evidencia la propaganda religiosa recurrente en los E.U.¹⁵ De manera casual y aparentemente irónica la oración interviene desde el inicio de la película *Save the Last Dance* de 2001 de Thomas Carter. De lo mismo, es clásica la oposición entre los buenos cristianos y los malos asesinos dentro de una misma pareja en los telefilms policíacos tales como *Seduced by Madness* de 1996 de John Patterson. El policía encarnado por Brian Dennehy en el telefilm *Deadly Matrimony* de 1992 de John Korty es antiguo seminarista.

En el telefilm *Delivering Milo* del 2000 de Nick Castle la estatua de la Libertad newyorkina es el símbolo recurrente de la posibilidad de éxito en los E.U. enseñado por su abuelo al joven niño que no quiere nacer (pero finalmente aceptará, figura en eso antitética del *Tambor de Hojalata* de 1979 de Volker Schlöndorff, película basada en la novela de Günter Grass y que recibió la Palma de Oro en el Festival Internacional del Film de Cannes en Francia). En *Delivering Milo*, los problemas de defecación del alma del niño que no quiso nacer al ser trasladada en la tierra sin preparación es una evidente "*mise en miroir*" de su nacimiento dificultoso.

En la serie *Rocky*, el italiano blanco y profundamente cristiano¹⁶ - epígono explícito de Cristóbal Colón como "descubridor" europeo de América en la primera película de 1976 de John G. Avildsen¹⁷ - se opone sucesivamente a negros sin respeto y a un soviético asesino¹⁸.

¹⁴En un episodio (titulado en francés: "*Un conpable trop parfait*") de la serie *18 Wheels of Justice*, el condenado a muerte se revela inocente, sin embargo aquí el héroe trabaja al margen de la ley, y el condenado, al reconocer por una parte su maldad anterior y por otra a redimirse rezando se salva simbólicamente, ya que es sólo después de su oración que el gobernador llama por suspender a la ejecución.

¹⁵Otra manera de referir a lo nacional a través de sus símbolos los más eminentes, como en las películas citadas en la nota 13 *supra*.

¹⁶En cada episodio de la serie, se pone bajo la protección divina, pidiendo al sacerdote que le bendiga.

¹⁷Así como en la segunda de 1979 de Sylvester Stallone, que continua contando el enfrentamiento entre Rocky y Apollo Creed, figura doblemente inspirada de figuras simbólicas del boxeo negro en los E.U.: el "runquero" (para emplear un término del escaliche nicaragüense, en evocación de la poesía de Raúl Orozco) Muhamed Ali y el exuberante organizador de combates Don King, con su famoso lema: "*Only in America*" (que coincide perfectamente con las puestas en escena de Creed). En la tercera de 1982, todavía realizada por Stallone, Rocky viene a llevar el calzoncillo de boxeo de Apollo, con los colores de la bandera estadounidense, Apollo transformándose en su "*coach*", y por ende, simbólicamente, su servidor, mientras Rocky se reapropia, simbólicamente también, los emblemas nacionales, hecho interesante si lo comparamos con el hecho de que al final de *Rocky II*, el match entre Rocky, que saldrá vencedor, y Apollo se ubica en el mismo día de la Independencia. En *Rocky IV* de 1985, una vez más realizada por Stallone, uniéndose en una perspectiva patriótica el blanco y el negro en contra del soviético, Apollo vuelve a ser la imagen misma de la América pluricultural, en contra de los rusos blancos, explícitamente obsesionados por la búsqueda de una raza genéticamente pura. Así, aun si el equipo soviético cuando se presenta en los E.U. tiene a un interviniente negro de nombre latinoamericano (probablemente afro-cubano, referencia implícitamente política), el conjunto del equipo es únicamente compuesto de blancos, la pareja formada por el campeón soviético (Dolph Lundgren) y su esposa (Brigitte Nielsen) siendo el modelo tipo de la raza pura tal como la concibían los nazis: alta, rubia y de perfil griego clásico. Como respecto de los negros, en particular de Apollo, cuya reconciliación con Rocky se consume en *Rocky III*, *Rocky IV* nos presenta al inicio una muchedumbre estadounidense abucheando al soviético, y al final una multitud soviética en contra de Rocky, hasta el reconocimiento paralelo del valor del americano por los soviéticos y del cambio de estos por Rocky. Sin embargo, esta sutileza de presentación, a poner en relación con los cambios ocurridos en la U.R.S.S. durante la década de los 80, no puede ocultar que *Rocky IV*, que en realidad aparece como el último episodio de la serie original - ya que *Rocky V* de John G. Avildsen (director también de *Rocky I*, lo que aumenta el simbolismo terminal de *Rocky V* en la que el boxeador vuelve, aunque a pesar suyo, a su barrio de origen donde se queda) data sólo de 1990, es decir cinco años después de *Rocky IV*, mientras el tiempo entre cada uno de los episodios anteriores, como entre los de *Rambo*, nunca era de más de tres años (*Rocky V* se concibe todavía más como un epílogo por el hecho que, de sólo 1h40, es mucho menos larga que los *Rocky* anteriores) -, concluye el conjunto sobre un mensaje claramente político conforme con las tesis dominantes, de manera similar a lo que ocurre en los tres *Rambo*, el primero presentando el enfrentamiento entre un veterano del Vietnam solo contra las fuerzas de los E.U., para finalmente mostrarlo, en los dos episodios siguientes, como paradigma del combatiente estadounidense peleándose en contra de los malos vietnamitas. Pues, en *Rambo* también, y un poco como en las películas de Alan Parker y Oliver Stone (en particular en la exitosa *Evita* de 1994 de Parker, sobre un guión de Stone), el discurso social esconde otro, en perfecta adecuación con las tesis dominantes, tal como Noam Chomsky lo demostró en cuanto a la crítica de algunos militares norteamericanos a la guerra del Vietnam, no porque era injusta, sino porque era pérdida de antemano.

Más generalmente se nota, en la serie *Rocky* como en todas las producciones estadounidenses, que se oponen iconográfica y musicalmente la vida familiar de los buenos norteamericanos a la peligrosidad de los malvados, es muy sensible al inicio de *Rocky IV* de 1985 de y con Sylvester Stallone¹⁹ (también guionista de la serie), entre las ocupaciones y los juegos caseros de los héroes y la figura del soviético, presentada con sobre fondo de música de suspense. Ya en *Rocky III* de 1982, todavía realizada por Stallone, la vida burguesa y las representaciones públicas de Rocky se oponían al entrenamiento y las victorias por K.O. de su implacable futuro competidor. El contraste entre la familia modelo y los malvados pasa en *Rocky IV*²⁰ pasa también por los gritos de apoyo que le dan su hijo y los amigos de éste al campeón norteamericano en el momento de la retransmisión televisada de su combate contra el soviético.

Idénticamente, en los dos primeros episodios del primer período de *Profiler*, titulados "*Insight*" y "*Ring of Fire*", pudiendo en paralelo implícito por una parte al maníaco que persigue al Dr Sam Waters (a semejanza del que en la novela *El Silencio de los Inocentes* de 1988 de Thomas Harris quiere destruir al jefe de la heroína), matando a la gente ella que ama, y por otra el "*serial killer*" que pone fuego a casas enteras y que ella intenta arrestar, la heroína-*Anima*, en cuanto figura de lo inconsciente, el agua (como ya hemos dicho, se llama Waters) y, por oposición a los criminales, de lo familiar, termina por comprender que, para el asesino múltiple, "*la perfección es imperfección*", la perfección identificándose a la familia (representada, pues, como en los cuentos, por la casa)²¹.

Como Rambo, personaje contemporáneo, también creado y actuado por Stallone, Rocky²² nunca quiere pelearse. Así valida su intervención como "*peacemaker*"

Estos militares fueron presentados como teniendo un discurso liberal, cuando en realidad su preocupación era práctica. De lo mismo el primer episodio de *First Blood (Rambo I)* de 1982 de Ted Kotcheff no era sino, como *Forrest Gump* de 1994 de Robert Zemeckis, una manera un tanto original de expresar las mismas ideas colonialistas y en pro de una América blanca de siempre. Como en *Arma Mortal 4* de 1998 de Richard Donner (realizador de toda la serie) y en la serie *Rush Hour* de Brett Ratner (1998 y 2001) donde el discurso racista se puede expresar libremente mientras lo desarrolla el actor negro Chris Tucker, en *Evita* es la presencia del español Antonio Banderas que justifica la crítica norteamericana al peronismo. De lo mismo, en *Rocky* la amistad con Apollo y el mensaje final de amistad entre los pueblos que hace el héroe al final de *Rocky IV*, como el enamoramiento entre el veterano y una vietnamita en *Rambo II*, son los elementos que validan la ideología blanca y anti-comunista de estas películas. Para resumirnos, los tres primeros episodios de la serie *Rocky* representan una serie de combates maniqueos entre el héroe blanco y unos negros (en *Rocky V* siendo el malvado un programador de matches negro, inspirado de una muy conocida figura real), la temática nacionalista culminando en *Rocky IV* que cierra el conjunto elevando el debate del ámbito de la política interior al de la política exterior, y reuniendo las dos Américas nacionales: la blanca y la negra, alrededor de un combate común en contra del peligro comunista (lo que de alguna manera toma al revés, legitimándola patrióticamente sin más interrogación, la cuestión de la utilización de los negros durante los conflictos sufridos por los E.U., sin que por lo tanto le sean acordados derechos idénticos a los blancos, problema abordado por numerosas películas y telefilms - y que, más generalmente, como vemos también con el caso francés respecto de los colonizados negros o harkis, sin que ahí se aborde nunca el tema, ni siquiera en los films o las producciones televisadas, evidencia la falta de ética de los gobiernos ante las minorías oprimidas -).

¹⁸Confirmando lo que postulamos acerca de la risa en la comedia como expresión del discurso dominante, al igual que las lágrimas en la tragedia, en nuestra ponencia "*Le rire: désacralisation ou manière de diffuser le sacré? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires?*", dada en el coloquio *Deux mille ans de rire - Permanence et Modernité*, Universidad Besançon, Francia, CORHUM/GRELIS, el 30 de junio del 2000, en las distintas películas de la serie *Rocky* es, de alguna manera, el personaje de Paulie, el cuñado irascible de Rocky, que expresa cómicamente el pensamiento racista y xenófobo de la mayoría en contra de los negros y de los soviéticos.

¹⁹Los siguientes ejemplos, tomados de la carrera cinematográfica de Stallone, nos son permitidos, ya que, como veremos, Raúl Quintanilla Armijo en su obra encuentra en Rambo el arquetipo dialéctica de la lucha de independencia sandinista.

²⁰Como en *Avión Presidencial* de 1997 de Wolfgang Petersen y las películas afines, v. nuestro artículo de la sección "*Hablemos de Cine*" del 3/11/1997, p. 16, o *The Body* de 2001 de Jason McCord.

²¹Notaremos que las historias de "*serial killers*", puesta de moda por la película *El Silencio de los Inocentes* de 1991 de Jonathan Demme (basada en la exitosa novela de Thomas Harris), favoreció la emergencia de un discurso sexista, en el que sólo (o casi sólo) pueden ser asesinos múltiples los hombre blancos, dejando al lado toda otra forma de ser y/o quehacer, y enfrentándose a ellos a menudo mujeres-*Anima* (según la dialéctica jungiana entre *Anima* y *Animus*), como es el caso en la serie *Profiler* y las películas *Oxygen* de 1999 de Richard Shepard y *The Cell* del 2000 de Tarsem Dhandwar, con Jennifer Lopez.

²²Cuyo apodo de "*Italian Stallion*", que evoca el título de una de las primeras películas (1972), erótica ésta, en las que actuó Stallone, hace también doblemente de Rocky un *alter ego* histórico y paronímico del actor.

en la guerra - simbólica de la imagen que quieren dar de sí mismo los E.U.²³ - el pacifismo ético de Rambo (que, creyente al igual que Rocky, en las dos últimas películas de la serie: *Rambo - First Blood Part II* de 1985 de George P. Cosmatos y *Rambo 3* de 1988 de Peter MacDonald, siempre intenta volverse definitivamente hacia el silencio y el recogimiento interior de los templos budistas, imagen también de su apertura a la diferencia étnica²⁴), mientras el pacifismo de Rocky, que le impide doler a cualquiera, ni siquiera a los deudores de su patrono, lo define como una persona de bien: se enamora de la gentileza de una chica que no es linda²⁵, es muy amigo con su hermano a pesar de los defectos de éste, trata ayudar a los jóvenes a quedarse en el camino correcto. En todas las películas de la serie, Rocky no quiere pelearse, a menudo por razones físicas, lo que, con todo lo anterior, lo pone en relación dialéctica con Rambo. A semejanza de Rambo, que se enamora de una vietnamita en *Rambo - First Blood Part II*, Rocky, contrariamente a los propósitos racistas de los demás, es el único, en *Rocky I*, a reconocer el valor de Apollo Creed²⁶, el campeón mundial de boxeo, aunque sea un negro que le insulta sin cesar por medio de la televisión y los diarios. Más tarde, en la tercera película (1982, realizada por Stallone) de la serie, Rocky se volverá amigo con este negro. De ahí que el amor de Rambo por la vietnamita valida su acción pacificadora, mientras en el combate el respeto de Rocky por los negros justifica su victoria, en cuanto símbolo de la América blanca, sobre ellos.

Es muy frecuente encontrar en las películas, telefilms y series norteamericanas posiciones acerca de los temas de sociedad en perfecta adecuación con la ideología dominante del momento. Así después de la Guerra del Golfo sistemáticamente los malvados y/o terroristas se volvieron iraquíes, ahí donde anteriormente fueron sucesivamente, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, alemanes, vietnamitas y iraníes. Sin olvidar, por supuesto, a los palestinos.

La imagen tradicional del Tercer Mundo se percibe en programas de televisión como *Les Aventuriers de Kob-Lanta* (2001) del canal TF1, versión francesa de otros programas, siempre sobre el mismo tema, trasladando en el ámbito salvaje el principio del exitoso *Big Brother* (*Loft Story* en Francia). Ahí los naufragos occidentales, reorganizados en "*tribus*" con "*tótemes*", sufren una serie de pruebas en una isla desierta (que nos remite a las figuras dialécticas de Robinson Crusoe y Viernes), ámbito natural de sol, agua y colores (siendo éstos definitorios del exotismo, como podemos apreciar en las publicidades francesas para el arroz o el café - como por ejemplo el ciclo para Nescafé -, y en los afiches de 2001 por la bebida Malibu con el lema "*Caribbean Spirit*", juego de palabras entre "*spirit*": "*espíritu*" y "*spirit*": "*espiritoso*", que ya se encuentra en la película *The Haunting* de 1963 de Robert Wise). Dicho de otro modo, a los artefactos que tienen que utilizar y/o crear los naufragos blancos se opone el mundo primitivo en sí inmutable de las regiones que, para referirnos a la alusión de Rodolfo Hinojosa en "*Imitación de Propercio*" a *Los Trofeos* de José María de Heredia, se encuentran a "*las orillas misteriosas del mundo Occidental*" mercedas por "*los vientos alizos*".

Se nota en la serie de los años 1970 *Ironside* con Raymond Burr, como también en la británica *The Saint* con Roger Moore, de los 60, un discurso doble: a la vez totalmente inscrito en la modernidad: el héroe de *Ironside*, incapacitado, tiene como

²³V. nuestra sección "*Hablemos de Cine*", en particular justamente nuestro artículo sobre "*El Pacificador*", 4/1/1998, p. 14.

²⁴Otro punto en común entre los dos héroes, Rocky como Rambo tienen un mentor judío, respectivamente: Mickey Goldmill y el coronel Samuel Trautman. El amigo, mentor o familiar judío siendo un personaje recurrente en numerosas películas norteamericanas, permitiendo a la vez recordar la victoria estadounidense sobre los nazis, mayor éxito militar de los E.U. en el siglo XX, y, por consiguiente, mostrar a esta nación como culturalmente tolerante, contrariamente a los demás países, es decir, liberal, libertaria y democrática. Claro, todo ello dentro de la ideología y las necesidades políticas dominantes en el país: apoyo al gobierno israelí, en contra del palestino, e intromisión legalizada en los países árabes, originalmente contra la U.R.S.S., y ahora para asegurarse una entrada en la principal región productora de petróleo en el mundo.

²⁵A notar que al nivel estructural también se complementan los dos héroes: Rocky siendo casado, mientras Rambo está soltero.

²⁶Apellido que, significativamente, respecto de la simbología religiosa y patriótica de la serie *Rocky*, evidenciada en las notas precedentes, remite al "*credo*".

ayudantes a tres jóvenes: un policía blanco, una policía, igualmente blanco, y un negro; a Simon Templar le gusta divertirse en las discotecas escuchando música psiquedélica. Sin embargo, en las dos series (y las demás de la época) los jóvenes hippies son muy a menudo mostrados como peligrosos y, como lo expresa Burr en uno de los episodios de *Ironsíde*, odiando a la sociedad entera. (En un episodio en dos partes de la serie *Bewitched*, contemporánea de las dos precedentes, es el propio Benjamin Franklin, figura emblemática de la construcción de la identidad estadounidense, que se enfrenta victoriosamente a la vindicta de, como lo dice, un tonto y sucio joven de pelo largo.) Así el negro en *Ironsíde* es un antiguo delincuente, que para redimirse tiene que servir de criado al héroe, aun si en contraparte este le impone estudiar para ayudarle a salir de la pobreza endémica de su medio. Idénticamente, los ecologistas son a menudo peligrosos terroristas en las producciones fílmicas estadounidenses y europeas de los años 1990.

Fenómenos comparables de miedo ante las novedades de la época se perciben tanto en la crítica de Chesterton a los anarquistas y socialistas, que según dice en *El hombre que era Jueves* sólo quieren destruir al hombre, idea que vendrá confirmar el personaje de Dios al final de la obra, como en los mitos acerca de la hada Electricidad en las películas de inicios del siglo XX, o de la computadora que tiende a uniformizar y suplantar al hombre así que lo repiten las producciones simbólicas de los años 1960-1970 (*Alphaville*, *Star Trek*, *The Prisoner*), y todavía, curiosamente, de los años 1980-1990 (Stephen King, Dean R. Koontz).

Igual defianza se encuentra también entre los neo-bartesianos ante la televisión, causa a su vez según ellos de todas las desgracias de la sociedad contemporánea. En los años 1980-1990 en Francia la aparición de una primera generación de hijos de inmigrados magrebinos provocó nuevos miedos, de los que da cuenta la serie televisada *Navarro* de inicios de los años 1990 del canal TF1, en la que es significativamente Roger Hanin, un "pied noir", cuñado del antiguo presidente de la República François Mitterrand, que teniendo el papel principal, y ayudado entre todos sus subalternos blancos por un solo negro (que en las series policíacas francesas posteriores será una figura obligatoria²⁷), puede discutir sobre la violencia en los medios de los inmigrados, su origen de francés de África del Norte, aun si revela su pertenencia al medio de los colonos, sin embargo permitiendo que colporte el discurso

²⁷Hasta encontrarse en la serie *P.J.* de finales de los 90 del canal France 2, serie que combina aquí también a la figura de este negro, la de mujeres policías, mezcla de la ayudante del héroe de *Ironsíde* y de las jefes y jueces de las series de TF1 inspiradas en *Navarro*, también de TF1. Más generalmente, los actores de *Navarro* reaparecieron en numerosos episodios de las series posteriores, y Roger Hanin tuvo el papel titular de otra serie, esta vez de France 2, escrita por Patrice Dard (hijo de Frédéric Dard, el célebre y prolífico escritor policíaco autor de *San Antonio*), titulada *Maitre Da Costa* e inspirada del personaje de Hanin en *Navarro*, así como del carácter de Perry Mason popularizado por Raymond Burr (cuya corpulancia se parecía a la de Hanin). En *Maitre Da Costa* Hanin reencuentra Jean-Claude Caron, que tenía el papel de uno de sus subalternos en *Navarro*. Se volvió en los años 1990 obligatoria la figura anacrónica e irrealista de la mujer combativa en las series, telefilms y películas de influencia norteamericanas, y hasta en la publicidad: véase por ejemplo, siempre en Francia, la publicidad de 2001 para Always, y la recurrencia de la figura de Lara Croft en las publicidades, también de 2001, para Rexona, Frosties, Harpic. Todo el mundo conoce a esta célebre heroína de juegos videos ahora llevada a la pantalla grande. De por sí ella muestra claramente cuanto debe al mito de la mujer fatal (*Gilda*, *Pandora*). Mujeres interviniendo sin razón por pelear al lado de hombres, que sin embargo siguen siendo sus salvadores, se encuentran así en obras francesas y estadounidenses, policíacas, sobre los Mosqueteros, en películas como *Kiss the Girls* de 1997 de Gary Fleder, *La Máscara del Zorro* de 1998 de Martin Campbell o las distintas versiones cinematográficas y televisuales de *Nikita*, en el telefilm *Bloodbonds* de 1996 de Michael Katleman, o en las series norteamericanas *The Adventures of Sinbad* de 1996 o *The New Adventures of Robin Hood* (1997-1999). Si es cierto la mujer de hoy reivindica con razón asumir más plenamente su rol de igual del hombre, en lo concreto, nos percatamos de que todavía las mujeres no son listas para cortejar a un hombre, mantener financieramente a su novio o esposo, obtener puestos por sus cualidades intelectuales sin jugar de su físico. Sin embargo no son ellas totalmente responsables de esta situación, sufriendo, al igual que las demás minorías, de siglos de endoctrinamiento predeterminando sus actos. A notar también que en la serie *P.J.* los deudores de organismos de crédito como la gente que se enfrenta a la administración, por ejemplo los pobres que no pueden pagar su factura telefónica, son vistos como malvados, apología se hace entonces de lo que ocurre en series anteriores del servicio público francés, pensamos a *En Garde A Vue* (1993) de France3 (cuyo título recuerda el de la mucho más ambigua y por ello inteligente película *Garde à vue* de 1981 de Claude Miller), en la que los ayudantes del comisario, encarnado por el cantante Serge Lama, en cuanto representantes de la leu, tenían al parecer un derecho irrevocable a maltratar a los sospechosos.

oficial sin que se le pueda acusar de racismo. De manera similar en las películas estadounidenses contemporáneas (*Arma Mortal 4*, *The Siege*) son los negros los que, suponemos ingenuamente, expresan el racismo ambiente, este siendo aceptado como "políticamente correcto" por el mero hecho de que son gente de color.

En las películas del actor y director francés Gérard Jugnot se expresa la permanencia, aun en el género cómico, de la moral tradicional, mediante héroes (con carácter aristotélico de ejemplos, pues) que son a menudo inofensivos racistas.

La figura del presidente y de los políticos en las películas norteamericanas devuelve siempre a una concepción maniquea, aun cuando se les critica, de su papel nacional y republicano. Arquetipal de ello es la serie televisada *The West Wings* de 1999, con Martin Sheen en el papel del presidente²⁸. Así en *Evolución* del 2001 de Ivan Reitman, en la que David Buchovny retoma un papel similar al que le dió a conocer del investigador Fox Mulder del F.B.I. en la serie televisada *The X Files*, no sólo el héroe negro al estudiar la manera muy rápida de desarrollarse del ser extraterrestre expresa que éste "comprendió todo al sueño americano" del éxito, sino que también el senador evoca a finales de la cinta al presidente de los E.U. como máxima instancia de enjuiciamiento de lo bueno y lo malo, y ello a pesar de las numerosas críticas internacionales a la política de represión del nuevo presidente Bush Jr (este tipo de cegüedad voluntaria ante presidentes con actividad contra la humanidad sin embargo no es, desgraciadamente, propia de los E.U., vemos así contemporáneamente la dificultad de Francia a reconocer sus crímenes de guerra en Argelia, la liberación de Pinochet por el gobierno británico y la comunidad internacional, o las represiones continuas en contra de Irak diez años después de la guerra del Golfo y la defensa del gobierno Sharon en contra de los palestinos depositados de su tierra por mano militar). Así pues, los símbolos, y, para parafrasear a Coronel Urtecho, en este caso "el hombre-símbolo" se representan de manera muy codificada en las producciones fílmicas, sirviendo a organizar el discurso nacionalista. Los franceses igualmente, siguiendo el modelo estadounidense, representan a menudo a su presidente, y más que todo se nota, después de las realizaciones de autoproclamación monárquica y faraónica de Mitterrand con las construcciones de La Défense, la pirámide del Louvre o las columnas de Buren, la figura de Jacques Chirac reaparece permanentemente en los programas de entretenimiento televisados: sea para interpretar sus gestos (*Y'a pas photo* de TF1), sea para mostrar su lado humano (*Les enfants de la télé*, también de TF1). Otro elemento viene surdeterminar el discurso patriótico en *Evolución*: pues, para proteger al "sueño americano", explícitamente citado, y defendido por las figuras del poder llamadas en la película (el senador y el presidente), es gracias a un producto nacional que se salvará a la tierra de los extraterrestres. La ironía del episodio permite esconder su carácter coercitivo, como ocurre a menudo.

Pues, en *Evolución*, el proceso de "iteración interna" se evidencia por el hecho de que son las capacidades de bombero del joven héroe del grupo, mostradas desde el inicio, que permiten finalmente salvar la tierra de los extraterrestres, y es el héroe negro, mujeriego, que introduciéndose por la vagina de la celula gigantesca, la matará,

²⁸Notaremos en este sentido que la evocación críptica del título, que recuerda a las películas contemporáneas *Air Force One* de 1997 de Wolfgang Petersen y *Murder at 1600*, también de 1997, de Dwight H. Little, nos remite a este poder conocido y aceptado por todos, de origen algo divino, ya que expresado por medio de una expresión (en estos casos designando el lugar geográfico del palacio y/o las carrozas del Príncipe) que sólo tiene sentido por los iniciados. Asimismo en el telefilm *The French Atlantic Affair* de 1979 de Douglas Heyes, el presidente de los E.U., contrariamente a los de los demás países, no es nombrado por su propio apellido, sino que es evocado como "el presidente de los E.U.", manera al nivel estructural de poner la acción en una actualidad permanente, pero también, más que todo, de considerar el cargo como definitorio de un estatus inmanente, divino, como ya dijimos. Francia también utilizará el simbolismo del presidente como ser al poder casi místico en *La Vache et le Président* del 2000 de Philippe Muyl, que - después de *Tendrement Vache* de 1978 de Serge Pénard (también guionista de la película), que marca el primer encuentro entre Jean Lefebvre y Bernard Menez, antes de *Duo sur Canapé* de 1979 de Marc Camoletti (famoso autor de piezas de teatro "de boulevard") - es la segunda película, como lo evoca el mismo título, inspirada en la clásica *La Vache et le Prisonnier* de 1959 de Henri Verneuil, con Fernandel (a su vez novena y última reunión - Fernandel habiendo actuado hasta en el primer corto-metraje de Verneuil titulado *Escale au Soleil* de 1947 - entre el joven cineasta y el confirmado y ya célebre intérprete).

gracias al champú Heads & Shoulder que, producido en Arizona, se vuelve símbolo nacional, a semejanza de los jeans en *Golpe fulminante*²⁹. El trio de protagonistas de *Evolución*, asociado con una bulliciosa mujer, nos recuerda a *Ghostbusters* (del mismo Reitman), autoreferencia confirmada por la presencia aquí de Dan Aykroyd en el papel del senador.

La búsqueda de modelos pasa por antinomia a través de la puesta en escena de lo que la sociedad rehuza o por lo menos de lo que es ilícito: el sexo, el asesinato y la violencia en general. Los modelos pueden entonces expresarse mediante la forma de contratipos a las actividades prohibidas por la ley o la conciencia popular: modelos del éxito social de los que son representantes las celebridades de las crónicas televisuales y de los diarios sobre "*Jet Set*" y "*Gente*". Los modelos se buscan también a través del arte y sus diversas manifestaciones: los maniqués de los anuncios, en particular. Los códigos de representación, sistemáticamente probados ante muestras representativas de gente (es por qué Rambo no murió al final del primer episodio de la serie, como era previsto en el guión original), en la industria cinematográfica de entretenimiento estadounidense, evidencian la inquieta investigación colectiva de sus arquetipos. Así tomamos el ejemplo de la nariz de la heroína de *Final Fantasy: The Spirits Within* de 2001 de Hironobu Sakagushi, película basada en un juego vídeo y enteramente realizada por computadora, como también sus movimientos, quieren asemejarse a forma de nariz y movimientos lo más comunes y por ende reconocibles por los espectadores. La nariz de la heroína no es una nariz perfecta, sino que una nariz recta, pero de un tipo un poco grueso, característico de las jóvenes adolescentes estadounidenses.

De hecho el arte cinematográfico, y en particular las películas norteamericanas, por considerar sin ambivalencia el cine como un "*entertainment*" ("*entretenimiento*"), son muy reveladoras de la recurrencia de los tipos, de la que usan abiertamente (contrariamente a las producciones de los demás países que, aun usando de los mismos arquetipos, no quieren reconocerlo: así por ejemplo el éxito de la serie televisada francesa *Navarro* a inicios de los años 1990 favoreció la emergencia de otras series sobre el mismísimo modelo: citamos a *Julie Lescaut*, versión femenina de *Navarro*, y la primera en inspirarse de ésta, en la que aparece una mujer comisaria de policía, acompañada de varios ayudantes, entre los cuales un negro, y que tiene no, a semejanza de *Navarro*, a una, sino que a dos hijas).

Ahora bien, como dijimos, son los tipos, en la medida en que expresan el origen social, y por ende analizable, de las producciones simbólicas, los que nos interesan a nosotros investigadores, en cuanto su repetición orienta al significado de la obra, revelando en ella obsesiones, temáticas o simplemente lógicas internas (como en los libros policíacos y de horror y las películas norteamericanas, en los que los elementos característicos del héroe planteados al inicio siempre son utilizados por él al final para ayudarlo a salvarse).

D) "*El Pequeño Soldado*" francés, *Cascanueces* y los marijuanos en Macondo

Así, buenas o malas, las ideologías dominantes de una época y de un país o una región se expresan siempre mediante las formas oficiales de representaciones, y ello doblemente: primero por medio de los artistas que aceptan servir al gobierno o la potencia del momento, segundo por influencia global del discurso oficial sobre la gente de un país, en permanencia sometida a las ideologías que se le propone, desde la niñez. De esta manera pudimos hojear, tal vez a mediados de los 90, por casualidad en un bus, el libro de historia de una niña de doce años en el que se decía sin ningún pudor que las cruzadas habían permitido a los pueblos del Norte y el Sur conocerse...

Misma ideología dominante, tomando aquí toda su amplitud coercitiva, porque se trasladaba sin percatarse fuera de su ámbito habitual de autoafirmación, fue la memorable intervención que hizo el filósofo francés Marc Sautet, bajo la

²⁹V. Barbe, "*Golpe Fulminante*", sección "*Hablemos de Cine*", 11/12/1998, p. 11.

responsabilidad de la Alianza Francesa managüense, en la UNAN-Managua en 1997, y para la que servimos de traductor. Finalizando su ponencia, Sautet, después de quejarse de las desgracias del Primer Mundo, evocó a la actualidad de la época en América Latina por lo menos vista desde Europa, es decir a la organización de venta de droga en Medellín y al mal que este comercio hacía a la juventud de los E.U.³⁰ Expresando alguna duda acerca de la validez histórica de este dominio, aun reducido a su más mínima expresión, de la América Latina sobre la América del Norte, algunos profesores de la Universidad Nacional le preguntaron a Sautet acerca de su conocimiento de las problemáticas de la dependencia. A lo que respondió de manera bastante vaga, diciendo que tanto su desconocimiento casi completo del español como su viaje alrededor del mundo con el fin de dar a conocer sus teorías sobre los problemas de la Francia contemporánea no le había permitido informarse sobre el pensamiento, o por lo menos la filosofía latinoamericana. Si la primera excusa pareció más convincente que la segunda, es cierto que no terminó de sonar curioso a los docentes, investigadores y estudiantes presentes curiosa esta falta de interés, más todavía porque el viaje de Sautet debía llevarle en varios países de América Central y del Sur. Sea por falta de cortesía, por seguridad eurocéntrica de su superioridad teórica, o por la ilusión de que los problemas de Francia ("*franco-français*" como se suele decir hoy en día) tenían obligatoriamente que interesar al mundo entero, antes que los problemas específicos de los países visitados, fuera por lo que fuese, la total inadecuación de la aproximación científica de Sautet con el mundo contemporáneo que pretende interpretar, si bien se origina básicamente en su falta de conocimiento y en su visión no contextualizadora de la historia de las ideas, y por ende de los hechos sociales que las preceden o siguen, irónicamente se entiende por el hecho mismo de que Sautet, construido dentro del mundo protector de la universidad francesa de la que probablemente nunca salió realmente, al no preocuparse de las bases ideológicas del pensamiento en general, y de su pensamiento en particular, no actúa, a pesar de lo que cree, como crítico, es decir dentro de un discurso metalingüístico, sino que como los fulanos del bar del comercio. Tal vez fue por ello que tuvo la idea de crear a sus famosos "*cafés filosóficos*", que por suerte fueron de poca vida sobre Managua, pero que al parecer tienen gran éxito en distintos países, entre los cuales Francia.

Lo que queremos decir es que la pretensión de apertura que puede tener Sautet, interesante en lo que es sintomática del pensamiento científico de las disciplinas humanísticas, no corresponde a una verdadera apertura epistemológica tendiendo a poner las bases de una crítica pertinente de las ideas, sino que como un discurso de posiciones subjetivas en las que lo principal es hablar, no comprobar lo que se dice. Como lo plantea en sus escritos, y como lo demuestran sus "*cafés filosóficos*", inspirados de Sócrates³¹, lo que por otra parte reivindica plenamente, la concepción que tiene Sautet de lo que es la reflexión fenomenológica remite a teorías de la antigüedad, y más precisamente todavía del siglo V antes de Cristo, en una época en que ni siquiera la ciencia, con todo su aparato de experimentación y comprobación moderno y contemporáneo, existía. Ahora bien, como dijimos, el éxito que conoce su propuesta de "*cafés filosóficos*" como el reconocimiento que le permite enseñar, publicar libros y

³⁰Notaremos que, después del atentado de septiembre 2001 contra el World Trade Center de New York y el Pentágono, se difundió la idea que Oussama Ben Laden, supuesto responsable de los hechos, tenía su fortuna de la venta de droga a Europa, el 80% de la heroína vendida en este continente viniendo, según Roland Jacquard, *Au nom d'Oussama Ben Laden: dossier secret sur le terroriste le plus recherché du monde*, Paris, Jean Picollec, 2001, de Afganistán, país que acogió al millonario. Así, de la misma manera que después de la Guerra del Golfo los E.U. representaban a Sadam Hussein como a un demonio, e Irak a los E.U., Ben Laden, a pesar del conocido origen familiar de su poder financiero, es acusado, al igual que la América Latina por Marc Sautet, de venta de droga. Ahora bien, el origen religioso de estas acerciones es evidente, ya que, idénticamente, se decía antiguamente de los judíos o los comunistas que se comían a los niños, culpa máxima en contra doblemente de la patria y del provenir de ésta.

³¹Y también, diacrónica e implícitamente, de un deseo de tener una corte al igual del muy contemporáneo y francés Jean-Paul Sartre, maestro espiritual de toda una generación, conocido por su afición a los cafés parisinos. Pero, no teniendo la fama de éste, Sautet tuvo que inventarse sus propios "*cafés*" dándolos una validación falsamente epistemológica, ya que de sí mismo pocos fuesen los que quisieran ser discípulos suyos.

viajar en el mundo entero, implica que sus planteamientos son compartidos por una grande parte de la comunidad científica.

E) La "*nada negativa*", el Tío Coyote y la postmodernidad

Tal vez la principal diferencia entre la ciencia del Primer Mundo y la del Tercero, a pesar de las debilidades de la de este último, debidas tanto a la imposibilidad en la que muy frecuentemente el Tercer Mundo es de conseguir una bibliografía de buena calidad (aun si países como México, Argentina, Colombia, o Venezuela hacen notables y logrados esfuerzos desde este punto de vista), como a la influencia de las tesis occidentales impuestas, tal vez la principal diferencia entre la ciencia del Primer Mundo y la Tercero es que la ciencia del Primer Mundo se concibió como la de lo Verdadero concebido como dado al "*Ser-en-Sí*" en cuanto esencia en comunicación privilegiada con el Creador, mientras la ciencia del Tercer Mundo, teniendo, antes que plantearse a sí mismo, que validar la propia existencia pensante del ser susceptible de expresarla, el ser no occidental, se conformó en función de una perspectiva materialista de comprobación ("*testificabilidad*" o verificación de las posibilidades de existencia del Ser y el Estar como "*nihil negativum*"). Numerosos fueron los teóricos, tanto africanos como latinoamericanos que hicieron la demostración de aquello.

Esta oposición entre los pensamientos que podríamos decir del Ser y del Estar es la que para nosotros hace valiosa nuestra experiencia nicaragüense (a pesar de las dificultades inherentes a la extranjería como recordaba Claude Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*).

Frente a las teorías del pensamiento subjetivo se tiene que encontrar respuestas objetivas a los problemas planteados por las obras simbólicas, que son todavía, como lo decía Pierre Francastel en la primera mitad del siglo XX la suma de información menos utilizada, aunque la más valiosa, para entender la evolución de los mecanismos sociales humanos.

Ahí reside el papel del científico: mientras el arte, en particular abstracto, representa una desconstrucción-reinterpretación subjetiva, "*idiolectal*", de los esquemas del pensamiento global de una época, el análisis epistemológico de las obras concretas interviene como intento de devolver y mostrar al entendimiento de todos las ideologías subyacentes en nuestros procesos de (*auto*)-representación colectivos.

En ello nos ayuda el hecho de que, como dice Poe lo que un hombre hizo, otro hombre puede deshacerlo. En otras palabras el que las obras siempre son manifestaciones de un pensamiento "*sociolectal*": así por ejemplo los imitadores suelen retomar no tanto mímicas y/o formas de hablar del personaje supuestamente arremediado, sino que "*trucos*" que, utilizados con éxito por otros imitadores, permiten al público reconocer por comparación en la segunda imitación "*la manera de*". Pues, dicho de otra manera, el arte es siempre referencial. No nace *ex nihilo*. Como las demás producciones del pensamiento humano (lo que incluye las maneras de relacionarse y actuar social y políticamente), el arte toma forma a partir de objetos (psicológicos, simbólicos) anteriores, en función de los que o contra los cuales se modela a su vez. Es así que el arte viene a ser representación de las formas del pensamiento dominante. Hemos evocado el origen social de los artistas, por oposición al mito (tanto romántico como marxista) del artista aislado (aun si tiene vigencia, pero en el caso de los a quienes no se da nunca la palabra).

Todavía como cualquier otra forma del pensamiento, el arte oficializado, aun indirectamente, es un arte recuperado.

Además siendo todos seres psicológicos y sociales, nuestra memoria colectiva como nuestra educación (en casa, por los padres, en la escuela) nos impone maneras de pensar y actuar específicas. No somos libres.

El simple hecho de que viviendo en un país se nos enseña su idioma ante que el de los otros países, su literatura, su arte, ante que los de los otros países, que se nos muestra sus máximos representantes como sus glorias del momento (en la

televisión, en los diarios, en las conversaciones), sin que se nos presenta a los de los otros países, nos condiciona, predeterminando nuestra manera de pensar tan seguramente como Pavlov podía prever las actuaciones de sus perros. Peor todavía, sin saber, somos los hijos de nuestros época, país y medio. Nuestra forma de pensar depende de esquemas sabios tanto como populares que ni siquiera percibimos. Tomando un ejemplo muy evocador, fue una amiga nuestra que nos indicó las correspondencias entre nuestros planteamientos y los del marxismo, antes siquiera que hayamos leído a ningún autor marxista.

Al nivel más básico, nuestra forma de percibir el mundo que nos rodea se debe a arquetipos ideologizados que nos son impuestos.

En un curso de filosofía que impartimos en la UNAN-Managua, preguntamos un día, para aclarar con un ejemplo práctico la diferencia entre positivismo y neo-positivismo, a nuestros alumnos que se fijen en el color de un árbol que se podía ver frente a nuestra aula, por la ventana. Contrariamente a nuestras indicaciones, ninguno de ellos miró afuera. Pero casi todos juntos afirmaron que era verde. No se habían fijado en que hora del día estaban, ni si el árbol tenía hojas, ni de que color podían ser estas. De hecho era un árbol medio muerto, con apenas algunas hojas rojizas o amarillentas en la punta de sus ramas, un tronco seco moreno, pero que, por el juego de la sombra aparecía de un gris negro, un poco como si fuese quemado.

Michael Baxandall en *El Ojo del Quattrocento*, siguiendo en ello a la enseñanza de Ernst Gombrich, muestra cómo nuestras costumbres de lectura influyen en nuestra visión de las imágenes las más simples: planes u otro.

Ahora bien, por abarcar a un público lo más amplio posible, la publicidad no sólo utiliza símbolos consensuales, sino también que, a semejanza del arte abstracto, juega de la asociación de palabras-conceptos que, por su potencialidad connotativa, se vuelven unidades minimales polisémicas. En la serie de publicidades de 2001 del canal de televisión francés France3 por las películas previstas durante los dos meses de las vacaciones de verano, se asocia así la noción de "cinema" a las de "acción" o "descanso". Un publicidad tiene como logotipo: "cinema acción", otra "cinema descanso". La asociación no discursiva de dos sustantivos, perturbando las costumbres lexicales del espectador, le invita a imaginar las relaciones posibles implicadas. La asociación entre cinema y acción remite a la vez a la acción en el cinema, es decir al cinema de acción, como a la palabra del cineasta cuando empieza a filmar una escena. Dialécticamente las ideas de acción y descanso oponiéndose dejan imaginar al veraneante su propio descanso disfrutando de una película de acción, es decir con todos los ingredientes para pasar un buen rato³².

³²El proceso referencial se expresa en todos los aspectos de la publicidad, revelándonos substratos significativos al nivel formal, lingüístico e ideológico. El slogan de la publicidad de 1985 por Ovomaltine: "*C'est de la dynamite*" siendo un juego de palabra sobre el hecho de que se trata de una barra de chocolate, aludiendo al poder energético del alimento. Devolviéndonos, al nivel lingüístico e "intertextual", al nombre Always - "*Siempre*" - de la famosa marca de compresas para mujeres, el nombre Dayly de los rollos de cocina evoca por supuesto su uso "*diario*" (lo que fonética y literalmente "*daily*" significa en inglés), y por ende, implícitamente, familiar. El fondo de nubes del decoro del embalaje de Dayly remite al tiempo que pasa, lo que simboliza clásicamente, hasta en las películas, la visión del cielo cambiando a medida que pasan las horas. De ahí que el color anaranjado sobre el que destacan estas nubes amarillas representa, a semejanza de lo que ocurre notablemente en *La Balsa de la Medusa* de 1819 del francés Théodore Géricault, la hora indeterminada del día, que se puede tanto identificar con la madrugada, cuando se levanta el sol, como con el crepúsculo, cuando cae. Elementos temporales de las nubes y su color particular que vienen acentuar la idea implícita, como ya hemos dicho, del uso familiar diario de los rollos de cocina. Una de las nubes, a la izquierda, más grande que las otras, acusa la forma, igualmente imprecisa, de un avecilla con lanza o de un caballo encabritado, la lanza o la pata tocando a la "D" de Dayly. Este nubarrón evoca formas como cuando uno mira largo tiempo al cielo, buscando figuras. Ello a su vez, como el color rojizo del fondo, enfoca en el principio de ensueño de la publicidad y del producto, el caballo-avecilla sirviendo de logotipo a la marca, y su pata-lanza, que agarra a la "D", evidenciando de nuevo la idea de uso activo de los rollos. El nombre Dounet' del papel higiénico vendido en los supermercados Auchan, al preferir el apóstrofo a la escritura "*Donnette*", evita así la alusión sexual (la palabra pudiendo fácilmente evocar a la suavidad del sexo femenino, v. así por ejemplo, referido a lo que decimos enseguida en la presente nota acerca de la correspondancia entre Dounet' y Gratounette, la letra de la canción

Ante que del arte abstracto, alusión y denotación son históricamente propias de las bromas y los anuncios (estos últimos que se desarrollaron en el siglo XIX). En cuanto asociación y combinación de arquetipos simples de la mentalidad colectiva, se agrupan, construyendo un discurso de venta. Lo evidencia la simplificación del mensaje publicitario, con el fin de que lo más grande público posible pueda entenderla (un desodorante por baños se llama así WC Net, unos rollos de cocina Sweet - "Suave" -, y el agua natural mineral sin gas de Saint-Cyr La Source, de origen francés, Cristaline - por "Cristalline": "Cristalina", nombre que evoca y su limpieza y, como lo hacen la iconografía y la "voz off" de las publicidades en el caso de *Quézac* o *Volvic*, su origen tónico y rocoso -), simplificación que, soportada también como podemos apreciar por términos superlativos iterativos de un producto a otro, llega a una inglesización de los términos, o a la sustitución, por ejemplo de la "cb" francesa, que no existe en los países anglófonos y germanófonos, en "k" ("marché": "market"). El nombre Up & Go ("Arriba y Vamos" o "De Pie y Caminando") de los pañales de la marca Libero reproduce este proceso de denotación entendible para todos: los términos ingleses como el de "Libero", que en muchas de las lenguas europeas remite a la idea de liberación (lema recurrente de la publicidad que el producto revela y liberando al ser - veáse por ejemplo, en el mismo sentido, el nombre Libra de una marca de compresas para mujeres -), ilustran el que estos pañales deben ser muy resistentes, permitiendo al niño de moverse sin mojar (de donde el nombre Up & Go), mientras absuelve a los padres de la aburrida tarea de cambiarle cada cuanto. La imagen de un bebé, de pies precisamente, manos arriba (símbolo de victoria, aquí sobre lo cotidiano y/o las necesidades del cuerpo), viene para sobredeterminar todos los elementos denotados por el nombre del producto en la mente del comprador.

La obligación socio-cultural del sentido representado en la obra se expresa más todavía en las formas geométricas³³ de los logotipos.

Los logotipos de la publicidad revelan perfectamente el deseo de representar de manera arquetipal, es decir a la vez esquemática y directamente reconocible, al producto y/o el emblema/lema de la marca. Así muestran su dependencia con la emblemática tradicional. No es casual si el cantante francés Richard Gotainer es al origen un publicitario. Lo que rige el arte abstracto es la voluntad de representar metafóricamente a los elementos de la realidad en sí, digamos su ser interior, por ello tiene mucho en común con los anuncios. El estribillo "¿Qué hora son/ Mi corazón?" de la canción "Que Hora Son" (2001) del disco *Esperanza* de Manu Tchau, remitiendo, tanto en el plano musical como temático, a una de las primeras canciones, titulada "Pas assez de toi" (1989), del disco *Putas Ever* de su grupo Mano

"Autopsie" (1994) de Ministère A.M.E.R (literalmente: "Ministerio A.M.A.R.G.O.": iniciales que, según las interpretaciones, significarían "Action, Musique Et Rap": "Acción, Música Y Rap", "Agent du Ministère Eloquent et Radical": "Agente del Ministerio Eloquente y Radical" o "Avec Moi Ejaculation Retardée": "Conmigo Ejaculación Retrasada"), grupo de rap francés creado a inicios de los años 90 e integrado por los cantantes Doc Gynéco, Passi y Stomy Bugsy, que enseguida se dieron a conocer cada uno por su lado: "J'aperçois une zoulette, une painain de rate. Le deuxième moi était bienvenue on dirait qu'elle se gratte (gratte gratounette) cette petite zoulette. Moi qui me voyais déjà lui lécher la... (...). Elle me dit que la journée, elle braque les baraques et que la nuit elle suce et crache dans des flaques pour du crack et qu'elle craque quand elle aperçoit son joli caillou si minis si doudou son chonchon. Elle craque accompagnée de son mac". Además la ambivalencia del apóstrofo permite guardar la idea de la utilización del papel por ambos sexos (si no se toma en cuenta al apóstrofo, la palabra, terminándose por "e", aparece, en la lectura francesa, según el precepto puesto en aplicación por la Pléyade en el siglo XVI, como un diminutivo masculino). Confirmando lo que decimos en el texto respecto de la utilización publicitaria de palabras directamente entendibles para todos, el nombre "Dounet", que se lee fonéticamente "Suave Neto (en el sentido de limpio)", remite al nombre de una esponja llamada Gratonette (fonéticamente todavía: "Gratte Tout Net", o sea "Frega Todo Neto", es decir aún: "Todo lo hace limpio"), devenida famosa gracias a un ciclo de publicidades cómicas de inicios de los 90 sobre una pareja que ya no puede dejar de usarla, tan fácil, práctica y agradable es su utilización. Gratonette siendo una esponja de dos caras, una dulce para limpiar y la otra más fuerte para fregar (de ahí el nombre Gratonette), el nombre Dounet hace dialécticamente referencia a la dulzura del papel para limpiarse al salir del baño. Como el trazo rojo debajo del nombre Dounet en los paquetes de papel higiénico, la letra "s" de los rollos de cocina Sweet, acompañada de gotas de agua, asemeja la forma de la marca del trapo pasado sobre una superficie para fregar y limpiarla.

³³Lo que demostraron por el Renacimiento - ya lo hemos dicho, pero conviene insistir en ello - Ernst Gombrich en su obra y Michael Baxandall, *L'OEil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 47ss.

Negra, no toma sentido, salvo por la rima, sino por su repetición misma dentro de la historia de amor aparentemente desdichado que nos cuenta la letra: idea del tiempo perdido, ya evocado por Barbara en "*Dis, quand reviendras-tu*" (1962), uno de sus más famosos aires³⁴.

Tomaremos ejemplos de logotipos del internet, así como de la RATP (el metro parisino), de dos marcas de lejía y de un supermercado especializado en los alimentos congelados.

La conexión internet, por ejemplo en AOL, es a menudo simbolizada por un relámpago, referencia obvia a la ya citada Fe Electricidad³⁵.

La RATP tiene por logotipo a un círculo - imagen de la capital "*intramuros*", y por ende del transporte en común - dentro del que se dibuja, cruzándolo, una línea quebrada, que a su vez remite a la forma de la línea férrea que hace el servicio de comunicación de punta a cabo de París y sus arrabales.

Comunidad iconográfica que apoya la idea de un simbolismo latente, las lejías Omo, Bonux, Dash, Vizir, Le Chat, y, por extensión, el líquido para lavaplatos Sun tienen por logotipo a un círculo, expresión cinética, explícita en el logo de la "*Lessive Liquide*" vendida por Telemarket.fr, del movimiento de la puerta del tambor de la máquina de lavar. Círculo de distintos colores que evoca el de los colores opuestos, y también el que estos detergentes protegen los colores de la ropa, de hecho identificados con los colores del pintor en la publicidad de noviembre de 2001 por Woolite Color Protection presentada en la televisión francesa. La lejía Blanco Vanish, de nombre inscrito precisamente en un blanco reluciente sobre un fondo de colores vivos, con predominancia del azul y rosado, devuelve a las publicidades clásicas de las marcas anteriores (ya parodiadas por el célebre cómico francés Coluche), a la calidad de limpieza del producto y a la protección de los colores que asegura.

Combinando ingenuosamente texto e imagen, Blanco Vanish muestra de manera clara la relación que entretienen al nivel lógico la letra y la forma en cuanto las dos encierran, al contrario de lo planteado por los barthesianos y neo-barthesianos, un sentido fuerte, basado en la tradición emblemática y denotativa del símbolo que representan, aun cuando éste se encuentra reducido a su expresión la más esquemática.

Los supermercados Picard tienen como logotipo a un cubo azul, con ramificaciones en cada ángulo, y el lado derecho todo pintado de anaranjado. De nuevo son referenciados los colores opuestos, aquí con un sentido peculiar de la evocación de lo azul en cuanto es un color frío. Pues, remite a la idea de refrigeración. Además las ramificaciones del cubo son esquemáticamente las de un átomo de escarcha. El aspecto geométrico sirve así a orientar la lectura del logotipo en un sentido muy alegórico (remitiéndonos a lo que hemos dicho acerca de la obra de Roy). La coloración anaranjada de la parte derecha del cubo marca el sentido de lectura habitual para los occidentales: de la izquierda hacia la derecha, creando un movimiento óptico implícito en la obra (como los colores del círculo de Omo, Bonux, Dash, Vizir, Le Chat, Woolite Color Protection, Blanco Vanish, Lessive Liquide o Sun). La aparición del movimiento, no relacionada con el producto o sus cualidades intrínsecas, devuelve el espectador al carácter dinámico de la marca, elemento de primera importancia para los publicitarios³⁶.

F) Horatio, sus "*fétiches negros de fieros ombligos*" y el "*poeta aludido*"

Pues, en esta introducción, pudimos evidenciar que:

³⁴V. también "*Et Maintenani*" (1961) de Gilbert Bécaud et "*Une Petite Fille*" (1962) de Claude Nougaro.

³⁵En su simbolismo científico premoagénico en la contemporaneidad, como también en la película de 1994 de y con Kenneth Branagh, así como Robert De Niro en una bella composición de actor, v. nuestro artículo sobre "*Mary Shelley's Frankenstein*", en "*Hablemos de Cine*", 4/1/1999, p. C-6.

³⁶Los ejemplos pueden multiplicarse: las gaseosas llevan a menudo burbujas en su etiqueta, los embalajes de pizzas representan a cocineros italianos o a las estrellas y colores de la bandera estadounidense, la aparición de flechas en los sobres como la diferencia de tamaño de las letras de FedEx evocan al movimiento y al viaje rápido de la carta del expedidor al destino. Véase también, en cuanto al simbolismo de las formas y los colores los interesantes trabajos temáticos del francés Michel Pastoureau. Más interesante todavía en lo que nos concierne, para destacar el nivel ideológico y propagandístico de las producciones simbólicas: celebrando el pasaje al Euro, nueva moneda única europea, el plegable de promoción de los supermercados U por la semana del 23 de enero al 2 de febrero de 2002 muestra en primera página a una mujer que, brazo tendido y piernas dobladas, lleva en alto a una pieza de un Euro, la posición del cuerpo de la mujer asemejando la línea marítima de los pueblitos de la Unión del mar del Norte y la Báltica al mar mediterráneo, con España y la bota de Italia.

- la obra de arte se expresa mediante la recurrencia de sus motivos;
- recurrencia favorecida en el arte abstracto por la asociación;
- cada motivo adquiere desde este momento un sentido global en sí (o polisémico) que permite entender la obra, reemplazando la tradicional combinación de los motivos del arte figurativo para formar temas convencionales, en una acumulación que por superposición de los sentidos paralelos de cada motivo propone al espectador una nueva manera de abordar la obra;
 - estos motivos, por su pretensión cabalística, reintroducen paradójicamente en la obra un sentido convencional: el del objeto-emblema, sobredeterminando su simbología tradicional por su aislamiento relativo respecto de los otros motivos de la obra, aislamiento que acentúa por compensación su simbolismo individual;
 - pues, no pudiendo contar con la dilución de los motivos en el conjunto, esta individuación viene a expresar una concreción del sentido en su univocidad de símbolo-objeto:
 - por el hecho de que el artista es, como cualquier hombre, dependiente de la memoria colectiva de su propio mundo y psicológica de su educación personal;
 - por otra parte, toda obra, cuando es suficientemente conocida como para ser interpretado o por lo menos analizada, expresa a menudo formas del pensar dominante:
 - o sea porque el artista proviene de las clases dirigentes de la sociedad;
 - o sea porque responde a las normas del pensamiento de su época, asumiéndolas o, como diría Franz Fanon en cuanto a la problemática de la dependencia, rechazándolas, y por ende asumiéndolas por antinomia (cuestión del "antidiscurso" y del "discurso contrario" estudiado por el filósofo argentino Arturo Andrés Roig);
 - o sea porque el discurso dominante se reapropia del sentido de la obra, pervirtiéndola, como podemos ver a menudo en las películas norteamericanas³⁷;
 - a las desconstrucciones del arte y las producciones simbólicas tiene que corresponder la aclaración científica, en cuanto su papel sería de revelar los substratos ideológicos que rigen a nuestra mente social;
 - tal reconstrucción es posible mientras se asume una orientación no ontológica sino que axiológica (Roig)³⁸;
 - y también porque las obras conllevan siempre (todavía en función de la pregnancia de los esquemas del pensamiento colectivo sobre la mente individual, que se origina en la sociedad) elementos resurgentes de un sentido de lectura (no lineal, pero temático o, mejor dicho, histórico y pictogramático/ideogramático) convencional.

La asociación, de ideas y/o palabras, pone en el arte abstracto - en cuanto expresión idealista racionalista (en el sentido histórico y etimológico del concepto) de la verdad individual sobre la razón comúnmente admitida - en tela de juicio a la lógica predeterminada, tanto del lenguaje (como lo hacen paralelamente los filósofos), como del raciocinio. Lo demuestran perfectamente los relojes flácidos de Salvador Dalí, que, a semejanza del Cronos clásico con su guadaña (de donde se evidencia, también, el origen emblemático del arte abstracto, como en las obras de Stéphane Mallarmé y Roy), representa visualmente al correr del tiempo.

Así la broma (pensamos entre otros a la *Estatua del Hombre Invisible* realizada por un artista francés dentro de su serie sobre fantasmas, en la que se encuentran también un fantasma borracho titulado *Ivre Mort* y un fantasma exhibicionista titulado *L'âme mise à nue*, pero también, en lo que nos concierne, al arte de Marcel Duchamp, inspirador por excelencia de García Romano, y a la obra única, instalación formada

³⁷V. nuestra sección de iconología fílmica "Hablemos de Cine".

³⁸V. Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*.

por una silla puesta en medio de numerosas fotocopias del retrato de Edgar Allan Poe, y titulada *Poe-Silla*, que García Romano presentó en el momento del recital-exposición de los Papalotes³⁹ de febrero de 1999 en la ArteFactoría managuense⁴⁰, resaltada por la lógica idiosincrática del "nonsense" en contra de la lógica a menudo absurda del lenguaje (el *Logos* normativo porque definitorio de la filosofía nominalista clásica) y del pensamiento impuesto, ideología cuyo origen se encuentra en el liberalismo político típico del siglo XVIII del idealismo racionalista (significativamente criticado por el tradicionalista Hegel), broma que desemboca en el arte sobre obras girando alrededor de asociaciones de palabras, como en *Les Robins des Bois*, las canciones del francés Alain Bashung, y más generalmente en el dadaísmo (y los numerosos artistas contemporáneos neo-dadaístas fabricantes de obras con vocación esencialmente cómica poniendo justamente en perspectiva a la lógica admitida), el ultraísmo, el surrealismo (que inspiró la poesía de Jacques Prévert, famosa por sus enumeraciones que nos remiten, precisamente, al proceso de combinación temática) y el OuLiPo, la broma⁴¹, pues, es la forma estructural del arte abstracto temático o figurativo (a la vez medio de abordar la cuestión ideológica del tema, y finalidad en cuanto reafirma permanentemente la validez de lo individual, e implícitamente dentro del discurso moderno el valor del genio⁴² - véase el grupo temático formado por *Le visage du génie* de 1926, *L'Eternité* de 1935 y *La Mémoire* de 1948 de Magritte⁴³, así como los recurrentes poemas de Coronel Urtecho y Martínez Rivas sobre la obra maestra -, en contra de lo socialmente admitido - problemática fundadora y fundamental en la obra poética de Martínez Rivas -). El principio de "asociaciones delirantes" de Dalí es muy significativo de lo que acabamos de plantear.

Idénticamente, el fenómeno fílmico de definición de la acción mediante una cualidad específica del héroe que, apareciendo de manera a primera vista casual al inicio de la película, se revela primordial al final, a menudo permitiendo al protagonista salvarse la vida (o recuperar al amor de su pareja), fenómeno que influenciará a toda la novelística policíaca y de horror estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, es para nosotros fundamental también en cuanto *puesta en situación* que, al igual que los motivos en el arte abstracto, creando una recurrencia dentro de la obra revela la presencia de un sentido inmanente fuerte ("*funciones cardinales*", por retomar la terminología barthesiana) mediante su mismísima acción en el marco de la lógica del relato como "*función-charnela (nexo)*".

En el arte de Avery, donde hay muchos juegos de palabras - a menudo repetitivos de un dibujo animado a otro -, tanto visuales como expresadamente escritos sobre todo tipo de rótulos (llevados o no por los personajes), el nombre del héroe Screewy Squirrel, literalmente: "*Ardilla Loca*", más allá de la aliteración, da cuenta de un juego de palabras etimológico implícito entre la comida tradicional del animal: las "*avellanas*" - "*nuts*" en inglés -, y el calificativo "*nuts*", que significa "*loco*" en el lenguaje popular, como lo revela la forma en cuatro letras: "NUTZ" de los edificios componiendo el hospital psiquiátrico del inicio del dibujo animado "*Happy-Go-Nutty*". De lo mismo en "*The Screwy Truant*", todavía con Screwy Squirrel, el rojo "*Technicolor*" de la "*Little Red School House*" que "*se fue para la guerra*" - ¿alusión a las restricciones presupuestarias de los estudios hollywoodianos y/o la sangre de los combates? -, se vuelve al final del dibujo animado el rojo del sarampión que explica doblemente, respecto a la ausencia de rojo en la escuela y a la enfermedad en sí, porque la ardilla traviesa no podía ir a la escuela. Así, todavía en "*The Screwy Truant*", las fotos genealógicas sobre las denominaciones de los distintos tipos de perros (véase también

³⁹Grupo literario de cuatro integrantes: la poeta Carola Brantome, García Romano, David Ocón y nosotros mismo.

⁴⁰Idénticamente, es muy probable que la idea de "*Radio Bière Fool*" ("*Radio Cerveza Fool*") le vino a los Robins des Bois por aproximación fonética cuando se pronuncia con el acento del Norte de Francia (región de origen de uno de los miembros del grupo) al nombre: "*barfool*" del esquí acuático en inglés.

⁴¹Abarcando, como vemos, el arte contemporáneo en todas sus manifestaciones, de las artes plásticas a la literatura, pasando por el cine y la canción. Una prueba formal y circunstancial suplementaria de la conexión existente entre los distintos tipos de producciones simbólicas es la permanencia del estribillo, tanto en la canción popular, como en la poesía, y a menudo precisamente, de manera más interesante todavía para nosotros, en los "*sketches*" cómicos.

⁴²V. Anthony Blunt, *La théorie des Arts en Italie 1450-1600*, Paris, René Julliard, 1956, chap. II à IV, pp. 41 à 116.

⁴³V. Barbe, *Iconología*, pp. 139-140.

el posterior "*Lonesome Lenny*") y el episodio del pie-llanta (el héroe o su cabalgadura identificándose, como por ejemplo en "*Wild and Woolfy*", con un carro y las señalizaciones para carreteras siendo elementos frecuentes en Avery) muestran a que punto los dibujos animados, a semejanza del históricamente contemporáneo arte abstracto, interpretan en sentido literal las situaciones y expresiones de lo cotidiano, a manera de broma en el caso de los dibujos animados, y, ya lo hemos dicho, de verdad individual - o símbolos psicológicos denotativos, como los sueños interpretados por Freud (o el mensaje de las canciones reutilizado por los anuncios en el sentido pervertido de su demostración mercantil) - en el caso del arte abstracto.

En el plegable publicitario anunciando las promociones de septiembre 2001 de Pizza Hut, son dos dados que ilustran esquemáticamente el slogan: "*Faites coup double pour la rentrée*", lo que nos expresa, si trasladamos el juego denotativo de la asociación entre la locución francesa y su ilustración (fenómeno frecuente también en las ilustraciones de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll) al ámbito del arte abstracto, cuanto los motivos aislados, remitiéndonos cada uno a su simbología clásica y comúnmente admitida, encierran el mensaje de la obra, ya no de manera centrífuga, como en el arte figurativo, donde cada elemento se integra al conjunto narrativo, sino de manera centrípeta, como si cada motivo quisiera contener en sí mismo todo el sentido del conjunto, reemplazando la sucesión (o alusión) narrativa, descriptiva, por una serie de objetos afirmativos, demostrativos, que cohabitan y a veces se chocan en el mismo espacio sin relación aparente entre ellos.

Intentaremos mostrar cómo (re)aparecen en las obras abstractas del grupo ArteFacto símbolos y arquetipos del pensamiento latinoamericano y latinoamericanista⁴⁴, lo que estos deben al peso de la cultura, de la educación y del medio, y lo que presentan de contemporaneidad, contrariamente a la idea muy desarrollado de que no hay "*modernidad*" en el Tercer Mundo; paralelamente, justamente porque no son ensimismado, y porque los artistas nicaragüenses son plenamente en este mundo y en las problemáticas de esta época (de hecho no se puede hablar, como lo hacen los teóricos del Primer Mundo, y a veces algunos del Tercero, como veremos con el estudio del libro de María G. Dolores Torres, de globalización económica, política, cultural y/o militar⁴⁵, y negar su contraparte, los intercambios entre las sociedades, en bien o en mal), intentaremos mostrar también cómo los miembros del grupo reinterpretan apropiándose la tradición internacional del arte, de manera irónica, crítica o simplemente como homenaje.

Para quedarnos en el ámbito de los dibujos animados evocado al inicio de la presente introducción, el Coyote, enemigo de Bip-Bip, es un personaje que, non obstante su origen de dios civilizador en las mitologías clásicas⁴⁶, como Goofy, viene a ser un arquetipo del hombre moderno, ya que utiliza artefactos, manera, ahí cómica y a menudo malograda, como en el caso de Goofy, de dominar a su propio mundo. Este carácter industrial del Coyote es también surdeterminado por los pseudo-nombres latínes que se le atribuye siempre (como a veces también a Goofy en Disney), que dan cuenta de la orientación clasificatoria, epistemológica, entomológica y etnográfica del pensamiento contemporáneo. Indirecta pero claramente, ello nos permite ver que el nombre de ArteFacto inscribe el grupo nicaragüense en una doble perspectiva, típico de la contemporaneidad, primero porque plantea la relación del artista a su espacio como siendo técnica, es decir que interroga el estatus del artista-artesano dentro de la dialéctica entre artes liberales y artes mecánicas, y segundo porque expresa el dominio más amplio del artista no sólo sobre el cuadro o la piedra (espacio tradicional reducido

⁴⁴En particular, respecto de lo que hemos dicho anteriormente, en la autodefinición latinoamericana criolla de finales del siglo XIX (en oposición notablemente a los E.U.) como: hispánica, mestiza y católica.

⁴⁵V. Chomsky *Nuestra pequeña región de por aquí: política de seguridad de los Estados Unidos*, cycle de conférences donné en mars 1986 à la UCA (Universidad CentroAmericana) de Managua, publié dans la même ville par l'éditorial Nueva Nicaragua, 1988.

⁴⁶V. Barbe, *Mythes (autour du Dieu du Pet)*, Bès Editions, 2001.

de su acción) sino que sobre el mundo que lo rodea, de manera extensiva, y que en todos sus aspectos es susceptible ser utilizado por él. Asimismo, las obras se vuelven montajes, tanto los cuadros como las esculturas, asociación y superposición de materiales. La obra se libera de su marco, y se extiende en las instalaciones, características también del grupo, a todo el espacio de la exposición.

A nivel puramente epistemológico, la serie de trabajos, realizada entre 1997 y 1999, y reunida en las páginas siguientes, por orden temático, pero intentando respetar lo más posible la cronología, y a la que hemos adjuntado nuevos elementos (complementos, correcciones, precisiones y aclaraciones) en el texto y las notas, tuvo para nosotros varios intereses:

- averiguar la validez de los planteamientos iconológicos a partir de y por el estudio de obras de arte abstracto según un proceso de "*kunstwissenschaft*" (decomposición analítica de los distintos motivos que componen una obra específica, en sí misma, dentro de una serie, y dentro de la obra global de un artista/deducciones en función de la recurrencia de motivos con sentido similar o complementario, estudiados en su evolución en la obra global del artista);

- ver cómo se expresa la palabra idiosincrática del artista individual, dentro de las formas y temáticas convencionales del discurso establecido, cuestión interesante cuando se trata de la similitudes y diferencias entre los distintos discursos sobre el ser femenino en Belli, Celeste González y Alicia Zamora;

- proponer estos análisis dentro de los límites impuestos por la obra viva, en perpetuo movimiento y cambio que representa el trabajo artístico haciéndose: "*à chaud*", lo que implica cambiar y ampliar la interpretación en función de la evolución real del proyecto plástico, lo que fue en particular el caso por *El sueño de la ración produce monstruos* y el "Homenaje a Clinton" (título provisorio) de Quintanilla;

- aceptar equivocarse y dar cuenta de nuestros errores, lo que desgraciadamente no solemos hacer nosotros (los exégetas, como fue el caso con nuestra interpretación de *Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)* de Ocón;

- ver, por lo menos hasta donde ello es posible, en qué medida el discurso del artista es influenciado por las preguntas del que le entrevista⁴⁷ y si es factible pretender a una forma de objetividad dentro y/o a partir de la palabra del mismo artista; por consiguiente en qué medida su palabra nos da elementos suplementarios para la interpretación⁴⁸, y cómo puede utilizarse;

- poder seguir la progresión de un grupo de artistas sobre un período relativamente largo;

- estudiar la red y el juego de influencias en un medio al contrario relativamente pequeño, el del medio artístico nicaragüense managüense (es decir capitolino) de la generación posterior al grupo Praxis;

- estudiar este medio también a partir de sus conexiones con otros movimientos centroamericanos;

- y más que todo en su reapropiación de la herencia del arte moderno y contemporáneo anterior;

- poder así mostrar, contrariamente también a la idea comúnmente desarrollada en los medios intelectuales occidentales, que primero existe una contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo, y segundo que esta contemporaneidad no es ni una copia servil de modelos occidentales preestablecidos, sino todo lo contrario: novedosa y propia, ni una reformulación paseista del arte popular, sino que totalmente intelectual: es decir, referencial (es decir bibliográfica e inscrita en una historia conscientemente asumida, comprendida y reinterpretada), y por consiguiente autoanalítica (tanto en el plano formal como temático) y pertinentemente crítica (en particular en contra de los modelos impuestos).

⁴⁷Como lo recuerdan los artistas desde el inicio en la serie de entrevista reunida por Marcin Sobieszanski en *Les artistes et la perception*, París, L'Harmattan, 2000.

⁴⁸No es necesario recordar cuanto es una felicidad para el investigador tener al artista en vivo en el caso del arte contemporáneo, contrariamente a lo que ocurre en los estudios del arte antiguo, medieval o moderno. Pues, la palabra del artista, en sí indispensable a la comprensión de la obra, es lo que a menudo falta para averiguar, o por lo menos, poner a prueba de su crítica el texto analítico sobre sus realizaciones.

LA INTERPRETACION COMO CRITICA SOCIAL

(*Decenio*, n° 4, enero-febrero de 1998, pp. 5-8) ⁴⁹

"Los objetos son
objetos
No hay
segunda intención."

(Beltrán Morales, "*Antipoética*")

"Desde qué prisma mirar
el mundo, donde encontrar
la verdad si no en la letra:
cosa saco caso caos asco."

(Beltrán Morales, "*Indagación*")

Hoy el interés por los estudios (por las carreras universitarias pero también por las teorías e investigaciones) del arte se desarrolla en todas partes del mundo, tanto como en todas las clases de la sociedad.

Es por eso que parece más urgente que nunca dar una orientación realmente eficaz y de limitar las fronteras y el papel de los historiadores.

Esta preocupación puede parecer alejada de los problemas del pueblo, pero por una parte, como decíamos, los estudios del arte interesan cada día a más gente de todos los medios sociales, y por otra parte, como lo mostraba la campaña de alfabetización, y como lo reafirmaban las recientes manifestaciones en favor del 6%, sólo el conocimiento puede permitir al individuo, y por lo tanto a la sociedad, superarse.

La Ignorancia, según la representación que darán de ella los artistas del Renacimiento (en particular Mantegna y El Rosso), es un monstruo ciego y tan gordo que no puede caminar. Lo que equivale a decir que el progreso social no se puede adquirir sino fuera de una práctica individual y colectiva, fuerte y constante. La prueba es que todos los gobiernos dictatoriales (tanto el de Stalin como el de Hitler) trataron de mantener a sus pueblos en esta ignorancia, o incluso matar a los intelectuales.

Entonces, ¿qué significa relacionar el desarrollo de la sociedad entera con los problemas mucho más particulares de la historia del arte? Es decir, de otra manera, que el estudio de las obras (plásticas, cinematográficas, musicales o literarias) no debe tratar del objeto, sino del concepto, y más precisamente de lo que se llama el "contexto". O aún decir que las teorías "formalistas" (problemas de colores, de formas, de estilo, de gusto, en una palabra críticos) no son suficientes, ni siquiera *significativas*.

De manera más general, como lo explicaba Roland Barthes en *Mythologies* (1957), y todavía como lo advertieron con anterioridad los artistas abstractos respecto a la corriente pictórica soviética formalista (iniciada por el stalinismo), las teorías estéticas formalistas están al servicio de una especie de dictadura intelectual muy peligrosa para la libertad individual y colectiva.

Es por ello que es tan importante poner las bases de un estudio científico de las obras.

Las obras no son solamente la expresión de los sentimientos personales e inefables del artista. Son producciones que vienen de un pensamiento consciente (los artistas no son artesanos, los artistas no crean solamente formas, como creía Platón, *República*, X, sino también y en *primer lugar* CONCEPTOS, como lo expresaron muy pertinentemente los artistas de la corriente conceptualista de la década de los sesenta).

⁴⁹La corrección en español del presente texto, publicado tardíamente, aunque terminado de escribir el 24 de agosto de 1996, fue revisada por nuestro amigo y gran erudito, el filósofo, escritor, artista y crítico de arte nicaraguense Donald Altamirano.

Las formas son únicamente la conclusión "práctica" de una visión, de una *concepción*, intelectual, *cerebral*, del mundo. Es lo que, al nivel del lenguaje, mostraron los filósofos fenomenistas (Locke, Hume, Hobbes). En otras palabras, al igual que el lenguaje es la *representación* física (vocal) del pensamiento humano, la obra como objeto es la manifestación visible (o legible) de este mismo pensamiento. Es definitivamente lo que quería decir Magritte cuando hizo la conocida pintura *La trahison des images*, la cual nos dice explícitamente: "*Ceci n'est pas une pipe*".

Pues bien, eso nos permite entender la noción de "contexto".

Los miembros de la celeberrima Escuela del alemán Aby Warburg (la más importante de la historia del arte) mostraban cómo la interpretación del arte se debe hacer sobre tres niveles:

- Pre-icónográfico (estudio de los materiales de la obra y de sus colores y formas simples que realizan su estructura);
- Iconográfico (reconocimiento de los temas, *Virgen con el niño*, *Crucifixión*, etcétera);
- Iconológico (interpretación de la obra en relación con el contexto).

Para mayor inteligencia de nuestra demostración, decimos que los niveles pre-icónográfico e icónográfico son idénticos. Ellos eximen, evidentemente, del estudio formal (o formalista) de la obra.

Desde esta perspectiva, la oposición entre un nivel formal (que se interesa por los códigos estilísticos de la obra) y un nivel interpretativo responde directamente a la de las teorías literarias, que oponen al nivel lingüístico (cuestión del estilo de la sucesión de las palabras - fonemas y morfemas - lo mismo que de la estructura gramatical y sintáctica del texto) y el nivel semiológico (estudio del sentido del texto).

Esta correspondencia es muy importante, porque ella permite poner el nivel iconológico como un nivel del "símbolo" (en el sentido que Ch. S. Peirce y Jacques Lacan dieron a esta palabra), quiere decir como un nivel cultural.

Ciertamente, el adjetivo "cultural" está desgastado hoy en día. No es realmente que los objetos a los cuales se refiere en el habla popular no sean culturales, sino que este aspecto tradicional del calificativo está bastante alejado de lo que queremos dar.

Efectivamente, el nivel cultural - el contexto - de la interpretación se subdivide por su vez en tres partes:

- 1- Básicamente, al nivel histórico, el contexto trata de la vida del artista, de sus influencias, personales y formales; son respectivamente las personas que conoció y las obras que vio.
- 2- Al nivel psicológico (es decir el que estudiaron más los psicólogos), trata de las influencias que los símbolos clásicos de la humanidad tienen en el pensamiento inconsciente del artista. Es lo que Carl Gustav Jung llamaba la "*memoria colectiva*". Por ejemplo, el sentido de la mujer en la obra de Joseph Beuys viene de la visión mágica tradicional de la Tierra Madre, cuyo vientre da vida a todos los vegetales y animales⁵⁰, pero también da vida al hombre en todas las religiones antiguas y primitivas (es el granero divino de los Dogóns de África, el "*yoni*"-vientre de Bali, diosa de la vida y de la muerte por los hindús).
- 3- Por fin, al nivel consciente, trata de lo que el artista quiere decir en su obra.

⁵⁰El conejo, símbolo psicópomo y también (por la misma razón: que vive dentro de madrigueras, debajo de la tierra) tradicional de la Tierra Madre en su carácter trónico y de renacimiento, animal recurrente en la obra de Joseph Beuys, volviéndose dialécticamente imagen ingenua de la abstinencia obligada tanto por la mujer como por el hombre en un episodio de la serie televisada francesa *Blague à Part* de 1999-2000 de Canal Plus. Lo que valida la teoría sincrónica de la permanencia de los símbolos a través las épocas.

Pero no debemos perder de vista que cada "parte" del nivel simbólico es diferente de la otra y que, además, las tres corresponden a una elevación del nivel puramente histórico hasta el nivel digamos simbólico.

Así, la primera parte - histórica - sí permite realmente comprender el contexto directo biográfico, del artista, pero se necesita algo más. Ya que no permite una interpretación completa, ni tampoco simbólica, porque es lo que llamaremos una "sobre-contextualización". A excepción de los surrealistas (que explícitamente se ponían sobre el nivel del contexto histórico - influencia inconsciente de los eventos de la vida del artista sobre su obra, como en la de Magritte que representa frecuentemente personajes con el rostro escondido por una sábana, referencia obsesional al suicidio de su madre cuyo cuerpo fue descubierto con su falda sobre la cara -), la vida del artista no debe ser la principal preocupación del historiador.

Las personas que conoció el artista o la visión que el público tenía de su obra no pueden directamente ayudarnos en la *comprensión real* de su obra. Es lo que afirmaron los artistas mismos, con el movimiento del "arte de la tierra" ("*land art*" or "*earth work*") que, por el aspecto efímero de sus obras, querían expresar, contradiciendo a la teoría en particular de Umberto Eco, la independencia del arte con relación al público - aficionados y/o compradores potenciales -. En otras palabras, sostenían que el arte tiene una *vida autónoma*.

Lo que importa no es la historia (conocimiento de la vida del artista) ni tampoco lo que los espectadores piensan del arte, sino, como mostraba Barthes en *Mythologies*, entender las "*mitologías*" (o *símbolos*) de la sociedad. Según la célebre expresión: "*Nadie puede conocerse si no conoce antes al mundo que le dió a luz*".

Por qué el historiador no puede quedar sobre el punto de vista "diacrónico" (histórico). Si no, sería imposible concebir la obra de manera intelectual. Punto de vista diacrónico quiere decir no considerar la obra sino la vida del artista y el precio de su obra por sus contemporáneos, según una visión "minimalista" de la significación del arte.

El arte no pertenece únicamente al nivel de la "intencionalidad" (según la palabra de varios sociólogos, historiadores y estetas hablando del arte contemporáneo como paradigma del arte en general). Al igual del lenguaje, el arte (mismo contemporáneo, más precisamente abstracto) responde a *toda una serie de códigos* (formales y temáticos), *sin los cuales el arte no podría entenderse, ni siquiera hacerse (existir)*. El pensamiento del artista es social, porque el artista hace parte de la sociedad.

Entonces hablar del arte como "intencionalidad" es negarlo totalmente. Es decir que la obra no puede entenderse porque supuestamente sería la expresión del sentimiento personal y no interpretable de una persona particular.

Pero, implícitamente, decir eso es negar también la sociología y antes de todo la psicología, porque si los sentimientos personales no se pudieran interpretar, la teoría de Freud aparecería como obsoleta.

Vemos pues que la noción de "intencionalidad" es una "trampa cazabobos".

El arte corresponde definitivamente a una historia, pero no a una historia anecdótica (de sucesión de fechas) sino una historia de la cultura. El arte se entiende y se debe entender como la conclusión lógica del pensamiento humano, el cual se entiende y se debe entender como progresión. No quiere decir que debemos estudiar la evolución de las ideas como si todo viniera de todo, sino que a cada tema moderno corresponde *siempre* una visión clásica específica del mundo (a menudo religiosa y antigua).

En consecuencia, no debemos hablar del arte de un punto de vista únicamente diacrónico. Al contrario, debemos considerar la significación del arte de un punto de vista "sincrónico" (idea que el pensamiento humano, y por consiguiente sus

obras, que son las realizaciones físicas - o *manifestaciones* - de este pensamiento, como hemos visto, se desarrolla de manera lógica y sin solución de continuidad de una época a la siguiente, lo que permite hablar de "*memoria colectiva*").

Tomemos un ejemplo: desde una perspectiva diacrónica, la iconografía de Cristo, y especialmente *La Última Cena*, se inició *ex nihilo* en la edad media. Desde una perspectiva sincrónica, la mitología de Cristo es sólo una mitología clásica de los dioses estacionarios de la antigüedad. Razón por la cual cada año su muerte se celebra en la época del equinoccio de primavera. Por la misma causa su símbolo en el *Apocalipsis* es el cordero, de donde se explica por qué el evento sucede bajo el signo zodiacal de Aries. Entonces, al igual que los dioses del sol Melkart, Atis o Mitra, Cristo muere y renace año tras año. Ahora bien, como lo saben los que conocen un poco los mitos antiguos, las figuras de *La Última Cena* cristiana vienen directamente de la iconografía de la última cena de Mitra, antes que Mitra regrese a la tierra. Cena en la cual el dios pagano come en compañía de las doce casas (constelaciones) del zodiaco, que son sus servidores.

Vemos pues aquí que el trabajo del historiador del arte debe claramente ser interdisciplinario para entender *íntegramente* la significación de la obra. Pero esta comprensión no es "gratuita", por el contrario permite racionalizar la sociedad. En el caso de la iconografía de Cristo, su estudio nos permite echar luz no solamente sobre los mitos cristianos por sus orígenes, sino también sobre todos los mitos - los *símbolos* - de las religiones humanas.

Es sólo así que podemos hablar desde una perspectiva *realmente cultural* (o *simbólica*). Efectivamente, el historiador del arte debe trabajar sobre *todos los campos* de las ciencias humanas. Las interpretaciones por Erwin Panofsky de las obras del Tiziano respecto a las teorías del neo-platonismo lo demuestran muy bien.

El trabajo del historiador del arte debe permitir por una parte entender la obra (expresión del pensamiento del "hombre interior") respecto a los símbolos de la sociedad (expresión del "hombre exterior") que la dio a luz, y por otra parte - en consecuencia - ilustrar el pensamiento social justamente a través del estudio de sus símbolos por medio de sus realizaciones (como lo vimos en el estudio de los orígenes iconográficos y mitológicos de La Última Cena).

Por eso el trabajo del historiador del arte no debe ser "historicista", sino científico (como lo demostró Georges Dumézil en el campo de los estudios literarios). Quiere decir que el historiador del arte debe ser capaz de abordar sino indistintamente, al menos de manera regular los pensamientos filosóficos, religiosos, literarios, folklóricos y artísticos, y de conocer la antigüedad tanto como las épocas moderna y contemporánea (Panofsky, Barthes).

La historia del arte debe ser interdisciplinaria y sociológica.

Hablar del símbolo (el "*hombre interior*") es hablar de la cultura, y hablar de la cultura (el "*hombre exterior*") es hablar de la sociedad (Ernst Cassirer). *Hablar de la sociedad* (el "*hombre exterior*") es hablar de los hombres mismos (el "*hombre interior*"), de NOSOTROS (Cassirer, Arturo Andrés Roig).

DEBEMOS RENOVAR LA HISTORIA DEL ARTE, porque la fuerza de una visión semiológica e iconológica sobre los estudios de los sociólogos o de los historiadores es que tanto unos como otros hablan de hechos, pero los hechos no enseñan ¡NADA! Los hechos no son *culturales*, las obras ¡sí!

Entonces actualmente nuestro trabajo consiste en dar toda su medida al carácter - a la *especificidad* - cultural de las obras como "objetos" (en el sentido que Husserl o Durkheim dieron a esta palabra, quiere decir "objetivizar" *científicamente* las obras).

Así científicidad e interdisciplinarietà permitirán por una parte desarrollar el campo de la investigación en las ciencias humanas, por que como decía Pierre

Francastel (el padre de la sociología del arte) las obras de arte consideradas en conjunto siguen siendo el fondo de investigación menos utilizado hasta hoy en día, y por otra parte (y también en consecuencia) permitirán desarrollar nuestro conocimiento sobre los orígenes del pensamiento humano y por tanto de nuestro mundo contemporáneo propiamente, porque como decíamos al principio de este artículo y como decía muy bien Porfirio García Romano⁵¹ en la conclusión de uno de sus artículos:

"Cuando en nuestro territorio promovamos, produzcamos, intercambiamos y consumamos diseños gráficos, industriales, arquitectónicos, urbanísticos, audiovisuales e icónico-verbales, producto de nuestra identidad, participando del mundo en igual de condiciones, entonces es cuando vamos a diseñar y construir en Nicaragua "un aeropuerto para libélulas"."

Entender las obras del punto de vista cultural (interdisciplinario: etno-semiológico y/o etno-iconológico), es entender el pensamiento humano, así podremos CONOCERNOS y SALVARNOS de la IGNORANCIA.

⁵¹Porfirio García Romano, *Periodistas*, n° 18, diciembre de 1995, p. 22.

WARBURG Y LO "METAVISUAL"

(1999)

Presentado en el coloquio de Urbino 1997 sobre "*L'immagine nel linguaggio e nei non-linguaggi*" y ahora en Internet, el trabajo de Stefania Caliandro "*De l'usage d'images par la critique d'art*", extracto de su tesis de doctorado bajo la dirección de Hubert Damisch y Jacques Fontanille⁵², trata del método iconológico de Warburg.

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

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

De hecho Caliandro escribe⁵³:

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

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

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

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

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

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

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

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

Se trata pues de la lectura abierta que Caliandro⁵⁴ atribuye a Warburg, pero que en realidad es directamente inspirada en Eco.

Esta historia reciente de la crítica literaria aplicada al arte permite entender cómo nació y se desarrolló lo que hoy en día se suele llamar la semiótica del arte. Aplicada ante todo a la clasificación computorizada de los motivos y formas en las artes plásticas, especialmente en arquitectura, la dualidad inherente al nombre de esta

⁵²Stefania Caliandro, "*De l'usage d'images par la critique d'art*", nota 1.

⁵³*Ibid.*, p. 6.

⁵⁴*Ibid.*, p. 3.

nueva ciencia respecto de su aplicación real nos enfrenta al mismo problema que la confusión de Caliandro entre forma y semiótica.

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

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

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

Resumiendo lo anterior, es implícita en la corriente de Caliandro la oposición entre lo textual y lo visual. E igualmente implícita es la reducción formalista del significado (la "substantifca médula" de Rabelais) al significante, o sea de la idea a la palabra, del contenido al continente, del concepto a su envoltura material⁵⁵.

Aquello predispone en el investigador la búsqueda de la insignificancia, fuera de todo marco de análisis, ya que éste (el principio de análisis en sí) por su univocidad se vuelve sospechoso (como lo afirma Julia Kristeva⁵⁶). La postmodernidad acentuó este odio hacia los discursos críticos.

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

*"El crítico suizo (Wölfflin) trata de identificar la "gramática", o mejor todavía, la "sintaxis" de una posible "lengua" del arte. Una ideología de los códigos subyacentes se opone así al "work-in-process" inacabable de Warburg. Si en el primer caso la fijación de un repertorio determina la estabilidad y la previsibilidad estructurales, en el otro la riqueza de la significación impide encerrar el análisis en una estructura rígida"*⁵⁷.

Para Caliandro al "señalamiento de las categorías de base" en Wölfflin se opone la ausencia de "unidad mínima" en Warburg, y como Warburg no se basa en "categorías universales, (sino en) conflictos y variaciones locales" se oponen en él las "relaciones modificables: movilidad del sistema" a las "relaciones fijas" de Wölfflin.

Tal serie de oposiciones se origina en el estudio por parte de Caliandro de la "Mnemosina" de Warburg: "atlas" que "A la muerte del autor,... consistía en casi cuarenta paneles que reunían, sin leyendas ni comentarios, aproximadamente un millar de imágenes"⁵⁸.

Caliandro reconoce que "el ensamblaje de los documentos es mas que todo ("plutôt") impuesto ("dicté") por un mismo tema iconográfico"⁵⁹.

⁵⁵V. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Francia, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

⁵⁶Cit. por Jorge Benítez Barreto, en *Cátedra*, UNAN-Managua, n° 2, enero-marzo de 1992, pp. 64-65.

⁵⁷Caliandro, p. 6.

⁵⁸*Ibid.*, pp.2-3.

⁵⁹*Ibid.*, p. 3.

"*Mnemosina*" es para Caliandro la prueba decisiva de la existencia en Warburg "*de métodos de historia del arte... en oposición con el método de cualquier aproximación tradicional*", "*de un método abierto,... siempre reformulable, donde "des" historias del arte pueden dialogar*"⁶⁰, lo que correspondría a "*una estructura de pensamiento rebasando la tradicional transposición del lenguaje*"⁶¹.

De ahí que según Caliandro esta "*plurisemántica*" en Warburg⁶² abre sobre una "*retórica*" (en el sentido de "*seductor arte de la forma*"⁶³), que compensa la "*dialéctica*" ("*ciencia del razonamiento válido*"⁶⁴), no expresada en la teoría de Warburg sino por la "*polaridad*" de las imágenes⁶⁵, las cuales oponen así a las construcciones arbitrarias de Warburg la univocidad de su sentido, como al nivel metateórico lo hacía la crítica tradicional representada por Wölfflin.

El esquema que propone Caliandro del método de Warburg⁶⁶ expresa esta arbitrariedad, ya que en el es la "*organización: configuraciones*" que, elemento central del método, crea los "*paneles en "topoi"*" y el "*punto de vista*".

En la conclusión a su texto⁶⁷, Caliandro llega a definir, de manera aparentemente positiva, el método de Warburg como "*metavisual*".

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

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

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

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

Por supuesto tal importancia dada al lenguaje, y más todavía a la lingüística (gramática, sintaxis, elementos retóricos)⁶⁸, en Caliandro revela la fuerte influencia formalista de sus modelos (Eco, Kristeva, Damisch,...) en el campo de la interpretación literaria.

Así extraído del mundo del *Logos* y del verbo, el método de Warburg se define como "*seductor arte de la forma*", susceptible de ser objetivizado por un metalenguaje⁶⁹ pero todavía en el espacio de lo visual, no "*abstracción del primer medio lingüístico (la metasemiótica)*" sino "*diverso registro del discurso*"⁷⁰, o sea no interpretación objetiva sino construcción mental, "*organización*" (según la palabra de Caliandro).

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

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

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

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

⁶⁰Ibid.

⁶¹Ibid., p. 2.

⁶²Ibid., p. 5.

⁶³Ibid., nota 36.

⁶⁴Ibid.

⁶⁵Ibid., p. 7.

⁶⁶Ibid., p. 8.

⁶⁷Ibid., p. 10.

⁶⁸Ibid., pp. 8-9.

⁶⁹Ibid., nota 41.

⁷⁰Ibid., p. 10.

"la tentativa de Panofsky por volver a encontrar el vínculo entre la imagen y su significado (lo) lleva a cerrar el círculo hermeneútico en dirección de una constante reconversión de lo visual a lo verbal"⁷¹.

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

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

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

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

Así mientras Warburg no entra en el nivel interpretativo, siendo su obra según Caliandro únicamente visual, los miembros de la Escuela, representados por el solo Panofsky, se salen del nivel interpretativo hacia lo que podríamos llamar la surinterpretación, la dimensión alegórica notada por Carchia⁷².

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

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

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

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

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

De ahí también la importancia de las notas en Panofsky, tan extrañas para Wielman⁷³.

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

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

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

⁷¹Ibid., p. 5.

⁷²Ibid., nota 24.

⁷³ArteFacto, n° 7.

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

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

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

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

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

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

Las secuelas de la teoría clásica son obvias en los neobarthesianos como Arasse. Más generalmente la "*Zeitgeist*" o "*espíritu del tiempo*" "*de origen hegeliano*"⁷⁴ que Caliendo encuentra en Panofsky no es contradictoria con las tesis de Warburg, todo lo contrario. Según el mismo principio de relación dialéctica entre sociolecto e idiolecto evidenciada por Saussure, la "*Zeitgeist*" es al nivel diacrónico lo que permite entender las metamorfosis del símbolo.

Además este principio básico fue postulado al nivel lingüístico y de la mitología comparada por F. Max Müller⁷⁵ desde finales del siglo pasado, en base a una tradición de estudios folklóricos y mitoanalíticos desarrollada y perfeccionada durante todo el siglo.

De ahí que, contrariamente a lo que postula Caliendo, en "*Mnemosina*" son las imágenes que por sus similitudes formales y ante todo temáticas - niveles pre-iconográfico e iconográfico en Panofsky -, este último nivel significativamente relegado por Caliendo a un segundo plano⁷⁶ con el fin consciente o inconsciente de reducir la propuesta iconológica de la Escuela de Warburg, de aproximación simbólica y mitoanalítica del material cultural a la teoría formalista que es la suya, imponen y definen la organización en configuraciones del material para un estudio comparativo en el que el "*punto de vista*", por definición subjetivo, es objetivizado, conforme las tesis de la filosofía de la cultura de Cassirer, gracias a una ampliación (comprobación) permanente del conocimiento (o sospecha).

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

⁷⁴Caliandro, p. 5.

⁷⁵F. Max Müller, *Mitología comparada*, Barcelona, Edicomunicación, 1988, cap. I.

⁷⁶*Ibid.*, p. 7.

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

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

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

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

La consiguiente desvalorización del estudio del símbolo (como tragedia psicoanalizable) y la identificación entre el objeto estudiado (la alegoría) y el estudio mismo ("*alegorismo*" según Molino) llegan en los autores citados en bibliografía por Caliendo como en su propio estudio a sacar Warburg y los miembros de su Escuela del universo discursivo, ubicándoles ya sea más acá ya sea más allá del mismo, es decir al fin y al cabo en el "*Pathosformel*" (Slovin) del "*Homo non sapiens*" (Zanetti)⁷⁷.

⁷⁷V. en particular Carchia: 1984; Marin: 1983, otro miembro de la E.H.E.S.S. cuya línea de investigación es muy cerca a la de Damisch; Molino: 1983; Trottein: 1983; Zanetti: 1985; y más generalmente todos los textos del número especial sobre Panofsky publicado por el Centro George Pompidou y la editorial Pandora: 1983, y que al parecer fue la principal fuente de información de Caliendo, a pesar de que en los años 90 en Francia las editoriales Hazan y Gérard Monfort empezaron a sacar de manera un tanto sistemática las obras de Panofsky, y que ya anteriormente Gallimard había publicado algunos que otros libros de Panofsky y de Edgar Wind

ERWIN PANOFSKY: CUESTIONES DE ICONOLOGIA
(Conferencia dada en la Galería ArteFactoría de Managua en febrero de 1999)

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

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

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

Los más famosos libros de Panofsky son: su tesis sobre Durero, sus estudios del Tiziano, su estudio (en colaboración con su esposa Dora) de la simbología de la galería de Francisco I en Fontainebleau, su estudio sobre los primitivos flamencos, los sobre la arquitectura de la baja edad media y la perspectiva renacentista, el sobre la mitología antigua y su resurgencia en la iconografía moderna (en particular medieval) en colaboración con Saxl, y en colaboración con Saxl y Klibansky su estudio de la *Melancholia 1* de Durero, así como su temprano análisis de los problemas estéticos en *Idea*. A esto se puede adjuntar *Renacimiento y renacimientos* y los inolvidables *Ensayos de iconología*. Significativamente el alemán que en el n° 7 de la revista *ArteFacto* recuerda esta bibliografía (a la que adjunta también el estudio de Panofsky sobre el emblema Mercedes, y el libro que desconocemos sobre la interpretación fílmica) afirma que la teorización de su método por parte de Panofsky fue tardía. Lo que obviamente no tiene ningún sentido. La lista que presenta el alemán lo contradice ya que de todos los libros de Panofsky *Idea* es cronológicamente el primero.

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

En el apéndice al estudio de Warburg sobre la serpiente⁷⁸, Michael P. Steinberg recuerda las afinidades entre el freudismo y la teoría de Warburg. Michael Podro en *Los historiadores del Arte* insiste en la influencia de Cassirer en Panofsky. De hecho todo aquello nos permite reconstruir el proceso de nacimiento del método de Warburg y posteriormente de Panofsky.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁸Aby Warburg, *Images from the region of the pueblo indians of North America*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1955, 1995.

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

Los tres niveles son:

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

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

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

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

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

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

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

Sin embargo Lenin tenía razón cuando recordaba que los que reprochaban a Marx en su crítica del kantismo de no haber hablado de los pequeños kantianos estaban errados, ya que estos sólo reproducían las tesis de los demás kantianos detenidamente estudiados por Marx.

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

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

Entonces tampoco nosotros podemos ejemplificar más sobre ellos.

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

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

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

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

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

**RESEÑA Y COMENTARIO CRÍTICO DEL LIBRO:
LA MODERNIDAD EN LA PINTURA NICARAGUENSE 1948-1990
DE MARÍA DOLORES G. TORRES**

(ArteFacto, n° 15, Septiembre-Diciembre de 1998, pp. 138-140)

Es muy interesante el libro de María Dolores G. Torres, resumen de su tesis doctoral en historia del arte contemporáneo: *La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990*⁷⁹.

Evidencia que las más recientes problemáticas encuentran eco y hasta son asimiladas en los países del Tercer Mundo.

Con el libro fundador *Historia de la pintura nicaragüense* de Jorge Eduardo Arellano y "*El andar de la plástica nicaragüense*" (*Nuevo Amanecer Cultural*, 90 entregas, 1998-1999) de Porfirio García Romano, es incontestablemente uno de los hitos de la historia del arte nicaragüense.

Es también el primer intento por abarcar científicamente la pintura nicaragüense del siglo XX en su complejidad, así como dentro del debate postmoderno.

Salvo escasos trabajos aislados en los diarios y una cierta sistematización en los distintos números de la revista *ArteFacto*, la cuestión postmoderna recibe por primera vez con ese libro un tratamiento amplio que permite comprender su integración en la historia de la pintura nicaragüense contemporánea. Especialmente en los capítulos introductorios y IX la autora logra definir de manera satisfactoria la postmodernidad en la pintura nicaragüense como consecuencia de los períodos anteriores y reacción a los problemas sociales, políticos y estéticos de la época.

Sin embargo, el debate es más complejo.

Parece que el caso de la postmodernidad se nos quiere presentar como inversión del postulado de Nietzsche: aquí no es el que tiene historia que no tiene definición. El discurso postmoderno, fielmente seguido por la autora, parece postular que el que tiene definición no tiene historia. Pues, el capítulo IX nos deja frente a la impresión de que si la postmodernidad se presenta como una vuelta a la figuración, sin embargo sigue siendo un período que incluye la abstracción. Además los primeros capítulos definen la figuración como premoderna. La referencia a la influencia del arte conceptual en la postmodernidad surge un tanto *sui generis*. Igualmente la vuelta a lo autóctono cuyo proceso de desarrollo sigue la autora en la pintura nicaragüense hasta su expansión y máximo resplandor en el período postmoderno nos parece venir siendo una problemática constante en el pensamiento latinoamericano desde el siglo XIX.

Pero la complejidad de los procesos de definición no son precisamente culpa de la autora, sino más bien de los escritores por ella compulsados (p. 3), que por lo general tienen escaso conocimiento estético y por ello consideran a la cultura como un compendio que por su mismo carácter de mezcolanza y confusión es difícil desentrañar.

Por nuestra parte, y fiel a nuestra posición ya largamente expuesta en varios artículos anteriores⁸⁰, definiríamos la postmodernidad como un fenómeno diacrónico esencialmente comprensible por los miedos fineseculares que, combinados con la caída de la URSS y la asimilación y reutilización política de las tesis hegelianas en el mundo capitalista, produjeron en el arte un tipo de manierismo (hacemos aquí más que todo

⁷⁹María Dolores G. Torres, *La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990*, Managua, BANIC, 1995.

⁸⁰Por la mayoría aquí reproducidos, salvo: "*Nicaragua: 3 poetas postmodernos*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 19/4/1997, p. 7; y "*Contestación a Hermógenes García*", *El Nuevo Diario*, 16/5/1997, p. C-7. Devolvemos el lector al artículo siguiente: "*Nicaragua: 4 plásticos postmodernos*". Aunque posterior, ubicamos el texto sobre el libro de Torres entre los primeros de la presente edición por una evidente cuestión de metodología: los textos teóricos, en cuanto bases para los estudios de obras precisas, apareciendo aquí al inicio, como ya pudieron apreciar nuestros lectores.

referencia a la influencia según André Chastel de la historia política en el desarrollo de esta primera forma del barroco), fácilmente evidenciable en el ambiente crepuscular de las películas como la serie *Batman* inaugurada por Tim Burton por ejemplo.

Sin embargo a nadie le vendría a la mente hablar del grunge sin relacionarlo con fenómenos directamente anteriores como el hippy (en cuanto al modo de vida) y el punk (en cuanto a la música). Tampoco tiene sentido pensar el concepto de postmodernidad sin interesarse a la fuerte influencia en el arte conceptual y del pop, y más generalmente de los años 70, a la vez en cuanto la postmodernidad es consecuencia del fin de la guerra fría, y en cuanto se trata de una reacción y apropiación de los movimientos anteriores.

Ahora llegamos a un problema más importante.

La definición de la modernidad. Obviamente, la autora considera el concepto de modernidad referente al de postmodernidad.

Sin embargo, tal concepto de modernidad, sólo empleado en las antiguas historias del arte (en Hauser y Faure por ejemplo) para definir la época contemporánea, no tiene mayor sentido, si no en un discurso marxista en el que se llama así al período de nacimiento, emancipación y desarrollo de la clase burguesa, entre los siglos XII y XX.

Hoy en día la denominación "*moderno*" es usualmente empleada como sinónimo de contemporáneo a causa del debate postmoderno. Pero es científicamente incorrecta, ya que no toma en cuenta los profundos cambios políticos, industriales y por consiguiente artísticos ocurridos en el mundo occidental (incluyendo América Latina) en los dos últimos siglos.

El mismo José Gaos en *Historia de nuestra idea del mundo* tiene cuidado de diferenciar modernidad y contemporaneidad, aunque sí, considerando la primera como preparación de la segunda.

No tiene más sentido definir la modernidad en base a la postmodernidad que llamar al siglo XX rafaelita porque es posterior al prerrafaelita de finales del siglo anterior.

Por abarcador que sea el movimiento postmoderno, no es más que una categoría aplicada *a posteriori* para calificar globalmente una serie de fenómenos artísticos y sociales inscritos en la contemporaneidad como tal.

Sin embargo, Torres logra hacer una cronología explicativa de la "*modernidad*" y su desarrollo a través del planteamiento de su anterior ausencia e introducción en Nicaragua, primero por Fernando Morales, y después por Peñalba y el grupo Praxis. Explicación que es totalmente satisfactoria.

El mismo panorama que ofrece la autora del arte nicaragüense, aunque probablemente hubiera podido abarcar más artistas, es también suficientemente representativo, si lo comparamos con el libro de Arellano.

Además, el libro de Torres consta al final de una sección de "*Datos biográficos*", necesarios para competir con las precisas reseñas biográficas de Arellano.

La autora reserva un justo espacio a Peñalba y a los de Praxis.

Nonobstante, por justo que sean los dos capítulos reservados a Praxis, impiden a Torres de abordar valiosamente temas como el mural y el primitivismo (cap. VII), como ella lo pretende hacer.

Una notable ausencia de los años 90, advertida en el título, pero injustificada si se pretende hablar del surgimiento de la postmodernidad.

A pena referenciada en el capítulo IX, la ausencia de los 90 es peor todavía, porque deja al lado las instalaciones a las que alude la autora a propósito de Patricia Belli.

Por ende, no aparecen tampoco no Raúl Quintanilla, principal representante y promotor en Nicaragua de las instalaciones, ni tampoco el grupo

ArteFacto, que ni siquiera menciona Torres cuando habla de sus integrantes como Ocón o Belli.

Para terminar, lo más interesante nos parece ser la orientación de la autora, quien al hablar del arte contemporáneo, y sin dejar de tener un recurrente "discurso civilizatorio" que explica el arte nicaragüense como una manera de indigenismo primitivo⁸¹, utiliza una perspectiva semiótica influenciada por Barthes y Eco y sus seguidores, propia del estudio del arte abstracto, ya que éste priva el exégeta del nivel iconográfico (reconocimiento del tema) de la interpretación ya definido por Panofsky.

Tal perspectiva es sumamente notable, porque representa un adelanto respecto del estudio formalista, ya que presupone que el arte no es sólo formal, sino también lenguaje y/o lenguaje de la forma. Es decir que no sólo nos lleva sentimientos y emociones, sino también un mensaje.

En base a esta concepción del arte, se tendría que revisar su historia. Sin embargo, al utilizar la semiótica para buscar cual es el uso que cada artista hace del lenguaje pictórico, este rama de la historia del arte, y eso ocurre en el libro de Torres, se queda en el mero campo iconográfico.

Pues, al igual que los lingüistas en literatura, lo que estudian los semióticos del arte (para llamarles así) es hasta ahora una simple morfosintaxis, o sea los cambios en la utilización por el artista de la estructura y gramática de las formas y los colores.

Ahora si alejándose todavía más de la iconografía y aprovechando los problemas que plantea el arte abstracto la semiótica del arte abandonaba retornar perpetuamente a la pre-iconografía (reconocimiento de las formas puras), ella se volvería uno de los medios para llenar el vacío conceptual de la iconografía tradicional, integrando no únicamente el concepto de lenguaje en sí en el estudio del arte - ya que el signo lingüístico, si es propio de la palabra, no lo es de la plástica -, pero más ampliamente el concepto de signo - o sea de símbolo -, lo que evidenciaría la presencia del sentido (denotativo) en el arte y favorecería el estudio mitoanalítico de las obras.

Así el estudio del arte abstracto podría valerse de habernos hecho saltar, de una vez para todas, del básico estado pre-iconográfico al tercero y final, el estado iconológico del análisis.

⁸¹V. Torres, *La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990*, por ej. pp. 71, 96-97, 101, 109, 176, 179, 189.

NICARAGUA: 4 PLÁSTICOS POSTMODERNOS

(*El Nuevo Diario*, 25/4/1998-5/6/1998)⁸²

I. La postmodernidad en pintura: Realidad, fantasía o posibilidad?

"¿Qué es dar una "definición"?
Es ante todo trasladar un concepto
a otro más amplio."

Lenin, *Teoría del conocimiento*, III

Quien trata de definir la postmodernidad en las artes plásticas se enfrenta a dificultades semejantes a las que traté de poner a la luz en el campo de la literatura⁸³.

Como el problema de la validez de la categoría "postmodernidad" en cuanto a la especificidad real de sus "rasgos propios", y por consiguiente al problema de la definición de estos rasgos, tomando en cuenta las polémicas internas que sostienen los artistas sobre el "lado falso de la postmodernidad"⁸⁴.

Es por eso que la mejor y más concisa aproximación a lo que es la postmodernidad en las artes plásticas, en cuanto que resuelve la cuestión del "como" y del "por qué" de las apropiaciones (lo que hemos llamado el "estilo internacional")⁸⁵, típicas de esta "corriente", es la definición que dió Porfirio García Romano a propósito de la pintura de David Ocón.

Dice: "La pintura de David de enmarca en la propuesta posmoderna de la falsa vuelta a los símbolos y significados. La imaginería de la pintura o la estatuaria colonial sólo son pretextos para darle rienda suelta a su pasión de pintar rompiendo las reglas de las vanguardias asumiendo como material conceptual lo ornamental, la reflexión histórica sin mayor trascendencia y los recovecos del kitsch popular"⁸⁶.

No obstante esta definición deja al lado, aunque lo implica de alguna manera el carácter profundamente crítico de la postmodernidad artística, que trataremos de destacar a través del estudio de las obras de Patricia Belli, Porfirio García Romano, David Ocón y Raúl Quintanilla, para mostrar cómo la vuelta al adorno y al sentimiento de integran en ellos conformando un proyecto social (conceptual y metalingüístico).

⁸²"*La Tentación de San Antonio*" y *el discurso latinoamericano en Porfirio García Romano*", Iera parte: 25/4/1998, p. 11; IIa y última parte: 26/4/1998, p. 13; "*Salomé*" y *el arte como crítica social en David Ocón*", Iera parte: 3/5/1998, p. 13; IIa y última parte: 4/5/1998, p. 11; "*Pañuelo de Lágrimas*" y *la visión psicoanalítica del cuerpo como postulado feminista en Patricia Belli*", Iera parte: 9/5/1998, p. 10; IIa parte: 10/5/1998, p. 13; IIIa y última parte: 13/5/1998, p. 10; "*Los colajes de 'ArteFacto'*" y *el arte como metalenguaje en Raúl Quintanilla*", Iera parte: 21/5/1998, p. 11; IIa parte: 23/5/1998, p. 11; IIIa parte: 27/5/1998, p. C-12; IVa parte: 30/5/1998, p. 10; Va parte: 2/6/1998, p. 11; VIa y última parte: 5/6/1998, p. 10.

⁸³V. Norbert-Bertrand Barbe, "*Nicaragua: 3 poetas postmodernos*", *El Nuevo Diario*, 19 de abril de 1997, *Nuevo Amanecer Cultural*, p. 7, y "*Contestación a Hermógenes García*", *El Nuevo Diario*, 16 de mayo de 1997, tercera sección, p. C- 7.

⁸⁴Según la palabra de Porfirio García Romano; v. también "*Contestación a Hermógenes García*"; Carlos-Blas Galindo, "*Por qué escribo sobre Laura Anderson*", *ArteFacto* (s/n), n° 12/13, octubre de 1995; y Quintanilla, "*Wachi wachi postmodern*", *ArteFacto*, n° 14, 1997.

⁸⁵"*Contestación a Hermógenes García*".

⁸⁶Porfirio García Romano, "*Los Cristos de David Ocón*", *El Nuevo Diario*, 8 de abril de 1995, *Nuevo Amanecer Cultural*, p. 6, nota 6.

II. La Tentación de San Antonio y el discurso latinoamericano en Porfirio García Romano

"Ante tibi Edoe Atlántides abscondantur"

Virgilio, *Geórgicas*, Lib. I

En su artículo sobre Ocón, García Romano insiste en el interés del pintor por lo propio; "*David Ocón no trata de interpretar escenas bíblicas sino representar las imágenes de los Cristos de las iglesias de nuestros pueblos*"⁸⁷.

De lo mismo, desde el inicio García Romano nota "*el asombroso parecido*" de los cinco días de la Semana Santa con "*los cinco días sin nombre de nuestro Calendario Precolombino*"⁸⁸.

El problema de la transculturación es recurrente en la obra plástica de García Romano, especialmente a través del símbolo de la cruz que para los nativos refería a la organización del mundo en cuatro puntos cardinales⁸⁹.

Podemos citar obras como:

- *Coyuntura*, caja cuadrada con cuatro puertas "*sin salida*" que forman una cruz imaginaria, caja en la cual, en el momento de la exposición, un garrobo estaba encerrado. Según el propio autor, el animal, especie americana en vía de desaparición, simbolizaba lo indígena;
- *Ver para creer*, cruz-espejo con los cuatro colores de la nueva Catedral de Managua, arquetipo para el autor del "*lado falso*" de la postmodernidad, en cuanto a que es representativa de un estilo internacional impuesto desde afuera a la realidad urbana nicaragüense en vez de rescatar la arquitectura verdaderamente tradicional del país⁹⁰;
- *Homenaje a Van Gogh*, cuadro dividido en cuatro⁹¹ reproducciones del *Cuarto* de Vincent Van Gogh, en cada una de las cuales falta un elemento (la ventana, la silla,...). Es el espectador que tiene que reconstruir la pintura original en su mente;
- *Dos Tentaciones de San Antonio*, una, simple foto de una cruz dibujada en la arena de una playa nicaragüense (lo que nos recuerda la famosa parábola de San Agustín), la otra (acuarela/papel, 50x40 cm, 1994), caso más complejo, que aparece en primera lectura como un dibujo de perspectiva en el que el artista calcó la clásica *Tentación* en el aire, y donde no aparece propiamente la cruz, sino que está representada la calle principal de Chichigalpa (ciudad de nacimiento de García Romano), vista desde el Sur hacia el Norte. En esta última obra la cruz formada virtualmente

⁸⁷*Ibid.*, p. 6.

⁸⁸*Ibid.*

⁸⁹La organización del mundo y de las aguas representada por una cruz es un tema que se encuentra en todas las mitologías primitivas del mundo. La cruz de Cristo como sios estacionario puede también referir a eso. Se debe añadir que la relación dialógica entre la cruz crística y la organización del mundo en cuatro partes referida en la mitología indígena se encuentra anteriormente en Pablo Antonio Cuadra quien en *Canto temporal*, 1943, VIII, inspirándose de manera evidente en *Prosas profanas*, habla del: "*pecho colgando* (de Cristo) *de las cuatro líneas del espacio*".

⁹⁰En este sentido la nueva Catedral es todavía más simbólica de la oposición entre el Norte y el Sur, como lo veremos, en cuanto a que fue construida sobre las ruinas de un cementerio indio. de aquí que como arquitecto de formación García Romano no podía quedar indiferente al carácter triplemente iconoclasta de la nueva Catedral, primero porque es una apología al poder en un país que se muere de hambre, dice el artista, segundo porque fue construida a detrimento de la preservación del patrimonio cultural y sentimental de Nicaragua, en tercer lugar porque su estilo es una mezcla de corrientes que son todas ajenas al país.

⁹¹Posible juego de nociones entre cuatro, cuatro y cuarto. Por lo menos la cruz, aunque imaginaria, tiene aquí también valor topográfico.

por el hecho de que la acuarela representa una esquina retoma plenamente su valor topológico indígena. Además, la cruz relacionada con el cuatro, tiene probablemente valor especial en el marco del discurso latinamericanista (ver la recurrencia del motivo de las cuatro partes del mundo en Rubén Darío, o la división en cuatro partes del libro de Edmundo O'Gorman, *La invención de América*). En la emblemática tradicional América es la cuarta parte del mundo.

Las dos otras *Tentaciones de San Antonio* de la serie de cuatro⁹² evidencian el carácter moral y dual del tema por García Romano.

Una, tal vez inspirada en una obra de Marcel Duchamp, maestro espiritual de García Romano, realizada con espermatozoos, representa una cruz de San Pedro⁹³ con los símbolos del poder (una silla), de la lujuria (un falo y una serie de onomatopeyas escritas con pega transparente parecida al esperma), y la fortuna (múltiplos símbolos del dólar).

La otra, acuario sin pez (que a su vez es el primer símbolo de Cristo en el arte paleocristiano), nos muestra cómo uno se puede olvidar del pez (Cristo) al optar por la vida mundana.

Así las dos obras confirman el carácter psicomáquico de las *Tentaciones* tradicionales⁹⁴.

San Antonio en García Romano, como en las *Tentaciones* de los siglos anteriores, se vuelve entonces parangón de Cristo, con quien se identifica el hombre, por medio de los espejos en *Coyuntura* o *Ver para creer*.

El mismo Van Gogh en un poema de García Romano, tal vez inspirado en los recuerdos de Gauguin citados por Meyer Schapiro en su respuesta al estudio de Martin Heidegger sobre una de las pinturas de zapatos de Van Gogh, aparece como el paradigma de Cristo por el hecho de ser un artista social.

Sin embargo el hombre al que se refiere García Romano en sus pinturas es un hombre concreto, es el hombre latinoamericano, ser prometeico tal como lo definieron los modernistas.

En *Ver para creer*, la imagen de la nueva Catedral reproducida cuatro veces, se opone a la de la herida de Cristo también reproducida cuatro veces, y encerrada en tazones de vidrio como el Cristo de la nueva Catedral lo es justamente en una caja protectora.

La última reproducción se acerca más a la herida, dentro de la cual está el Papa dirigiendo a los demonios del Infierno que maltratan a los muertos. de igual manera en *500 años no es nada*, García Romano se apropia del *Desayuno sobre la hierba* de Edouard Manet en una secuencia de dos imágenes. En la primera, que según el mismo autor representa la época de la invasión, la ninfa se vuelve india, uno de los hombres sacerdote tocándole las nalgas, y el otro conquistador apuntándola con su arma. Debajo de esta primera apropiación se encuentra otra en la cual desaparecieron el sacerdote y el desayuno (que según el autor era de la nativa pero que se comieron el conquistador y el sacerdote), y el conquistador se cambia en Tío Sam haciendo un gesto obsceno con la mano a la mujer robada (alegoría que se inscribe en el marco de

⁹²Era originalmente una serie de tres obras, a la que el artista adjuntó posteriormente la foto ya citada.

⁹³El renunciador de la fe, que en Anibal Ponce, *Marcistas latinoamericanos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, pp. 181 ss. y nota 1 p. 181, simboliza la obediencia vergonzosa al poder y al orden capitalista burgués. Se notará además que el fondo es color café, típico como el mismo García Romano lo recuerda de los franciscanos, lo que por una parte nos vuelve al origen teológico de las *Tentaciones* clásicas, oposición entre órdenes tradicionales y reformados, v. Barbe, "Introduction à l'étude des Tentations de Saint Antoine", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 4, invierno de 1994, pp. 10-15, y "La Tentation de Saint Antoine et l'Arts moriendi", *Bulletin de l'Association des Danses Macabres d'Europe*, n° 7, mayo de 1995, pp. 14-16, y por otra parte nos revela la gran unidad temática de la serie de García Romano, puesto que este color combinado con la cruz de san Pedro es visiblemente revelador de la misma dialéctica que el acuario vacío o la foto de la cruz dibujada en la arena.

⁹⁴V. Barbe, *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, y *Bulletin de l'Association des Danses Macabres d'Europe*.

la evocación tradicional de América como mujer violada si nos referimos a la primera apropiación donde la pistola también es símbolo fálico).

Queda entonces en evidencia que el detalle del Bosco que aparece en la escena de la vida cotidiana de Chichigalpa en una de las *Tentaciones* de García Romano se debe interpretar en torno a esta problemática latinoamericanista.

Chichigalpa es la ciudad donde nació el artista. De hecho Chichigalpa tiene más fuerza para simbolizar lo autóctono, referente a la vivencia de García Romano, lo que se evidencia más claramente en los poemas a su padre y a su madre, escritos en su libro *Primera carta esencial*.

Es aquí, en este mundo de la infancia⁹⁵, que aparecen - sin que nadie se dé cuenta - los demonios del Bosco, voladores y por eso maléficos, ligados a los rituales nocturnos de las brujas⁹⁶.

Pues lo fantástico, que al contrario de lo maravilloso se define como la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, evidentemente en García Romano tiene el papel de oponer dos mundos. Hemos visto que dos mundos se oponen también de manera psicomáquica en *Coyunturas* o *Ver para creer*.

Pero aquí uno de los mundos irrumpe en el otro. Además estos entes sobrenaturales aparecen en la vida normal sin que nadie tenga cuidado. Poca imaginación se necesita para relacionar eso con la llegada de los europeos a América.

Los nativos les consideraron como dioses, García Romano se nos les presenta como demonios, provenientes no del agua sino del aire (falsos Quetzalcóatl y símbolos mismos del modelo de civilización impuesto por el hecho de ser una apropiación integrada tal cual al microcosmos autóctono de Chichigalpa en la obra)⁹⁷.

Según dice el artista, la religión se impone a los individuos de manera perniciosa. Está aquí, en nuestra mente, sin percatarnos que somos manipulados por ella.

Aunque de formación cristiana, en el poema "*Ecce Homo*" o en *Ver para creer* García Romano, reutilizándolos, cuestiona los adornos que encubren el verdadero mensaje crístico. En *Ver para creer* como en la *Tentación* de Chichigalpa, se plantea el problema del descuido y del descubrimiento (la revelación de lo que hace sangrar la herida).

En los dos casos también, como en el cuento de García Romano titulado "*Uno de los romanos*", un mundo se impone a otro que es autóctono. Ahora bien *Farewell* (inspirado en el poema de Neruda que el Che tenía con él en el momento de su muerte), *Spiderman* y *las Meninas*, como los poemas y obras en homenaje a Van Gogh, nos permiten decir que García Romano considera el arte como un compromiso social que nos ayuda a encontrar a través de lo propio, para decirlo en términos filosóficos, una *«teología de la liberación»* que se oponga a la de la inquisición.

⁹⁵Ver la simbología de América como Nuevo Mundo y porvenir de la humanidad.

⁹⁶Ver las interpretaciones clásicas de este tipo de escenas en el Bosco, referente a los rituales descritos en el *Malleus maleficarum* de Institoris y Sprenger.

⁹⁷Además, si nos basamos en la mitología autóctona, al llegar del Norte (pues, la escena se ve desde el Sur), estos demonios vendrían entonces de Malxicco, lugar de desolación, reino de Mictlán, el dios de la Muerte.

III. *Salomé* y el arte como crítica social en David Ocón

"Pues la rosa sexual
al entreabrirse
commueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y su enigma espiritual"

Rubén Darío, *Cantos de Vida y Esperanza*, XXIII

Pero es en la *Salomé op, Salomé pop* (o/t, 101x80,5 cm, 1996) de David Ocón que se evidencia todavía más para nosotros este discurso social del arte.

La serie de los *Cristos* de Ocón representa imágenes de la fe popular⁹⁸. Podemos ver que el arte tiene valor social para el artista. *El Cristo de Tepito* presenta la pasión en un barrio pobre de México, barrio de boxeadores; esta pintura evoca el aspecto conmovedor de la escena en la percepción popular, donde pintan la rodilla de Cristo de rojo para simbolizar los malos tratos que sufrió, pero donde en contraparte, le ponen un cojín para que no se dañe cuando cae.

Entonces la apropiación en la obra de Ocón, además de relacionarse con la búsqueda de un arte popular más verdadero (de donde la recurrencia en su pintura de recursos propiamente pop, en los temas como en el color, lo que permite compararla con la de Jeff Koonz), la apropiación en la obra de Ocón le sirve para desviar el significado en una perspectiva irónica y crítica.

Ultima Cena, instauración del mandato del amor (comen mi carne, beben mi sangre), traslada el evento sagrado en el trópico (Bluefields) con árboles de plátano y coco en vez de pan (el coco siendo la base alimentaria de la Costa Atlántica, como el maíz, cuya simbología en el *Popol Vuh* es conocida, lo era en el Pacífico). El símbolo fálico del plátano y vaginal del coco abierto toma todo su valor asociado con los cuerpos lascivos de Cristo, de San Juan, el favorito (término que según Ocón debe entenderse en la acepción oriental de amante)⁹⁹, y de otro apóstol (¿Pedro?) cuyo cuerpo recuerda a los silenos de la tradición clásica.

El Retrato del autorretrato de Courbet viendo el terremoto de Managua, es claro solamente al leer su título. Además nos coloca ante una constatación muy interesante, el papel de la mirada activa del espectador en la obra de Ocón.

Ocón reconoce la influencia de Francis Bacon, no solamente como artista sino también por su vida llena de complejos y problemáticas. Ahora bien la división del espacio en Bacon interviene como aplicación a la realidad de una visión autoritaria y arbitraria, en una palabra policíaca.

Ocón la utiliza en *Riña*, inspirado en la foto de primera página de un diario, pero cuyo tema nos recuerda además las primeras obras futuristas; y la utiliza también en *Imagen y memoria*, donde se confunde la visión de una niña vietnamita prisionera (vista de frente, como en una foto de registro policíaco) e imágenes de caballo en libertad y juegos de niños.

En *Galería de antibéros* (que representa a locos que se podían ver en las calles de las ciudades nicaragüenses después de la guerra), Ocón mezcla dos elementos: la división del espacio en bandas (las rejas de la galería-cárcel) y la serie (proceso "baconeano" empleado en *Riña*).

Bandas y fragmentación del cuadro en partes se combinan en *Salomé op, Salomé pop*.

Hablando de la utilización muy frecuente de este recurso visual típico del op art que son las bandas en su pintura, Ocón dice primero que para él el pop es un arte popular (porque pinta utensilios y objetos de la vida cotidiana del pueblo). Poco

⁹⁸Como lo ha mostrado García Romano, "*Los Cristos de David Ocón*".

⁹⁹Recorsamos que Juan, pero en este caso el Bautista, también aparece como un mozo andrógino en la obra del Caravaggio.

después habla de la fragmentación, que le es representativa de la cultura del fin de nuestro siglo en cuanto a que vivimos una época de multimedia y de afirmación de las individualidades y minorías. Además dice querer por medio de la fragmentación rechazar el principio de "obra total", actitud del arte elitista según él.

En cuanto a la división de la pintura en cuadrados que se encuentra en *Riña*, hace referencia a los «comic».

A propósito de obras suyas como *Concepción de María*, homenaje a Gustav Klimt, dice también que su gusto por este artista le vino en reacción a Praxis, famoso grupo de pintores nicaragüenses de los años 1970, que rechazaba el ornamento.

De hecho en su serie de San Sebastián, santo símbolo por excelencia de la homosexualidad según Ocón¹⁰⁰ (ver también la teoría de D'Annunzio a este propósito), el artista, siempre curioso de las novedades técnicas, puso a uno de los santos de la serie, inspirado en una imagen de México¹⁰¹, una aura amarilla como tienen según él los carros en alguna publicidad.

Aquí dos vías se proponen para la interpretación de la obra de Ocón: primero en cuanto al problema sexual, y segundo en cuanto a la referencia a la modernidad, dos elementos relacionados de alguna manera con la cuestión religiosa (aunque ésta pueda ser un pretexto).

Conviene citar aquí el origen de la *Salomé*, según nos conto el artista. Dice que estaba viendo reproducciones de la *Puerta del paraíso* de Ghiberti, cuando de repente miró una foto de mujer masturbándose en una revista pornográfica (la futura *Salomé*). Se exclamó entonces al mirar la escena: "¡Eso es el paraíso!" Verdadero o falso, este "génesis" de la pintura nos permite ver cómo, en la dialéctica del artista, interviene la ironía; y todavía más, como lo prohibido se vuelve lícito y deseable a través de la propia perversión de la simbología cristiana.

Pero la obra de Ocón, tanto pictórica como poética, es ante todo explícita y voluntariamente referencial, como se puede apreciar en *Cruciverción del Matias Grünewald*, *Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)* o *Alicia en el país de las maravillas*. Igualmente, la *Salomé op*, *Salomé pop* hace referencia a toda la tradición romántica y simbólica del siglo XIX en la que este personaje bíblico reaparece muy a menudo como ingenua figura de la mujer fatal y castradora.

Pero en *Salomé op*, *Salomé pop* - y ello hasta en el cuento de su origen por el artista -, como en las obras de Courbet y Duchamp (Quintanilla dió también una versión del tema), o en el poemario *El Paraíso recobrado* de Carlos Martínez Rivas, la vagina se vuelve puerta mística, sea del origen, sea de la sabiduría o descubrimiento, o sea del paraíso, es decir del propio placer. Ella revela pues lo que, refiriendo a la noción empleada por Ocón a propósito de *La Sebastiana* y de la serie de los *San Sebastián*, llamaríamos la condición "andrógina" original, el "eréctil clitoris" de las putas del poema "*Colaje posdatado para Norbert-Bertrand*"¹⁰².

¹⁰⁰A notar igualmente que el santo, que reaparece de manera muy frecuente también en la obra de Teresa Codino, es un importante santo en América Latina, contraparte al parecer de los santos combatientes tales como en particular San Miguel, el colonizador y vencedor del Dios serpiente. Así los valerosos San Miguel o San Jorge y el doliente San Sebastián reproducen los dos aspectos de Cristo. Sobre la mujer-puerta, v. también más generalmente Sigmund Freud, *Cinq Psychanalyses*, París, PUF, 1954, 2001, pp. 48-57 et note 2 p. 48, y *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, París, Folio Essais, 1985, 1988, pp. 65ss., lo que por otra parte tiene que ponerse en relación con la imagen contemporánea - y alegórica - de Pandora como unavagina copón en Max Ernst (Dora y Erwin Panofsky, *Pandora's Box*, Bollingen Foundation, Princeton University Press, 1962), las estatuas de Salvador Dalí representando a mujeres-gavetas, o la obra de Belli.

¹⁰¹Ocón pasó siete años en México, lo que explica cierta frecuencia de las figuras mexicanas en su obra.

¹⁰²Texto efectivamente escrito irónicamente a nuestro encuentro, después de la sesión que tuvimos con Ocón, cuestionándole sobre su *Salomé op*, *Salomé pop*, en una forma que, en un primer tiempo, al artista le pareció desagradable. Notaremos a este propósito, en manera de disculpa, que los artistas suelen desconfiar de los críticos, y sufrir como una dolorosa intromisión en su vida privada el hecho de tener que dar cuenta del origen y el nacimiento de sus obras. Es por ello también que se debe de tener mucho cuidado con las informaciones que pueden proporcionar, sea que juegan con el que le entrevista, que no quieren explicarse, o que mienten. Por otra parte, es evidente, para parafrasear al cantante francés Alain Bashung en una de las canciones de su álbum *Chatterton* de 1994, que la pulsión que nos lleva a crear no es siempre producto de un pensamiento consciente. No quiere decir que el artista no sea completamente creador y dueño de lo que hace, sino que la necesidad de expresarse no es obligatoriamente paralela a una capacidad de introspección global de los mecanismos de nuestro propio

Según los *Evangelios*, es por haber gustado a Herodes que Salomé, hija de un matrimonio ilícito¹⁰³, pudo pedir al Rey que se le entregue la cabeza de San Juan el Bautista. Se trataría entonces del poder masculino burlado por una mujer, o en otras palabras, según la interpretación psicoanalítica tradicional, de un símbolo de castración; como lo es también Judith, epígono de Salomé (figuras que Ocón dice no haber claramente diferenciado al realizar su cuadro).

Resulta interesante apuntar que en "*Cuatro textos para cuatro imágenes con anverso y reverso*", texto contemporáneo de la *Salomé*, hablando de un *Desnudo* de Egon Schiele, Ocón evoca el pubis como una "*barba negra de Manmón*"¹⁰⁴.

Ahora bien en la *Salomé* Ocón utiliza una gama de colores similar a la de los retratos de Schiele. Ocón dice que la referencia en el texto citado a Manmón, dios del poder, del dinero y, según el artista, de la virilidad, se inspira en la película *Metropolis* de Fritz Lang (en ésta se trata en realidad de Moloch). La idea sería cortar la barba a Manmón para ponerla a la mujer con el fin dice el artista de valorizarla¹⁰⁵. Igualmente vemos que en *San Sebastián* Ocón aplicó a una imagen de la homosexualidad (el santo) símbolos fálicos (la aura de la publicidad por carro y la exposición del sexo del santo).

Ocón confiesa haber querido hacer con la *Salomé* una pintura "*pornográfica*". El tablero a la izquierda de la mujer interviene a modo de cortina que, velando a revelando una parte del cuerpo de la mujer, pone al espectador en posición de "*voyeur*" (término de Ocón).

En una pintura en homenaje a la vieja Managua Ocón eligió representar a *La Sebastiana*, famoso homosexual vendedor de manzanas de la avenida Roosevelt. En esta obra también (que puede explicar la asociación, aunque clásica, entre San Sebastián y la homosexualidad en la serie epónima), la Sebastiana desnuda y maquillada ligeramente parece invitar al espectador, proponiéndole sus manzanas (ofrenda de amor genesiaca).

En "*Esclavo*", cuarta parte del texto citado, son "*los putos/ d'il Ponte Vecchio/ (que) llevan los labios pintados*", que anuncian "*que una virgen concebirá/ sin hombre alguno/ fertilización in vitro?*". En *Concepción de María* el rostro de la virgen es el de Isabela Rosselini, retomado de una publicidad por Lancôme. Según Ocón la elección del modelo fue fortuita; sólo porque le gustó la cara. No obstante encontramos aquí una oposición implícita entre el cuerpo vendido (producto social) y la pureza (cuerpo que no se ofrece o se ofrece falsamente como en el caso de la Sebastiana).

En *Un árbol para Frida* (homenaje a Kalo) es la propia obra que se vuelve producto fértil del artista. Cabe precisar que las dos obras fueron realizadas contemporáneamente, quiere decir que sus temáticas funcionan de alguna manera en forma de diptico¹⁰⁶.

pensamiento. Se sabe que los psicoanalistas no intervienen sobre su propio caso o el de sus familiares. La razón es que el ser humano no tiene capacidad de extraerse de sí mismo. Además, como hemos postulado en la introducción general de estos textos, tomar conciencia de los substratos ideológicos que rigen a nuestro pensamiento necesita estudios complejos que son el trabajo del investigador, no el del artista. Por ello también dijimos que el arte representa una desconstrucción idiosincrática de la ideología de su tiempo, cuyo fin es imponer su propia visión y/o concepción del mundo, o la del grupo social, cultural, político, o religioso, al que pertenece el artista, mientras la ciencia tiende (o debería tender) a una reconstrucción crítica, es decir objetiva, de los mecanismos de esta(s) ideología(s), con el fin de volverla(s) visible(s) y analizable(s), y poder discutirla(s).

¹⁰³V. *Nueva Biblia de Jerusalén*, París, Bilbao y Madrid, Desclée de Brouwer, 1975, p. 140, nota 14-3.

¹⁰⁴Ya en Rubén Darío se percibía la victoria de la "*Venus bella*" sobre su perseguidor y enamorado, Manmón, probablemente un afortunado burgués "*sur le retour*", v. Darío, *Poesía*, Managua, Nueva Nicaragua, 1989, pp. 510-511.

¹⁰⁵Sobre esta masculinización de la mujer barbuda, por otra parte directamente vinculada con la feminización del profeta en una interpretación estacionaria del mito clásico, v. Elemire Zolla, *Androginia*, Madrid, Debate, 1994, pp. 84-85; y en el arte contemporáneo, Georges Limbourd, "*Eschyle, le Carnaval et les Civilisés*", *Documents*, París, II, n° 2, 1930, pp. 97-102, y Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, pp. 80-81.

¹⁰⁶La creación artística parece definirse en Ocón de manera freudiana como desviación de la sexualidad (*Maleslar en la civilización*). Así en *La Sebastiana*, *Salomé*, *Concepción de María* (que según Ocón figura al niño de Klimt y Schiele), *Un árbol para Frida*, o *Ultima Cena*, la creación espiritual se opone a la real, la maternidad siendo en todo caso

En *La Sebastiana* la evocación de la sexualidad se representa sin punto de vista moral, sino al contrario como en Koonz como algo natural. El homosexual invitando al cliente aparece entonces como escena de la vida cotidiana, lo morboso no siendo en lo expuesto por el artista sino en la mirada del espectador, "cómplice" como diría Jean-Paul Sartre. Así que ya no es el espectador que cuestiona a la obra, sino la obra que cuestiona al espectador.

Dice Ocón que la Sebastiana asumía con orgullo su condición al contrario por ejemplo de los hombres políticos. El porte elegante de la Sebastiana en la obra se inspira en las mujeres de John Singer Sargent, precisa el autor.

Aquí la androginia ya citada se vuelve reveladora de la dualidad entre el disfraz que descubre la naturaleza real de la Sebastiana al mundo - afirmación del Yo - y el del disfraz de los políticos que les sirve para esconder su sed de poder.

Ocón añade que su preocupación es el contexto social dentro del cual vive la gente. Igualmente en *Galería de antibéros* el propósito era contraponer al culto guerrero de los héroes, retratos de monomanos a la manera de Théodore Géricault.

Hay también el título *Salomé op*, *Salomé pop* como en la representación libre de punto de vista moral de una mujer masturbándose sin hombre puede ser una referencia a la época psicodélica que defendía valores tales como el amor libre y la libertad en amor.

Por lo tanto en *Salomé y Concepción de María* la mujer está asociada con la representación del poder que sea vista superándolo o trascendiéndolo (mito de Salomé), asociándose a él ("*barba de Manmón*", pues, la alusión a Mammón nos devuelve también al poema anti-imperialista "*A Roosevelt*" de 1904 de Darío), o como también en el caso de *Belleza* de Patricia Belli representando la moda, arquetipo de la imposición de normas sociales sobre el individuo. De ahí que como ocurre en el caso de la aura de *San Sebastián* los recursos plásticos del pop sirven en la obra de Ocón para desarrollar una crítica social.

Las bandas se cambian en bandas de precios en *Cristo sobre las bandas de precios*. En *Versión-transgresión del asesinato de Marat*, mientras el fondo es formado por bandas rojas y negras, Marat trasladado en la modernidad, aunque tiene todavía una pluma en la mano derecha, significativamente en la izquierda lleva un disquette porque dice Ocón: "*nuestros revolucionarios se convirtieron en empresarios*".

Así que no nos debe extrañar si Ocón define su *Salomé* como "*la carne deseando antes de cortarle la caseza* (a San Juan)"¹⁰⁷, lo que Ocón pone explícitamente en relación con la teoría de Schopenhauer.

La *Salomé* nos propone entonces dos niveles de lecturas. El primero basándose en lo expuesto por el propio artista, a saber que se debe ver en ella la expresión puramente gozadora del amor liberado, como por ejemplo en Koonz, de todo tipo de prejuicios. El segundo nivel de lectura, a saber que la Salomé, además de permitir a través de sus elementos una lectura casi integral de la obra del pintor, evoca, al menos en relación con su título, el deseo, "*la barba de Manmón*", que el arte critica por medio de la ironía y de la desviación de la referencia.

Es una escena porno y cruda que, como *Concepción de María* (y contrariamente a la vagina de la serie de las *Virgencita(s)* de Patricia Belli), evoca entonces el mercantilismo de la sociedad contemporánea (el cuerpo como producto) según la triangulación clásica Lujuria-Vanidad (Orgullo y/o Poder)-Acedía (Gula y/o Avaricia)¹⁰⁸. No olvidemos que Salomé representa también tradicionalmente la lujuria.

No como mujer haciéndose el amor, sino como reproducción de una imagen de sexo, *Salomé* aparecería así de alguna manera, no sólo como una reinterpretación contemporánea y pornográfica de sus numerosas y lascivos modelos

representativa del inconsciente y de su proceso (artístico) de construcción. v. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Laffont/Jupiter, 1988, art. "Mère", pp. 626-627.

¹⁰⁷Relación Eros/Thanatos que Ocón, que residió un tiempo en Bélgica, reconoce estar también inspirada en la obra de Paul Delvaux.

¹⁰⁸Que se encuentra también en una canción francesa contemporánea "*Foule sentimentale*" de Alain Souchon.

de los artistas modernistas de finales del siglo XIX (a semejanza del Pan dariano respecto de los sátiros de Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, etc.¹⁰⁹), sino también, y tal vez más precisamente, como la contraparte simbólica también de *Yo me encierro con llave* de 1891 de Fernand Khnoff, pintura conservada en el Neve Pin de Munich, que muestra una virgen diáfana rodeada de lirios en una escena igualmente delimitada por bandas, pero que simbolizan en este caso el "muro indestructible" de la pureza, virgen cuyo brazo, aquí el izquierdo, mientras que en la *Salomé* es el derecho, es casualmente escondido, dialogicidad pues entre las dos obras tal vez no totalmente indiferente cuando de sabe que, como ya lo hemos evocado anteriormente, Ocón pasó tiempo en Europa, especialmente en Bélgica y Francia¹¹⁰.

La *Salomé* en cuanto a imagen sexual se integra todavía más a la crítica de la mirada, recurrente en Ocón y que en este caso pondría doblemente en tela de juicio la percepción machista de la feminidad: primero como representación clásica de la mujer en el erotismo masculino; segundo como expresión de desvirilización del poder a través de la combinación entre la escena (donde el hombre esta ausente) y el título.

Así como en la *Tentación* de García Romano o en Schopenhauer (explícitamente citado por Ocón en referencia al deseo y a la *Salomé*, como dijimos), el sexo (representado por la mujer), la sed de poder y el mercantilismo (el dinero, criticado en *Cristo sobre las bandas de precio* y *Versión-transgresión del asesinato de Marat*, pero que en *Salomé* engloba las dos otras nociones), son los elementos del deseo, causa de la desgracia congénita del hombre¹¹¹. En esta medida podemos decir que, conformemente a la historia del símbolo social de las rayas (en el vestido, el arte, la ciudad,...) estudiada por el historiador de arte francés Michel Pastoureau, la recurrencia del uso de las bandas en Ocón trasciende el puro juego óptico para imponer a la manera de Bacon una tensión reveladora del encerramiento del individuo en la sociedad¹¹², creando así, a parte de la búsqueda op para volver a hacer activa la mirada del espectador, una ética de la visión por medio de un cuestionamiento perpetuo de parte del artista (la utilización del pop dentro de una crítica social que asemeja su obra al "shoker pop" es confirmada en Ocón por obras de inicios de los 90 como por ejemplo *Jinete del Quirragua (como anuncios de jabón)*, que por otra parte nos remite a la dicotomía entre lo propio y lo contemporáneo que estudiamos a través de *Concepción de María* en nuestro artículo "Nuevos problemas iconológicos en la obra de David Ocón").

Así en uno de sus tres grabados para el capítulo de los seiscientos puercos del *Don Quijote de la Mancha*, Ocón, en parte para introducir en la obra una palabra nicaragüense ("chanchó"), asoció de nuevo como en *Cristo sobre las bandas de precios*, o de una manera igual en *Concepción de María* y la lujuriosa *Salomé*, el mercantilismo, aquí representado en forma de cuenta escrita, y las bandas del pop, arte que como ya dijimos encomia los valores de progreso convirtiendo los objetos cotidianos de la vida del mundo capitalista en símbolos.

No obstante la concepción freudiana del arte en *Salomé* (amor sin sexo, y más generalmente sin fin de utilidad, es decir gratuito, lo "auténtico" tal como lo define

¹⁰⁹Cf. Barbe, "La perspectiva política en Azul...", *El Nuevo Diario*, 10/3/1998-20/3/1998.

¹¹⁰Además esa obra de Khnoff es reproducida en una famosa historia del arte en diez volúmenes, que es tal vez la más difundida en Nicaragua: *Las Bellas Artes*, Montréal. México City, New York y Sidney, Grolier Inc., 1974, t. 3, p. 72. Ver también la posible influencia de *La muerte de Marat* de Munch, repr. in *ibid.*, t. 8, p. 103, sobre la reinterpretación del *Marat* de David por Ocón.

¹¹¹Ver la oposición del último "texto... con anverso y reverso" ya citado de Ocón de la serie de cuatro, a propósito de un "Desnudo de Miguel Angel". En "Esclavo" Ocón escribe: "Del deseo, / de la carne, / de la piedra, / del deseo de la carne / de la piedra encarnada deseada, / ¿de qué?, / en Florencia los putos / d'el Ponte Vecchio / llevan los labios pintados, / en los oficios los putos, del Botticelli, / anuncian con alas desplegadas / que una virgen concebirá / sin hombre alguno, / fertilización in vitro". A esta imposibilidad de la mujer de dar a luz sin hombre, que encontramos también en *Concepción de María*, se opone creemos la posibilidad que tiene el artista (o la artista) de concebir solo(a). Así en el "contrapoema" Ocón cita: "i prigionì paionvolersi liberare / dalla materia che li rinserra, / e dalla quale non riescono ad uscire... / schiavo, schiavo". V. También la conclusión de "Anotaciones musicales": "... Besos y piedras, ¿perdurable la farsa en el marmol?, ¿fijmera en la carne?, besos y piedras", que nos revela esta misma dicotomía entre el cuerpo y el arte, uno, el último, perdurable y productivo, el otro no.

¹¹²Ver también en este sentido la recurrencia del motivo de las rayas, en plena década de los 70, en la serie televisada inglesa *The Prisoner*.

el poeta José Coronel Urtecho, padre de la vanguardia nicaragüense), la sexualidad - para llamarla así - en la obra de Ocón, aunque más frecuentemente evocada que representada, interviene irónicamente, humorísticamente, para sostener la crítica social¹¹³.

Esta "invitación", este grado de "connivencia" con el espectador no parece desarrollarse tan libre y descuidadamente en Patricia Belli.

¹¹³En este sentido la definición que el poeta y crítico nicaragüense Alvaro Urtecho, "*Arthola: un dramaturgo del color*", *ArteFacto*, n° 12/13, octubre de 1995-enero de 1996, da de Aparicio Arthola en conclusión a su artículo nos parece ser reutilizable a propósito de Ocón.

IV. Pañuelo de lágrimas y la visión sicoanalítica del cuerpo como postulado feminista en Patricia Belli

"O quam te memorem virgo!"

Por varios aspectos se puede relacionar la obra de Patricia Belli con la de Ocón. Primero porque obras tales como *Concepción de María* o *Un árbol para Frida* se inspiran visiblemente en pinturas del primer período de Belli, donde aparecían fetos entre las ramas de un árbol o en la propia tierra, que en este caso se volvía *Terra Mater*. Segundo porque como en Ocón, en Belli el arte parece tener el carácter asexuado y purificador que le presta Freud. Tercero porque a la oposición mujer-engendramiento *versus* artista-creación que creemos encontrar en Ocón corresponde la oposición sexopatriarcal *versus* maternidad-creación en Belli. Pero estamos adelantando aquí nuestras conclusiones.

Volvámonos hacia el primer período de Belli. Se debe precisar desde este momento que el artista distingue tres períodos en su producción. El primero que va de 1986 a 1994 y que ella llama "*figurativo*", un segundo período de transición de 1994 a 1995 que ella llama "*abstracto*", y el tercer período, contemporáneo, que va de 1996 en adelante y que Belli define como el de las *Cicatrices*. (Si todas las obras de este período no se integran a la serie de las *Cicatrices*, sin embargo llevan la misma temática, por lo que utilizaremos de manera sintética el título *Cicatrices* para abarcarlas globalmente).

Este proceso es doblemente interesante: por una parte porque en el segundo período "*germinan*" los elementos decisivos que permitieron a Belli adentrarse en el tercer período; por otra parte porque el primer período "*figurativo*" aclara los temas del último.

Los mismos logros y las errancias entre los tres períodos nos acercan sin duda a una interpretación posible de la obra de Belli.

Atengámonos a lo que la pintora dice de los dos últimos períodos, la ruptura de 1994 vino de la necesidad en que de encontraba ella por salir de formas y temas menos espontáneos y que según ella se volvían cada vez más repetitivos. La artista trató entonces de cambiar de técnica y abandonar lo figurativo por lo abstracto. En ese momento empezó a trabajar las veladuras, con todas sus posibilidades de transparencia, a través del proceso de raspadura y superposición. Lo que, dice Belli, significaba para ella evidenciar el pasado.

A partir de aquí nos podemos preguntar de qué pasado se trataba en realidad. Una parte de la respuesta nos la da Belli hablando del tercer período. De hecho este trabajo de las telas la llevó a utilizar la costura en sus realizaciones, lo que marcó el inicio del período de las *Cicatrices*. Al inicio¹¹⁴, Belli realizó también obras en cerámica, materia que abandonó porque no era suficientemente maleable.

La artista dice utilizar en *Cicatrices* vestidos de mujeres de clase media, es decir añade ella vestidos que no son demasiado "*fasbion*". Quiere así, dice también, marcar la presencia de la mujer, el vestido, segunda piel, expresando la "*corporalidad*", o sea la progresión de la "*piel*" al "*ser*", lo "*humano*", lo "*sicológico*", en una palabra la "*vivencia*". Las telas cosidas simbolizan en este caso las "*arrugas*" y "*cicatrices*" tanto físicas como sicológicas¹¹⁵, de la vida.

Casualmente la misma simbología de las arrugas y cicatrices se encuentra relacionado con el ser femenino en los poemas de Gioconda Belli. La segunda parte de la respuesta a la pregunta: "¿Qué pasado pretende evidenciar la serie *Cicatrices*?" se encuentra en el primer período de Belli.

La artista dice que si en *Cicatrices* las telas sirven para marcar la presencia de la persona, en sus pinturas anteriores, del primer período, más bien evidencian la ausencia de la persona.

¹¹⁴Como podemos apreciar en el catálogo *Velos y Cicatrices*, Managua, Epikentro Gallery, 1996.

¹¹⁵*Ibid.*, presentación "*Relato*" de su obra, por la misma Patricia Belli.

Al mirar las obras del primer período nos parece que el cambio de significado del vestido en Belli de inscribe dentro de la relación dialógica de su utilización en los distintos períodos de la producción de la artista. En pinturas del primer período aparece en un caso una chaqueta colgada de una pared con siluetas de niños y de sillas por detrás, y en otros vestidos íntimos de mujer, también colgados, pero esta vez sobre fondo de huesos. *Diógenes* muestra una lámpara llena de huesos por dentro. Otra obra presenta un perchero (con pie en forma de cabeza de muñeca y cabeza en forma de brazo de muñeca) del que cuelgan huesos. *Tentación* muestra un busto femenino con sostén puesto arriba de un pedestal en forma de jaula de la que emerge un brazo, visiblemente femenino también, cuya mano viene a tocar el seno derecho¹¹⁶. Mientras *Imaginación* muestra un brazo de muñeca cortado con su vestido saliendo entre las verjas de la puerta de una jaula colgada, otra instalación presenta un perchero con chaleco de jean's, al pie del cual pende la cabeza cortada y revolcada de una muñeca.

En otras palabras a los vestidos de mujer, relacionados con el no-ser (o ser social, en cuanto visión que la sociedad tiene de los individuos, géneros y clases y se les impone), se contraponen imágenes de la vivencia individual. Los vestidos, detrás de los cuales se revelan los niveles del ser, son objetos silenciosos del poder: la ropa íntima revela la carne (los huesos); la chaqueta, pintada a la manera realista norteamericana (Belli realizó una parte de sus estudios artísticos en los E.U.), se destaca sobre un fondo de sombras, de las sillas y del niño (quien en realidad es una muñeca); el chaleco lleva la cabeza de una muñequita por trofeo.

Otra pintura representa un reloj en el que se refleja la sombra de los brazos de un niño. Otra muestra los brazos de una mujer bailando, casi como en sombras chinescas. Brazos en posición idéntica, pero esta vez de muñequita, que, dorados, se encuentran encerrados con cintura de cadena dentro de una lámpara.

¿*Donde va Vincente?*¹¹⁷ nos muestra faldas de mujeres llevadas por el aire nocturno en un campo de trigo (símbolo femenino y maternal relacionado con la Tierra), mientras que un veleta con figura de gallo (imagen implícitamente fálica) indica la dirección en que está soplando el viento. En varias otras obras la veleta se cambia en simple flecha (símbolo fálico en sí) que indica la dirección, como justamente en *Direcciones* por ejemplo. Notaremos que en esta pintura la flecha se relaciona con los pies (también símbolo fálico, como lo veremos).

Tenemos que notar también la frecuencia en el primer período de representaciones pictóricas de partes del cuerpo humano, dentro de las cuales las más frecuentes son el vientre, el trasero y las piernas. En la serie de frutas, *El alma por fuera*, y *el cuerpo también* asocia la pierna femenina con marañones, frutas de apariencia fálica cuya forma se asemeja a la del huevo de *Nido*; otras pinturas, tal vez inspiradas de *La duda del poeta* de Giorgio De Chirico, asocian con los plátanos en un caso huesos y en otro un trasero femenino. Cabe entonces destacar la relación dialéctica en estas pinturas entre el cuerpo femenino y frutas de simbología fálica. Al revés las piernas masculinas se asocian con el repollo (símbolo femenino como lo confirma *Maternidad* de Hugo Palma)¹¹⁸.

Freud mostró el carácter fálico de la pierna, especialmente la femenina. Así según dice Belli los escorzos de sus propias piernas de los años 1986-1987 son "*autorretratos desde sí*", símbolos de intimidad, ausencia y espera. En esta serie se encuentran también piernas masculinas. De ahí que estas vistas del cuerpo desde sí, pero sin el otro (la mirada ajena, el cuerpo completo¹¹⁹), sean representaciones del ser

¹¹⁶Reinterpretación de las obras de la renacentista Escuela de Fontainebleau?

¹¹⁷Titulo que retoma una expresión popular. El uso de locuciones desviadas de su sentido original se encuentra también en las obras de los otros miembros del grupo ArteFacto, como vemos en otra parte. El nombre Vincente toma aquí todo su valor en cuanto es masculino, y que es su rol en la dirección de las cosas que es central en la expresión, como en la serie de obras relacionadas en Belli.

¹¹⁸De hecho no existe en Nicaragua el dicho de que las niñas nacen en las rosas y los niños en los repollos.

¹¹⁹Como lo enseñan no sólo la psicología y la simbología, sino que también la alquimia.

femenino, en cuanto a que según la definición freudiana es un cuerpo sin falo, privado de él. En este sentido es interesante notar la relación también dialéctica entre *Belleza*, muñeca traspasada por agujas y puesta sobre una balanza, y *Mucho Macho*, que muestra una pistola con piernas también en una balanza.

Del estudio de este primer período nos parece posible concluir a una oposición, al menos subyacente, entre la feminidad y un orden impuesto desde fuera de ella. Así en *Madre ya no esté triste* son flechas las que dan el sentido ascendiente, mientras la vagina representa la pasividad y la muerte, o ausencia del falo real¹²⁰. Igualmente en las otras obras citadas de Belli, a los brazos impotentes de las muñecas-mujeres, a veces transformados en perchero, se oponen flechas y piernas, símbolos de virilidad. Así se explica que sea un busto masculino el que está representado en *Guarésame II*, mientras que en *Nido* y en *Retóño* sean las ramas-piernas de los árboles (símbolos femeninos en cuanto pertenecen al reino de la Naturaleza) las que adquieren miembro viril desde afuera (el huevo en *Nido*, o los vástagos en *Retóño*).

De ahí que la mujer, en el primer período, siempre implicada en su rol social, se identifica al "vientre" que es "muerte por dentro", como dice Belli. De ese modo en *¿Dónde va Vincente?* la imagen del vestido tiene evidente relación con *Berlin* y *Yo de María Gallo*, tanto del punto de vista formal como en relación con el papel de la falta como reveladora del Yo social de la mujer. Ella no es más que sombra en el mundo real, normativo del hombre, mundo normado por el mismo hombre, mundo del reloj, de la escala, donde la mujer no se puede definir sino "en referencia a".

Se multiplican entonces las muñequitas (objeto-símbolo de la Mujer), pero como muñeca a menudo quebrada, por ejemplo en *Infancia* o *Imaginación*. Su espacio y su definición son sexuales: el hueso, objeto macabro, es a menudo el fémur porque dice Belli es el hueso más conocido del cuerpo humano, pero también nos parece porque es un hueso relacionado con la parte sexual del cuerpo como la pelvis (de donde nace Eva según la iconografía medieval y renacentista), que se encuentra también en la obra de Belli relacionada con la concha (símbolo del sexo femenino por excelencia). La mujer de reduce así a una concha colgada de una pelvis en *Tiempo y Tiempos de sequía II*.

Sus símbolos son los del puro recipiente: puertas, sillas, pero sillas que, sin nadie, una vez abierta la puerta (puerta encadenada de *¿Estás ahí?*), dicen la ausencia, la Nada del ser mujer en *Arcano*¹²¹. Esta ausencia del contenido, esta muerte del continente es *Diógenes* el cínico que nos la va a revelar, como también la serie de las frutas donde dos veces aparecen los plátanos (fálcos), una vez asociados con un trasero de mujer, y la otra, como si era lo mismo, asociados con huesos.

Aquí es interesante apuntar que Belli, refiriéndose a su obra en general (los tres períodos), la compara con la de Kiki Smith, artista que también utiliza muñecas, pero transformándolas según dice Belli en "iconos".

Ahora bien nos parece justamente que en el primer período de Belli la utilización de muñecas doradas como percheros y lámparas, hace que éstas devienen iconos, es decir en este caso imágenes de la Mujer sólo definida por su estatus de objeto sexual que le atribuye la sociedad. Así en *Belleza* el maniquí con las agujas que le traspasan el cuerpo aparece como un verdadero fetiche.

Hablando de Kiki Smith, Belli cita más precisamente sus instalaciones: botellas llenas de orina, de excrementos... y muñecas aguaditas colgadas de una pared

¹²⁰Notaremos así la posible influencia de Paul Klee en Belli. En *Ciudad arrasada* de Klee la flecha parece simbolizar el implacable destino divino (la mano de Dios de la iconografía tradicional), contrario a los hombres. En *Eros*, también de Klee, la flecha se vuelve un incontestable símbolo fálico.

¹²¹En la obra contemporánea de la artista francesa Anne Muller-Lassez, la puerta encadenada y los arcanos del Tarot - a semejanza de lo que ocurre también en la obra de Codino - y del misterio en general aparecen igualmente en cuanto objetos de la historia femenina, o mejor dicho de una autobiografía, pero en Muller-Lassez no propiamente de lo femenino, como en Belli, o de la historia individual, como en Codino, sino que del relato escondido, del cuento para niños que nos enseña una verdad psicológica más profunda, ahí sí para entender la vivencia personal (sabiendo que Muller-Lassez tiene una formación inicial en psicología). V. nuestro artículo «*Le conte comme biographie intellectuelle chez Anne Muller-Lassez*», Strasbourg (Francia), A Muller-Lassez, 2000.

con vestido de papel y una cinta roja que cae desde bajo la falda hasta el suelo¹²². Belli reconoce la influencia de Smith en su trabajo y relaciona estas imágenes de muñecas con cinta roja, que como lo nota simboliza la menstruación, con la recurrencia en su propia obra de la vagina, y más precisamente de la vagina zurcisa *La negra llaga* (1992), recurrencia de la que según dice, ella se dió cuenta solamente en su tercer período, por el hecho de coser telas.

No es la primera vez en la historia de la pintura occidental que se trabaja el cuerpo o el vestido¹²³. El cuerpo, modificado con mecate y agujas, aparece en la obra de Dennis Oppenheim. Vito Acconci en su *Trademarks* de 1970 utilizó las mordeduras. Enrico Baj, Josef Beuys, Marcel Duchamp, Etienne Martin, o el nicaragüense Juan Rivas utilizaron el vestido en sus obras. Los vestidos pegados para conservar la forma de los cuerpos que les usaron se encuentran en los trabajos de Caniaris desde 1962. En este sentido Belli reconoce la influencia directa de Alberto Burri. Más particularmente el origen de la serie *Cicatrices* se encuentra en el poema de Carlos Martínez Rivas, "*Smaragdás Margara: Claviceps Púrpura*", que primero inspiró a Belli la serie de oleos *La negra llaga* de 1992. Belli cita de memoria los versos de este poema sobre la Pasión de Cristo que la inspiraron: "*Tú sólo bruja cose la llaga de mi costado*".

Como dice Belli el sexo - la vagina - representa el cuerpo, el ente social de la Mujer. definida por su pecado, al cual Belli opone la maternidad, "*concepto mucho más amplio...*". Añade que mientras la vagina es "*objeto de nuestra culpa*", la maternidad es el "*aspecto positivo*" de la mujer. El simbolismo materno de la mujer adquiere un valor social especialmente en la América Latina, por una parte dentro de una sociedad fuertemente varonil, por otra parte como alegoría de la Tierra Madre opuesta al invasor occidental. No se puede obviar en eso la identidad temática de la obra de Belli con la de Frida Kalo, sea en su evocación de la tierra latinoamericana bajo la forma de una prolífica nodriza, sea en la puesta en imágenes de sus repetidos y dolorosos abortos.

Ahora bien Patricia Belli define el oficio femenino como maternal, de "*curación*", de "*sanación*", y opone la cicatriz y el dolor al vientre. Reconociendo entonces que su trabajo de "*costurera*" en *Cicatrices* es de curación, algo positivo¹²⁴, sin embargo ella reconoce también que la misma aguja que ella utiliza para zurcir es la que duele (en *Belleza* o *Espinas* por ejemplo).

A este propósito Belli dice que la espina simboliza el dolor, y el velo, que la cubre, la curación. Pero que la espina siempre traspasa el velo. Se ve que aquí el velo, en cuanto protector, adquiere un valor femenino y maternal (textura sensitiva cuya muestra calurosa encierra y protege el catálogo *Velos y Cicatrices* a manera de portada interna), mientras la aguja y la espina tienen una simbología masculina. Tal como el perrozompo de *Acércate más* (1991) y del cuento correspondiente «*El hechizo*»¹²⁵ (1995, que nos recuerda el poema "*Subsistencia*" de Leonel Rugama), tal como también el cuchillo que corta el cordón del corsé de la mujer en otro dibujo de la misma serie (*Corsé* que se encuentra también en la serie de *Cicatrices*, y que aquí por medio de los colores, en el dibujo por la representación misma del hecho, habla de la violación, cuya simbología destacaremos más adelante referente a la relación social de poder entre hombres y mujeres). El problema parece entonces ser la capacidad receptora de la mujer.

Así si nos atendemos a las declaraciones de Belli y a la temática de su primer período, tan cerca de la de Smith, y que las comparamos con las prohibiciones del *Levítico*, 12 y 15-b, referentes respectivamente a la parturienta y a la mujer menstruosa, como a las teorías psicoanalíticas acerca de la anemia (voluntad de la

¹²²V. *Kiki Smith: Unfolding the Body*, Waltham (Massachusetts), Rose Art Museum y Brandeis University, 1992. Notaremos que la presentación de este catálogo de "trabajos en papel" inspiró probablemente la de *Velos y Cicatrices* en cuanto a que éste tiene una segunda portada, interna, pero por supuesto aquí de papel.

¹²³V. *Encyclopaedia Universalis*, París, 1988, t. 5, pp. 554-557.

¹²⁴V. *Velos y Cicatrices*, así que la simbología algo parecida de los botones en Codino.

¹²⁵Publicado en *ArteFacto*, n° 12/13.

mujer de identificarse con el "hoyo" que según dicen define su ser sexual y social), como también al caso de Mary Barnes que confirma tales teorías, nos damos cuenta de que el tercer período de Belli se opone a lo antes señalado en cuanto que niega el ser femenino como simple receptor que recibiera su contenido desde fuera.

El tercer período de las *Cicatrices* corresponde al intento de cerrar la vagina (ver por ejemplo obras como *Labio azul*, *Satín* o *Puerta* de la exposición *Punciones* de 1997, y en el primer período obras como *¿Estás ahí?* y *Puerta*), para llenar el vacío del ser socialmente reconocido de la mujer, para sanar el flujo denunciado por el *Levítico*, 15-b, y que en *Herida* o *Flujo* del período *Cicatrices* se identifica explícitamente con la vagina abierta y sangrienta.

Este intento se define como puramente femenino en cuanto a que supone una nueva reorganización del mundo ligada por entonces con el trabajo de hilar (que en sí sería, según la etimología griega de la palabra, "cosm-ética")¹²⁶.

De este punto de vista es muy interesante estudiar de manera precisa la progresión de la obra de Belli. Del 86 al 87 fue la serie de los escorzos corporales. En el 88 la de los cuerpos con frutas (primera dialectización de la relación del ser a su mundo). En el 89-90 aparecieron objetos recurrentes como ropa, sillas, huesos, relojes (objetos como vemos duales entre sí, el reloj siendo normativo – pues, marca el tiempo –, es decir imagen de la ley, y por consiguiente masculino, además de que como la balanza simboliza la obligación de la mujer de no transgredir las normas impuestas de belleza, no engordarse, tampoco envejecer). En el 91-92 aparecen a su vez las flechas, puertas, barcos, caracoles, pájaros muertos (todos símbolos femeninos, a la excepción de las flechas). Siguió el período *Cicatrices* (reconciliación del ser femenino y afirmación del mismo).

El hecho de que la aspiración a la maternidad y la crítica del estatus social de la mujer sean contemporáneos, y no consecutivos, nos parece evidenciar la relación dialéctica de su oposición.

Si bien en *Cicatrices* quedan huellas notables de esta dialéctica en las obras donde espinas surgen detrás del velo traspasándolo, o en obras como *Caricias* donde manos (violadoras a ejemplo de la mano de *Tentación*, del primer período) están tocando las superficies inferiores e interiores de la tela, el hecho de que las espinas logren traspasarla totalmente o que la forma de las manos está sugerida sajo el espesor del tejido revela un proceso de curación. Así en *Biombo retoñando*, que retoma la atmósfera envolvente de *Locura* y el tema de *Puerta* (en la primera versión del 97), *Nido* y *Retoño*, los troncos espinosos, al penetrar el oquedal materno, se vuelven ramas con hojas tiernas todavía; proceso entonces de curación y traspaso femenino hacia la apropiación creadora (el oquedal representando la Tierra Madre generadora) del "falo tierno", según la palabra de Belli a propósito de *Nido*, *Retoño* y *Biombo retoñando*. Espinas y manos recuerdan en *Caricias* que el velo reparador (como el Tiempo de las alegorías clásicas) se encarga de hacernos olvidar los sufrimientos, escondiéndolos detrás de su teatral cortina.

El primer período daba cuenta de una búsqueda; la ropa aparecía entonces como imagen de la falta, más, de la ausencia. Lo que, justamente, justificaba la búsqueda. En el tercero, de reconciliación, se encuentra la mujer en su oficio organizador creador. Los vestidos colgados, perdidos en el anonimato de las circunstancias sociales del primer período, se juntan como «*patchwork*» en el tercero. Ya no es la representación social reductora de la Mujer como género que representa Belli, sino el conjunto múltiple de individualidades femeninas que se encuentran casualmente cosidas entre sí en las obras del tercer período; de donde el interés de la artista para conservar las formas al vestido usado, a la manera de Caniaris.

Se trata pues de una purificación cuyo antecedente se encuentra problematizado en la serie de la *Virgencita*¹²⁷.

¹²⁶V. por ej. *Las Bellas Artes*, t. 10, p. 15.

¹²⁷V. *Encuentro*, Managua, UCA, III época, n° 41, junio de 1994, pp. 126 y 131.

La lista de los motivos recurrentes en Belli nos puede dar la clave y la confirmación psicoanalítica de ello. Son el cordón, el feto, la muñeca, la concha, el perchero, la puerta, la silla, el fémur, la pelvis, la pierna, la vagina y la lágrima. La niñez es muy importante. Aparece bajo dos formas: la muñeca, quebrada y a veces pintada, y el feto. En un caso representa la mujer-ícono sexual, en el otro la maternidad. A veces, cuando la muñeca aparece como simple sombra, la diferencia no es tan clara. ¿Por qué? Belli lo explica diciendo que la infancia es algo perdido, cuando uno juega con muñecas.

Los psicólogos dicen que, para una niña, jugar con una muñeca equivale a apoderarse de su madre; reproducir con la muñeca lo que la madre hace con ella. Proceso de traspaso entonces.

Pues la maternidad se vuelve desde la niñez la más importante aspiración de la mujer, todavía más por el hecho de que es su papel socialmente más valorado. Ateniéndonos estrictamente a la teoría freudiana, el conocimiento de la ausencia del pene es un choque para la niña, que concebía su relación con su madre como deseo fálico hacia una mujer también poseedora de un falo (lo que revela *Tentación* o el chaleco con cara de muñeca colgada). El notable trabajo de Georges Devereux sobre el mito de Bobo podría comprobar la tesis de que el feto aparece para la mujer como un falo fantasmagórico. Lo que es claro en *Nido* (inspirado en un dicho ucraniano que dice que: "*la vagina de la mujer es un nido para el hombre*"), como también en *Retóño* (representación del "*falo tierno*" como dice la artista). Pues "*retoño*" es una palabra que, como se sabe, puede familiarmente designar a los niños¹²⁸.

De hecho, simbólicamente representada por el paraguas, la Tierra Madre, o la puerta del jambaje de la que crecen árboles (en la primera versión ya citada de *Puerta*), la mujer cuando aparece en su papel de madre se vuelve mística Démeter en la obra de Belli. La vagina zurcida es otra manera de negar la ausencia o mejor dicho de encontrar un ser que no sea "fuera de sí".

No se puede obviar que esta reparación del Flujo (el embarazo es una manera real de parar la menstruación) tiene particular vigencia en la obra de una nicaragüense, sabiendo, como vimos a propósito de la obra de García Romano, la importancia del mito de la Tierra Madre violada, tema muy frecuente en América Latina en la contemporaneidad, justamente a causa de la identificación entre el continente y la mujer violada (aunque la obra de Belli por ser explícitamente feminista sin embargo no se propone como latinoamericanista). Los símbolos clásicos de la Tierra Madre se multiplican en Belli para representar a la mujer: son la silla, la concha, la montaña, la tortuga, o las espirales (en *Pañuelo de lágrimas*). Hasta las piernas abiertas (de *Nido* y *Retóño*) fueron mitizadas por Pablo Antonio Cuadra, uno de los máximos representantes de la poesía vanguardista nicaragüense, por medio de una simbología totalmente diferente a la de Ocón y Quintanilla (pero más cercana de la de Courbet, Duchamp y en alguna medida de Khnoff), como símbolo de la *Terra Mater*, vagina original, en "*Junio, la Mestiza*".

Vacíos, obra del tercer período, cuya forma se inspira visiblemente de *Le manteau* (*Demeure 5*) de 1962 de Etienne-Martin, representa la "*maternidad frustrada*" (según explica la artista), cambiando en cordón umbilical la cinta roja de las muñecas de Smith, y haciendo entonces pender hilos con nudos - lo que Belli compara a los quipos autóctonos - de bolsillos de ropa, símbolos para ella del "*vientre vacío*". Se juntan así en esta obra, que no deja de recordarnos los iconos populares de Kali, diosa del ciclo¹²⁹, los aspectos doloroso y mítico de la mujer-madre. Además aquí, contrariamente a lo que ocurre en la obra de Smith o el primer período de Belli, los cordones-quipos, destacan el carácter productivo de la mujer. De esta manera Belli revaloriza a la mujer, haciéndola entrar en el campo de la historia. Revalorización doble: primero porque el narrador en las sociedades primitivas es el propio sacerdote,

¹²⁸Como por ej. en Dr Paulino Castells, *La familia ¿Está en crisis?*, Barcelona. Plaza y Janés, 1997, p. 22.

¹²⁹V. María-Gabriele Wosien, *Danzas sagradas*, Madrid. Debate, 1995, p. 59.

el que tiene la Palabra, el Verso; segundo porque en este caso la madre cuenta tragedias, el más alto nivel de significación que puede tener la historia, y eleva a los hombres hacia Dios según Aristóteles. Es interesante notar que aquí no es la menstruación que de identifica a la Palabra primordial, historia sin historia o ruido sin verso, como por ejemplo en la sociedad Dogón, sino la misma ausencia de menstruación que por consiguiente identifica la palabra femenina a un relato verdadero, oral, a la Ley, en una palabra a los quipos.

En este sentido la mitización de la mujer es un medio, como la evidente influencia surrealista del primer período, para plantear las implicaciones psicológicas de la concepción social de la mujer.

Así el pájaro muerto colgado de una montaña se encuentra varias veces en Belli. Ella dice que simboliza "*la libertad cortada*". Eso es muy interesante porque permite confirmar el papel fálico del pájaro colgado de una montaña adentro de la vagina de *Madre ya no estás triste*, representación justamente de la mujer sin fallo, contraparte de la madre "falizada" de *Nido*³⁰. A la vez se explica la pintura de Belli, inspirada en un cuento de Julio Cortázar donde una tortuga nada en un espacio cerrado, que recuerda a un útero, hasta el momento en que alguien le pinta un pájaro (en este caso símbolo de libertad) en el caparazón³¹. De ahí que, según la interpretación de Belli en su pintura, la tortuga pueda liberarse y empezar a volar en el cielo.

Como en Ocón, es por medio del arte que el ser puede liberarse. En el caso de Belli se trata de la trascendencia de lo real por medio de la imaginación (la ventana de Cortés). Es por ello que en una de las obras más recientes de la artista, titulada *Nidos de lágrimas*, ojos, que parecen ser todos de mujeres, aunque no lo son como lo aclara la pintora, se encuentran dibujados sobre una tela y de ellos cuelgan medias llenas de huevos, tal como según dice Belli en los nidos de oropéndolas. Añade que inicialmente las medias debían solamente representar lágrimas. En *Pañuelo de lágrimas* también ella quiso representar el dolor. Los dibujos que se pueden apreciar en esa obra no son artefactos suyos, pues compró la tela, pero le gustaron porque para ella simbolizaban la infancia. Casualmente, como lo hemos apuntado, estos dibujos son símbolos de la Tierra Madre en las sociedades primitivas, y por eso se encuentran también en los petroglifos de América Latina.

La comparación entre *Nidos de lágrimas* y *Pañuelo de lágrimas* nos lleva a preguntarnos cómo entender el papel exacto de las lágrimas, generadoras en Belli.

De hecho, las lágrimas son secreciones corporales; pero se distinguen de las secreciones sexuales en cuanto a que son símbolos no de placer, sino de dolor. Por ser productos de los ojos son relacionadas con el alma y la pureza. En numerosos cuentos tradicionales, vírgenes lloran diamantes, o dan vida a las flores con sus lágrimas. Socialmente, las lágrimas son asociadas al ser femenino y su capacidad sentimental, su capacidad para compartir el dolor de los demás, especialmente los niños. Pensamos en las madres dolorosas, las plañideras, o la llorona. Pensamos también en *Vacíos*. Más generalmente sabemos que la sociedad tradicional conserva el recuerdo del *Génesis*, 3-16, a oponer el sacrificio de la madre a la "*femme frivole*" (la vagina abierta) y al imponer a las mujeres el dar a luz en el dolor.

La referencia de Belli a Cristo mediante el poema de Martínez Rivas cuando habla de la serie de las *Cicatrices* toma aquí todo su valor. Además la figura de la bruja, expresando en el poema la relación amor-reparación, tiene una simbología claramente maternal.

Así en Belli las lágrimas como la maternidad se vuelven símbolos valorativos de la mujer como ser individual, y no como objeto social-sexual. La serie

³⁰Significativamente las dos imágenes sirven de ilustraciones al plegable de la exposición *Carencias*, Londres, Bolívar Hall, 1992.

³¹V. la idéntica utilización del tema en el poema "*La Tortuga*" de Alicia Zamora, referente al óleo epónimo de Aparicio Arthola. en *ArteFacto*, n° 12/13. Especialmente los versos de los segundo y tercero párrafos: "... tormenta de/ mis sueños y más:/ la cola del pájaro./ Un pene o un feto?"

Cicatrices, prolongación del tema de las vaginas cerradas, representa no un castigo (como en "*Le cachet d'onyx*" de *Les Diaboliques* del francés Jules Barbey d'Aureville) de la impureza de la mujer que se da a cualquiera, sino que representa al contrario del caso relevante ya citado de Mary Barnes el potencial intrínseco de continente y de contenido del ser femenino (lo que simbolizan claramente en Belli las figuraciones de la maternidad - tierra o árboles que encierran un feto -), ser trágico que tiene que superar la relación del Yo creativo a la imagen desvalorizante de su propio sexo. Claro que, como vimos, esta superación de encuentra, como en Ocón o de otra manera en García Romano, en el mismo acto creativo (que es justamente una forma intelectual de "procreación"). Lo que comprueba la instalación de Belli titulada *Locura* (1995) en la cual un túnel-vagina de color rojo decorado con retratos, pinturas o fotos de Van Gogh, Edvard Munch, Salvador Dalí, Kalo, etc., recibía a los espectadores. Pues esa obra asocia el dolor, la feminidad y los sentimientos - y más generalmente la espiritualidad (como poder de contenido y de significación) -, con la producción, la creación, y hasta con la propia maternidad, por medio de un proceso introspectivo del ego, o sea como impulsos sexuales derivados hacia un objeto estético.

Vemos entonces que al contrario de lo que dice Emile Benveniste, el cuerpo no es una semiótica sin semántica o una semántica sin semiótica¹³², sino que totalmente significativo, lleno de una simbología que sus representaciones revelan en sus distintos aspectos, psicológicos y sociales. En eso es importante la obra de Belli, "*porque es socialmente útil, porque nos enfrenta a preguntas y respuestas inusuales*"¹³³, haciendo así contrapeso al "*desanimo, el individualismo exacerbado, la desesperanza y la cínica apatía*" de la *postmodernidad*"¹³⁴.

En una palabra ella nos muestra que, como decía Paul Valéry: "*Le plus profond, c'est la peau*"¹³⁵.

¹³²Cit. en *Encyclopaedia Universalis*, 1988, t. 5, p. 551.

¹³³Como dice Carlos-Blas Galindo de Laura Anderson, en *ArteFacto*, n° 12/13.

¹³⁴*Ibid.*

¹³⁵Cit. en *Encyclopaedia Universalis*, 1988, t. 5, p. 555.

V. Los colajes de *ArteFacto* y el arte como metalenguaje en Raúl Quintanilla

"... many texts aim at producing two Model Readers, a first level, or a naïve one, supposed to understand semantically what the text says, and a second level, or critical one, supposed to appreciate the way in which the text says so."

Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*

Si el arte de Belli utiliza como recurso postmoderno el sentimiento, mientras las de García Romano y Ocón utilizan respectivamente la apropiación (García Romano), la ironía y la referencia al arte popular y al kitch (Ocón), el arte de Raúl Quintanilla de destaca particularmente por su uso del adorno.

Cada uno a su manera recurre al sentimiento, la apropiación, la ironía y el adorno. Sin embargo, aunque las instalaciones y los colajes de Quintanilla suponen apropiaciones, lo que llama directamente la atención del espectador es la sobrecarga en ellas de elementos heterogéneos.

Como la obra de García Romano, la obra de Quintanilla tiene un carácter marcadamente latinoamericanista¹³⁶. Por ser irónico, latinoamericanista y, de hecho, crítico, el arte de Quintanilla se define como metalingüístico.

Podemos afirmar que su trabajo se divide en dos partes: los colajes (publicados en *ArteFacto*, revista del grupo llevado por Quintanilla y de la que él es el creador, responsable y director), y las instalaciones. Por el hecho mismo de ilustrar la revista los colajes tienen que corresponder al texto y por ello no llevan una unidad conceptual tan grande como las instalaciones. Sin embargo Quintanilla reconoce que la técnica de los colajes aparece en su obra antes que las instalaciones, y que los colajes por los problemas "arquitectónicos" que le planteaban su realización le fueron de mucha enseñanza para llegar al período de las instalaciones.

Las instalaciones de Quintanilla a su vez se pueden dividir en cinco grandes grupos:

1. El más importante, que cuenta el destino trágico de los indígenas desde el momento del "encuentro entre dos mundos".
2. El segundo, que representa una advertencia a los E.U., invasores potenciales de Nicaragua, y fue desarrollado por el artista durante el período sansinista. De este período data *Rambo - El último capítulo* que, realizado el mismo año en que salió *Rambo III*, enfrenta a Rambo con Pedro Altamirano, general sandinista famoso porque cortaba brazos y piernas a sus enemigos, dejándoselos sólo "el chaleco" según explica Quintanilla. A las figuras militares emblemáticas de ambos países (una siendo ficticia y la otra real, lo que implica la superioridad del nicaragüense sobre el estadounidense, más todavía si pensamos que la serie *Rambo* es la reescritura de la historia de una guerra perdida), Quintanilla asocia en el centro de la pintura un machete, y en una serie de casillas arriba del cuadro cabezas y torsos cortados de G.I. Joe. Otra instalación del mismo género muestra un mapa de Nicaragua y una ratonera con banda rojinegra, trampa para los E.U.
3. Obras oríticas hacia el gobierno sandinista, también realizadas del tiempo de dicho gobierno.
4. Representaciones de crítica política, pero de carácter internacional. A este grupo pertenecen *Anteojos zapatistas*

¹³⁶Aspecto de su obra estudiado en *Tierra de Tempestades - Land of Tempests - New Art from Guatemala El Salvador y Nicaragua*, Preston Harris Museum, 1994, pp. 14-15 y 33-38; y Joanne Berstein, "Tierra de Tempestades: las obras", *ArteFacto*, n° 11, marzo-junio de 1995.

que utilizan tientos de cerámica precolombina como mira, y *Visite SurAfrica*, tríptico que, cerrado, muestra parejas felices en el mar, pero una vez abierto nos descubre a la izquierda imágenes de Mendela y resistentes con la reproducción de un texto manuscrito del líder negro, y a la derecha imágenes de represión y entierros. En el centro un mapa de Africa está rodeado por las banderas inglesa y estadounidense, y SurAfrica cambiada en espejo con rejas. Con este grupo puede también releccionarse *La Ultima Cena*, figurada aquí por un hombre comiéndose a una mujer, el cuadro siendo además puesto como icono detrás de una mesa-altar en la que trona una vasenilla, objeto de prostibulo que según el artista reemplaza aquí al tradicional cáliz.

5. Obras que estigmatizan a Rubén Darío, su símbolo y su tradición.

Cinco grupos pues que son estrechamente relacionados entre sí. Una obra muestra el busto de Darío puesto en la cabeza vacía de un maniquí, pues la luz inspiradora viene aquí de la propia musa, Darío siendo el producto de su mente. Dos muñequitas masturban los pechos del maniquí, cuyo cuerpo está formado por una caja con vidrio dentro de la cual se encuentran perros, santos, muñecas, "*mezcolanza de cosas como en Darío*" dice Quintanilla. Rechazado a un lado, una máscara del *Güegüence*, símsolo de lo autóctono por excelencia, cuelga fuera de la caja-vitrina. Rubén aparece entonces como traicionador a lo verdaderamente propio, lo que le fue muchas veces reprochado. Así como SurAfrica espejo para Occidente, Darío también no es sino un elemento exótico más en la cabeza de la musa blanca automasturbándose con sus parangones. Darío se nos revela como producto de la cultura impuesta, que no contempla *El Güegüence*, elemento endógeno, rebelde y por eso irreductible. El problema es entonces un problema de recuperación.

Si bien es cierto en *ArteFacto* número 11 Darío es definido como "*el único héroe que no ha sido manchado por la sangre (pac)* / (*a pesar de que tanto le gustaban las reglas*)"¹³⁷ ("*Sea coco por un round*"), lo que aclara la orientación pornográfica (lo "*carнал*" del poeta) en la instalación, "*Gran Premio Comedia Farssete otorgado a la oficialista Jornada Diarina, perdón Dariana*" nos induce a pensar que no es tanto el poeta que Quintanilla pone en tela de juicio (a prueba la publicación en el mismo número del artículo apologético de Lily Litvak y los textos de Darío publicados en varios números de la revista), sino su oficialización y reutilización. De hecho en *Natazo*, donde Rubén aparece sobre fondo azul con el "*zapato de vidrio de Cenicienta*" en vez de nariz según explica el artista, y con un calzón en la boca, Quintanilla dice que quizó en esta obra criticar la "*estética reaccionaria*" que representan el poeta y sus seguidores¹³⁸. Así entendida la crítica a Darío aclara la asociación en el mismo *ArteFacto* número 11 entre el poeta ("*Sea coco por un round*") y Sandino ("*Sea digno para variar*"), "*el único héroe que no ha sido manchado por la tinta (ñac)* / (*a pesar de que tanto le gustaban los manifactos*)".

En una de las instalaciones críticas ante el gobierno sandinista, donde también aparece una estructura tripartita como en *Rambo - El último capítulo* (espacio dividido en tres por el machete), *Natazo* (los ojos de Darío aparecen tres veces en el cuadro), y *Visite SurAfrica*, tres cuadros cuelgan de la pared. A la izquierda una serie de fotos de Sandino en un mismo cuadro, pero cada vez más transparente, con una letra debajo de cada reproducción, el conjunto de las letras formando la palabra "*Fading*".

¹³⁷Referencia a la definición dada de Darío por Pablo Antonio Cuadra (PAC), poeta de orientación liberal, que dirigió muchos años el diario *La Prensa* con su sobrino Pedro Javier Solís; y juego de palabras entre el gusto real de Darío (arquetipo como ya vimos según Quintanilla de un arte de importación) por las reglas formales de la poesía, y una visión más concreta de estas reglas como menstruación por parte de Quintanilla. De donde la invitación tanto a Darío como a «PAC» de ser "*coco por un round*".

¹³⁸Veáse la nota precedente.

En el centro una foto del 19 de junio de 1979. Y a la derecha la bandera rojinegra con bandas de precio (a semejanza del *Cristo* de Ocón). Frente a los tres cuadros, una mesa con un libro de Sandino clavado con nueve clavos, evocación según dice Quintanilla de los nueve comandantes y de la Plaza de los No Alineados de Managua.

Vemos pues que el problema de la dominación se relaciona en Quintanilla por una parte con la idea de dependencia y por otra parte con la idea de falsificación e ideologización de la verdad por parte del poder.

La primera idea aparece claramente en obras como *Garó de Vic*, y otras donde Mickey tiene atado un personaje en cerámica precolombina. En *Zapatoncitos* son los propios zapatos de niño de Quintanilla, bañados en el bronce según la tradición nicaragüense, que son atados a estrigos de maíz, el objeto de bronce, más que al museo como la obra de arte en Mariategui o la estatua en las canciones del francés Hubert-Félix Thiéfaine, simbolizando, en *El sueño de la razón produce monstruos*, en las obras sobre Darío o en *Zapatoncitos*, a la cultura indígena petrificada y cambiada en objeto, a veces exótico a veces apropiado y edulcorado por Occidente. En esta medida la crítica de Quintanilla a Darío es muy similar a la de Mongo Beti a Léopold Sédar Senghor. Lo que explia la doble valoración de Darío como autor falsamente autóctono y como escritor resaltado por Occidente porque tiene un exotismo de buen gusto inspirado en Europa, y por ende fácilmente manipulable. Es significativo que en *Zapatoncitos* sean sus propios zapatos de niño los que el artista haya puesto en escena, lo que nos vuelve a un doble significado: la idea de América como "*matutina*", masacrada en la edad de oro de la infancia y la inocencia; y la identificación entre Darío el artista recuperado y Quintanilla, la obra tomando en este caso valor apatropaico.

La idea de dependencia aparece también claramente en una serie de armas de tortura cuyos mangos son formados con cuerpos de santos, el filo del arma reemplazando a su vez la cabeza del santo. Símbolos del "*encruento*", estas armas, que resaltan de manera irónica el tema martiroológico de los santos decapitados, se presentan, puestas sobre cojines rojos (símbolo del poder y referencia al cojín sobre el que son llevados los objetos del culto en la misa), dentro de cajas de cartón de supermercado (símbolo del mercantilismo salvaje y de su antecedente, el colonialismo, que se construyeron a costo de los indígenas, cuya matanza, como recuerdan también las cajas de supermercado, era fácil y gratis). La recurrencia en la obra de Quintanilla del motivo del filo que penetra de arriba por abajo da también cuenta de esta dependencia de los pueblos de América Latina.

La idea de la falsificación e ideologización de la verdad por el poder es evidente en *A pesar de Usted is still taking*, bomba armada con espigas de maíz (símbolo de lo indígena, recurrente en Quintanilla) pegadas con la banda rojinegra. También se puede citar la instalación para el centenario de *Azul...*, donde el molde de la cara de Darío está en una caja con estatua romana por dentro y arriba una cabeza de musa, rodeada por revistas franquistas de los años 1950; pues aquí también la musa, cuervo de Poe, expresa la apropiación de Darío por los españoles, hasta integrarlo en las antologías de su poesía. Otra obra que muestra la musa clavada a una edición de *Prosas Profanas* por el filo de una espasa y un cuerno gigantesco, bajo la mirada de un rostro de bronce de Darío, al resaltar el carácter sexual del padre de la "*princesa triste*" y de "*Margarita*" (en eso Quintanilla se inscribe en la línea de Pedro Salinas y Nidia Palacios), ataca implícitamente a la lectura habitual del poeta. La musa violada y matada como indígena por la espasa ajena del poder impuesto lo es porque Darío "*el poeta de América*" se encuentra recuperado, producto del Norte, como vemos en la obra donde aparece dentro de la cabeza de la musa, objeto exótico cuyo molde de cara está encerrado en una caja de vidrio en otra obra, o autor cuya obra es aquí clavada por un enorme cuerno (símbolo clásico del cornudo), obra extraída pues de la realidad nicaragüense al igual que el pensamiento de Sandino, que por otra parte es también representado bajo la forma de un libro clavado en otra instalación. El libro como testimonio olvidado o pervertido del pasado se encuentra también en el libro-palimpsesto de *Triping with Colón*. Al igual que el uso repetido de palabras anglófonas,

los libros en Quintanilla siempre revelan lo ajeno (¿referencia implícita a la pérdida de los libros indígenas, quemados por los conquistadores?), representan la cultura impuesta. De ahí tal vez la idea y necesidad de *ArteFacto*, discurso autóctono no recuperado. El tema de la falsificación e ideologización de la verdad se encuentra también en el collage realizado en el momento de las elecciones de 1984, cuando dice el artista *La Prensa* (representada por extractos del diario, una boca cerrada, lo que retoma la idea de los "mudos" del "encuentro", y las iniciales P.A.C.) hablaba solamente de las elecciones en los E.U. América Latina aparece entonces en la obra de Quintanilla como un mundo perdido, falsificado, sometido, ultrajado y, por supuesto, rebelde.

Como en el oaso de *La transubstanciación* donde Cristo aparece en autómata dentro de una urna funeraria indígena dando vueltas con una pluma en cada mano, el motivo funerario es algo recurrente en Quintanilla en cuanto símbolo del destino trágico de los indígenas.

Más generalmente una serie de motivos recurrentes en su obra se pueden destacar. Son la pluma, el maíz, la cerámica y los tiestos, símbolos todos de lo indígena, pero también de la dependencia en el caso de los tiestos y las plumas, plumas siempre utilizadas para adornar elementos o personajes exógenos a manera de trofeo como en un safari (tema esbozado en *Visite SurAfrica* a través de la presencia de algunos animales como la jirafa). La cerámica también aparece a menudo como trofeo o adorno exótico para el Norte, así por ejemplo en *Identi-dada*, de título muy explícito. Las cabezas de santos, las imágenes de Cristo o de los ángeles (ángeles de la guarda que se volvieron "ángeles de la guardia" dice Quintanilla), revelan el carácter esencialmente político de la referencia religiosa en Quintanilla. El papel coercitivo de la religión tanto en el proceso de conquista como después se encuentra también estigmatizado por García Romano como ya vimos.

En *Triping with Colón* Quintanilla utiliza maíz enlatado (símbolo de dependencia como en *Voces del Monte*)¹³⁹, cerámica precolombina¹⁴⁰, así como tres retratos de Colón y una pintura del Cuzco del siglo XVII que representa un arcángel con fusil ("arcángel de la guardia" dice de nuevo Quintanilla). Cuatro imágenes que nos recuerdan la importancia de la simbología de América como cuarta parte del mundo, ya vista en la obra de García Romano. En *Voces del Monte* las flechas y lanzas de la resistencia indígena que, pintadas en la pared, se entrecruzan reproducen varias veces una cruz, cruz que en el suelo es formada con maíz. Encerrada en una aureola parece extender así su poder en toda la superficie del globo terráqueo. Significativamente la cuarta parte de la aureola-mundo, dividida por la cruz, ya no tiene maíz (en este sentido se puede entonces comparar la obra de Quintanilla a la búsqueda de una «teología de la liberación» por medio de la crítica al sistema existente en la filosofía latinoamericana contemporánea y en la obra de García Romano). A un lado aparece una ametralladora con balas de maíz (esta misma ametralladora fue expuesta sola, como "otra interpretación" del tema) apuntando una caja con espejo que sirve de altar (antecedentes de esta caja se pueden ver en la obra de Quintanilla desde 1990), donde un fetiche con estelas de espigas de contrapone a latas de maíz "El Monte". A un momento de la exposición salió de la caja una mujer-Diosa Madre dice el artista, referencia probable a Pandora. La sal que rodeaba la instalación, además de evocar el mar y referir a América como isla, era símbolo de "mala suerte", de "salado" según dice

¹³⁹En sus instalaciones Quintanilla utiliza siempre las latas de maíz "El Monte", juego de nociones entre lo real y lo falso, lo autóctono (el maíz siendo, como se sabe, originario de América) y lo impuesto, las latas representando la reducción de América. Latina a un producto de y para el Norte, y la marca la utilización por parte del Norte de este producto de consumo como algo exótico. Pero Quintanilla cuenta que cuando expuso *Triping with Colón* en España no pudo conseguir latas "El Monte", sino que de otra marca llamada "La Española" y la utilizó. Pues el nombre de esa marca le permitía hacer todavía más énfasis en la idea de dependencia y de reducción de lo conquistado al estado de simple producto de consumo para el conquistador.

¹⁴⁰Eran simples imitaciones en esta instalación porque el artista no pudo encontrar piezas verdaderas. En cuanto el nombre "La Española" de las latas de maíz hacía más énfasis en la idea de dependencia, por su parte y en manera de compensación las imitaciones de cerámica precolombina acentuaban aquí, al igual que las latas "El Monte" en las otras instalaciones de Quintanilla, el carácter de producto de consumo del objeto exótico conquistado.

Quintanilla. Otros elementos colgando del cielo raso evocaban los viajes de Colón (la carabela) y su dominio sobre América (el ángel y los aves que, por colgar del abanico, simbolizaban aquí como en Belli la libertad cortada). Al final la instalación fue destruida con bolas de agua, de las que tradicionalmente puestas en las pulperías para protegerse de las moscas como explica el artista (y aquí posible símbolo de las antiguas Erinias, diosas de la venganza y el remordimiento), fueron tiradas por los espectadores¹⁴¹ sobre la obra.

Nos parece encontrar aquí como en *La Tentación* de García Romano un juego alrededor del tema del agua y del modo de llegada de los europeos. En vez de Quetzalcóatl llegando por el aire vinieron los españoles por el agua. Ellos conquistaron a América por las armas (el fuego de Vulcano). La purificación por medio de la reconstitución y teatralización de la conquista-destrucción de América de dió en la obra por los propios latinoamericanos (los espectadores) de manera apotropaica con bolsas de agua (objetos inofensivos que tiran los niños, elemento que trajo a los españoles, símbolo clásico de purificación). En *Voces del Monte*, manera de bautismo de la conquista, se utilizó también el copal (incenso indígena).

La exposición se inauguró en el año del Chiapas, coincidencia, pero también reafirmación, como lo plantea Quintanilla en el plegable de invitación, de que "*la guerra declarada por el presidente Zepillo en contra de los pueblos indígenas de México es esencialmente la continuación de un proyecto de explotación y exterminio, que se inició hace más de 500 años*".

Encontramos en *Voces del Monte*, como en la instalación ya citada de crítica al gobierno sandinista, o en obras como *Ñadazo* o *Sin título: Sin Esperanza (Presagios)*, recurrente la forma del políptico (díptico, tríptico), a veces relacionada con el altar. Originalmente iconostasa que servía para separar el clero de los fieles, el políptico se volvió en sí objeto de culto. Además contando la vida de los santos o del mismo Cristo, es anuncio y promesa, en una palabra revelación. La instalación referente al gobierno sandinista juega con la reutilización por parte de dicho gobierno de una simbología claramente religiosa (aunque por otra parte impedía las manifestaciones populares del culto). El tríptico (forma la más empleada por Quintanilla, probablemente en referencia a las tres personas divinas, relacionadas con los tres mundos: el capitalismo, el comunismo y el Tercer Mundo?) como el díptico sirven entonces según dice el artista a propósito de la caja de *Sin Título: Sin Esperanza (Presagios)* a revelar la dicotomía por una parte entre dos mundos (papel más específico del díptico) y la imposición sangrienta de las creencias del uno a la civilización del otro, como en García Romano, y por otra parte entre "*lo que se ve y lo que es*". De ahí que al hablar de la recurrencia del espejo en su obra Quintanilla le da una triple significación:

1. Referencia a los espejos con los cuales los españoles cuando llegaron pagaban el oro de los indígenas;
2. Manera de hacer entrar el espectador en la obra;
3. Espejismo.

Nos parece que los dos últimos sentidos tienen vínculo entre sí. De hecho aquí como en García Romano, el espejo hace implícitamente referencia a América como imitación o espejo de Europa (tesis hegeliana). Más precisamente todavía, como vemos en *Visite Sur Africa*, revela la subordinación de los países del Tercer Mundo a los del Primero, de los cuales son el espejo y el mercado. *El sueño de la razón produce monstruos* confirma nuestra interpretación. Se trata de un mapamundi cuyo lado visible es el de América pero puesta al revés, lo que Quintanilla explica como el hecho de "*buscar el Norte en el Sur*". Definición de América (en este caso Latina) como potencial (Quintanilla refiere a la canción del guatemalteco Arjona "*Si el Norte fuera el Sur*"), como sueño para Occidente, tema muy desarrollado en la literatura y la filosofía

¹⁴¹Nos parece encontrar en la identificación que hace Quintanilla entre los espectadores y las moscas como una recurrencia de *Las Moscas* de Jean-Paul Sartre, la sociedad latinoamericana contemporánea, por ser mestiza, siendo en Quintanilla producto y recuerdo permanente del ser trágico, el "*doble rostro*" de Pablo Antonio Cuadra, legado por la conquista.

latinoamericanas. El mapamundi está puesto sobre los pies quebrados de una cerámica precolombina y (en)cubierto por una urna funeraria indígena que le tapa en su parte superior. Lo que significa que si el origen del mundo latinoamericano es indígena, la conquista con su comitiva de muerte, destrucciones y matanzas, se encargó de encubrir estas raíces propias, verdaderas, fundamentales. Como la Victoria de las alegorías clásicas un caballo de bronce con caparazón y cabeza adornada por un tiesto de cerámica precolombina (lo que le da apariencia de monstruo) y una pluma por único penacho, pisa la urna y por ende el mapamundi. Los indígenas, asustados por los caballos, animales que desconocían, creyeron ver «teotes» en los caballeros españoles. Se sabe la fortuna del tema de los centauros en América Latina. Así *El sueño* (América) de la razón (Europa) produce monstruos (la conquista). Al imponernos una lectura vertical, la obra pone de manifiesto la imposición de una cultura sobre otra, al igual que según vimos el motivo del filo penetrando de arriba por abajo.

Retomado de Goya (el pintor español más famoso por su actitud crítica y de denuncia ante las matanzas y horrores de la guerra y dictadura de su época, especialmente ante la tentativa de invasión francesa), el título es obviamente una referencia a la crítica latinoamericanista del humanismo y racionalismo, cuyas posiciones teóricas son en flagrante contradicción con la barbarie de los europeos en sus colonias. Vemos que las obras de García Romano y Quintanilla se asemejan no solamente por la posición latinoamericanista sino también en la manera de expresarla a través de motivos como el espejo, la confusión entre lo autóctono y lo individual (en *La Tentación de Chichigalpa o Zapatoncitos*), y la oposición entre dos mundos, el mundo del Norte siendo particularmente estigmatizado en sus elementos más presentes en Nicaragua y América Latina: la religión y el mercantilismo salvaje (este último siendo también indirectamente evocado por los títulos en inglés de numerosas obras de Quintanilla).

Sin embargo la obra de Quintanilla, crítico de arte como García Romano, y director de revista además de artista, se distingue de la de García Romano en su autoafirmación como metalenguaje. Las obras de García Romano, Ocón y Belli, aunque críticas, conservan el carácter de "lenguaje-objeto" definido por Russell, en cuanto a que no se proponen como discursos del discurso (salvo en los casos de la actividad de crítico de García Romano, las poesías de Ocón inspiradas en pinturas famosas, o el "Relato" de Belli en el catálogo *Velos y Cicatrices*). Por lo contrario las evidentes referencias de la obra artística de Quintanilla a los temas del pensamiento y la filosofía latinoamericanos y su autoafirmación como reveladora de "lo que es" detrás de "lo que se ve" (implícita en el uso del tríptico en *Visite SurAfrica*, o explícita cuando Quintanilla habla de *Sin Título: Sin Esperanza (Presagios)*) la hace propiamente dicho metalingüístico, al menos si nos atendemos a la definición que da el filósofo argentino contemporáneo Arturo Andrés Roig de esta categoría. El mismo universalismo de la crítica de Quintanilla como la utilización política de símbolos religiosos o literarios (particularmente Darío), en cuanto proceso de asimilación-clasificación-diferenciación, confirman el valor metalingüístico de su arte. Además la apropiación del título *El sueño de la razón produce monstruos* (que en una obra más reciente Quintanilla transforma en *El sueño de la razón produce monstruos*) inscribe de hecho, como vimos, la obra de Quintanilla en el campo filosófico, es decir justamente científico y metalingüístico. En eso los colajes de *ArteFacto* - aunque según dice Quintanilla no son siempre de él -, y más generalmente el «*design*» de la revista, del cual se ocupa personalmente Quintanilla, son muy interesantes justamente por su carácter de apropiación y por consiguiente reinterpretación.

Nos parece útil y, más, necesario una vez llegado a este momento de nuestro estudio definir el concepto de metalenguaje o por lo menos la acepción en que utilizaremos este término. El simple hecho de que Quintanilla traslade símbolos de un ámbito (por ejemplo el religioso) a otro (el político) es una reinterpretación. Sin embargo no es propiamente metalingüístico. Desde el inicio de este estudio de la obra de Quintanilla hemos claramente dividido su producción en instalaciones (con

perspectiva latinoamericanista) y colajes (con perspectiva metalingüística). En nuestro artículo "*Nicaragua: 3 poetas postmodernos*"¹⁴², hablabamos del carácter "*metalingüístico*" de la poesía de Hector Avellán, Carola Brantome y García Romano. En este caso la categoría, empleada de manera general y para estigmatizar a la postmodernidad de los teóricos del Norte, era sinónimo de "*crítica*". En resumen decíamos: "si los artistas tienen una posición crítica ante la sociedad, ¿por qué los científicos no son capaces de hacerlo verdaderamente también?" En el caso de la obra de Quintanilla lo que nos interesa es como se autodefine, es decir se considera a sí misma y de manera explícita, como metalingüística. Para utilizar una metáfora de Cortázar (aunque extrayéndola de su contexto), el arte sería como un espejo reflejando al mundo y, tal Como Roig define el metalenguaje como discurso del discurso, la ciencia sería otro espejo reflejando el reflejo del primer espejo, así que también, a lo mejor, el mundo reflejado en el primer espejo. Lo interesante en esta perspectiva es justamente que la actividad crítica de Quintanilla (tanto como escritor que director de revista) implica un metalenguaje (reducimos pues la palabra a su acepción epistemológica más precisa y sencilla, sin tomar en cuenta la posibilidad que el modelo tiene de complicarse - puede ser por ejemplo discurso del metalenguaje -, ni el valor científico del discurso crítico empleado). Los colajes de *ArteFacto*, tal vez en parte por el hecho de ilustrar el texto, parecen querer evidenciar repetidamente ese papel metalingüístico del artista, recordándolo al lector. Obviamente esta voluntad de evidenciación es notable en los colajes de *ArteFacto* porque justamente este papel metalingüístico al que pretenden las ilustraciones de Quintanilla no es propio de toda ilustración, sino particular a la obra de este artista.

De hecho se tiene que precisar, lo que es fundamental para nuestra demostración, que la revista, únicamente llevada por la voluntad de Quintanilla y realizada enteramente por él, publica textos de interpretación de obras y reportajes sobre la actualidad artística nacional e internacional.

Es únicamente en este marco que la reutilización de las categorías de la filosofía latinoamericana en las instalaciones de Quintanilla pueden ser estudiadas para comprobar la voluntad metalingüística del artista, sabiendo no obstante que tal voluntad o pretensión tiene sola y verdaderamente vigencia en sus colajes.

La referencia frecuente a *The Prisoner*, a través por ejemplo de la imagen de una bicicleta con números, confiesa la pretensión de crítica social de *ArteFacto*. Recurrentes también son los grabados de Durero, especialmente los de la *Narrenschiff* de Sebastian Brant (cuya simbología por supuesto es idéntica), los ojos y las manos. En el número 8/9 de la revista, una puerta se abre para revelarnos el texto. A la manera surrealista¹⁴³, la portada del mismo número muestra una candela que encerrada dentro de un ojo a su vez se propone revelarnos las verdades nocturnas y cambiantes, las anamórfosis que nos permitirán descubrir lo verdadero detrás de las apariencias (nubes, hongos, paraguas, murcielagos,...). Tradicionalmente las iluminaciones y los sueños proféticos (de los sacerdotes en las sociedades primitivas y antiguas, de los místicos medievales) transcurren de noche. Hasta en las novelas y películas de horror lo sobrenatural aparece en la oscuridad de la noche.

Igualmente en los números 10, 12/13 y 14 la totalidad de la portada se descubre al lector (sólo al ser desplegada, en el caso de los números 12/13 y 14). Una vez abierta la portada del número 14, aparece la foto de hombres borrando un mural revolucionario, contemporaneización del tema del iconoclasmo y acentuación de la concepción del arte como reveladora que, aun con todo, nunca se puede vencer ni olvidar. La portada plegada parece ser la reproducción de una parte del mural que se encuentra ya borrada en la foto interior. Se trata de una mujer que intenta de agarrar un ave, ave que en este caso como la corneja de la Esperanza o el cuervo de Poe

¹⁴²Ya citado.

¹⁴³Pensamos en particular a las ilustraciones de Max Ernst y a las obras de Giorgio De Chirico, Dalí o el nicaraguense Juan Rivas, miembro del grupo *ArteFacto*, en la obra del que la candela es un motivo recurrente.

(¿nueva alusión a Pandora como en *Voces del Monte?*) podría mostrarse a nosotros como expresión de la denuncia, papel fundamental del arte en Quintanilla. De toda manera encontramos de nuevo aquí una interpretación política de un tema religioso para sustentar la dialéctica del arte en lucha contra el poder.

En el número 10 de la revista la totalidad de la imagen se revela a través de un juego de aparencias y perspectivas que recuerda el principio de cámara oscura renacentista. Como organizador del mundo conceptualizado por él mismo, el artista se propone guiarnos en nuestro descubrimiento del mundo, gracias a los artificios de su técnica. A ese propósito el colaje de la contraportada del número 2 de *ArteFacto* es de primer interés.

Nos presenta una sala-cámara oscura, clásica de las representaciones de juegos ópticos de la edad moderna, con sus ventanas ciegas, sus pilastras (falsas columnas que dan el sentido de profundidad) y su suelo de ladrillos. En el fondo una puerta abierta deja ver un paisaje de jardines y árboles. En la sala deambula un desallodado. Detrás de él, en una mecedora, se puede observar una serie de complejos mecanismos heteróclitos (mecanismos de locomotiva, de lámpara, microcospo-cohete-jeringa, etc.). Al primer plano vemos una mira que está midiendo el espacio de la sala, algún mecanismo, varios tinteros, y arriba de la mecedora una gota de aceite colgando de una jeringa. El papel roto en su parte inferior indica al espectador el carácter ficticio de la composición. Lo que vemos no es real.

El desallodado en posición oratoria, los ojos y un brazo orientados hacia arriba, da a entender la relación dialógica de su ser con otro de esencia superior. Los números que lleva en todo el cuerpo confirman que el personaje fue extraído de una lámina de anatomía.

Basándonos en la interpretación de los grabados de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert por Roland Barthes, vemos que al igual que la mano en la *Enciclopedia* de los franceses o en numerosos colajes de los distintos números de *ArteFacto* (ver más particularmente en el número 12/13 "*Susana va al mar*", y todas las páginas siguientes hasta la foto de contraportada)¹⁴⁴, la mira, los tinteros y la jeringa de aceite evocan aquí la presencia real del artista-Dios, en su papel justamente de revelador, la ciencia (ontica) con sus máquinas oponiéndose a la creencia (ontológica) y la ignorancia. Por ello lo que el artista se propone en este colaje es revelarnos los mecanismos (en este caso culturales) del ser social, poner en luz la realidad del hombre concreto (físico, el desallodado) en su medio (la sociedad, representada por la mecedora, símbolo de lo doméstico, la arquitectura interior, símbolo de la vida familiar y social, y la «*Naturaleza-Tautates*», representada por el jardín), en una perspectiva spinozana en la que la existencia preexiste a la esencia, y son el contexto y la historia los que permiten entender el individuo en toda su complejidad de ser psicológico y social.

¹⁴⁴A este propósito notaremos que la mano que muestra o apunta, en este caso de manera grosera, aparece dos veces en la foto de portada del mismo n° 12/13 de *ArteFacto*.

VI. Conclusión: el arte contemporáneo contra los "delirios" "trop minces"¹⁴⁵ de la teoría idealista

"Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero "detective".../
- Para la otra vez que lo mate - replicó Scharlach - le prometo ese laberinto..."

Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula"

Vemos pues que, sea por lectura lineal (en los colajes de *ArteFacto*), sea por lectura vertical (*El sueño de la razón produce monstruos*), sea por lectura cíclica (*Voces del Monte*), el detalle en la obra de Quintanilla se define como superposición, palimpsesto, acumulación, es decir como objeto releído por el mismo artista. Como elemento propiamente metalingüístico, nos coloca ante la evidencia de que el arte tiene sentido en y por sus detalles que no son asemánticos sino todo lo contrario¹⁴⁶. Lo que pudimos también comprobar en las obras de García Romano, Ocón y Belli, aunque en estas, salvo en algunas obras de los dos primeros (en especial de García Romano), no haya como en Quintanilla un uso barroco de la sobrecarga de detalles.

Carece entonces de fundamento el debate formalista que, históricamente dependiente de las discusiones de salón (como lo muestra Michael Baxandall en *El ojo del Quattrocento*) y consecutivo de la reducción de la teoría kantiana al ámbito de la historia del arte por Herbart en el Siglo XIX, considera que el arte no tiene sentido en sí (Umberto Eco), sino que, expresión de un "alfabeto, que sólo... (el artista) comprende" (Meyer Schapiro, Lévi-Strauss)¹⁴⁷, adquiere su valor de los sentimientos que la obra nos conlleva (Schapiro, Eco).

Tal teoría, que parece fundamentada al contemplar el arte abstracto, revela sus contradicciones internas si estudiamos más precisamente las obras de Quintanilla, Belli, Ocón y García Romano, ya que si se admite la existencia de "algún tipo de significado cognoscitivo" (Stefan Marakowski)¹⁴⁸ al nivel histórico y crítico (existencia real del objeto como conjunto de formas y colores realizado en un lugar X en una época Y), se tiene que reconocer un segundo nivel de significado, puramente semántico, primero porque la forma al igual que el lenguaje es la envoltura material de la idea, y segundo porque, salvo negar también el doble carácter psicológico y social del individuo, la obra no puede ser otra cosa que la interpretación idiosincrática de la mentalidad (memoria) colectiva.

El arte contemporáneo es indicial. Sin embargo tiene sus raíces en la referencia misma. Nadie pondrá en tela de juicio que una *Virgen con el niño Dios* es precisamente lo que representa. Este primer nivel de interpretación lleva al segundo como lo mostró Erwin Panofsky en la introducción a sus *Ensayos de iconología*. La obra es el producto conceptual gracias al que el artista da cuenta consciente o inconscientemente de la mentalidad de su época física y temporal. No hay aquí ningún tipo de inmanencia. La obra procede del artista que a su vez como cualquiera de nosotros es producto de su contexto, contexto implicado por realidades históricas y

¹⁴⁵Recientemente tuvimos la oportunidad de leer un artículo de la muy seria *Encyclopaedia Universalis*, París, ed. de 1968, en el cual el autor hablaba peremptoriamente de los "delirios" de la iconología. Nos parece que el discurso científico se debería de conservar una serenidad y una expresión más reposada. Sin embargo si el reaccionismo universitario como siempre, por culpa de su misma carencia de razones (o más simplemente de Razón) científicas, se complace en en invectivas apenas dignas de mequetrefes, y nos obliga por consiguiente a perdersnos en ellas, nosotros por nuestra parte, con toda seriedad y seguridad, hablaríamos mejor de los delirios "trop minces" de MM. los iconógrafos.

¹⁴⁶Concepción del arte como asemántico sostenida por la teoría clásica, la cual hemos detenidamente criticado en nuestra tesis *Roland Barthes et la théorie esthétique*.

¹⁴⁷V. Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnoología*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, y Meyer Schapiro, *Modern Art - 19th and 20th centuries*, New York, George Baziller, 1979. Aunque teniendo serias dudas en cuanto a los demás autores citados, sin embargo no queremos menospreciar el aporte de Schapiro y Lévi-Strauss, respectivamente a la historia del arte y a la antropología.

¹⁴⁸Citado por Gerardo Mosquera, "Meyer Schapiro: marxismo y arte abstracto", *ArteFacto*, n° 8/9, marzo-junio de 1994, p. 30.

sociales. Por lo tanto la obra no depende de estructuras externas. Afirmarlo sería caer de nuevo en la idea de la preexistencia o inmanencia de la esencia (el pensar) sobre la existencia (el objeto, la obra), concepción clásicamente desarrollada por la sociología del arte que de hecho es abarcada por la teoría de Eco.

La obra depende de estructuras internas que se tienen que desentrañar, porque justamente no son dadas, formales e inmutables, pero al contrario el resultado de un complejo proceso de apropiación e interpretación por parte del artista del mundo que lo rodea.

ACERCA DE PUNCIÓNES

(catálogo de 1997 para la exposición de Patricia Belli en el Palacio de la Cultura de Managua, Nicaragua, y la Primera Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, Perú)

"Lo más profundo, es la piel."

Paul Valéry

Desde 1996, Patricia Belli está trabajando la serie *Cicatrices*, superposiciones y cosidos de telas, dentro de la cual se enmarcan los trabajos de la exposición *Punciones*. El origen de estos trabajos se encuentra en una serie de pinturas realizada en 1992, que representaban vaginas zurcidas bajo el título de *La Negra Llega*, y que aludían al poema de Carlos Martínez Rivas: "*Smaragdus Margara (Claviceps Purpura)*".

La maternidad es otro tema recurrente en la obra de Patricia Belli. De hecho, la artista explica que para ella la vagina, "*objeto de nuestra culpa*", se opone a la maternidad, aspecto socialmente reconocido como positivo de la mujer: define el oficio femenino como maternal-curativo, sanador, y opone la cicatriz y el dolor al vientre. Patricia considera que su trabajo de "*costurera*" en la serie *Cicatrices* es de curación, a pesar de que reconoce que la misma aguja que utiliza para zurcir es la que duele.

La espina simboliza el dolor, y el velo que la cubre la recuperación, lo curado. Las espinas rara vez atraviesan el velo, así como las manos en *Caricias*, están sugeridas bajo el espesor del tejido, lo que confirma que se trata de un proceso curativo. Espinas y manos recuerdan el velo reparador, como el Tiempo de las alegorías clásicas. se encarga de hacernos olvidar los sufrimientos, escondiéndolos detrás de su teatral cortina.

Se ve entonces que el velo, en cuanto protector, adquiere un valor femenino y maternal. En una de sus obras más recientes, *Nidos de Lágrimas*, se dibujan ojos sobre la tela y bajo ellos cuelgan medias a manera de lágrimas llenas de huevos, como nidos de oropéndolas. Así las lágrimas, socialmente asociadas al ser femenino y su capacidad sentimental para compartir el dolor de los demás, especialmente los niños, y la maternidad. se vuelven símbolos valorativos de la mujer, ser individual y no solamente sexual. En *Vacios*, "*patchwork*" de bolsillos de ropa vacíos, con hilos colgantes como cordones umbilicales, también se representa la maternidad, en este caso, frustrada.

En *Biombo Retoñando*, donde surgen del oquedal palos con espinas y hojas tiernas aparece un tema semejante al de *Nido* (1992), *Puerta* (1992) y *Retoño* (1993). La mujer es mitizada como tierra madre, valorizada así en su papel maternal y creativo. El niño y la obra, como retoños, simbolizan su potencialidad de expresión y la proyección de lo interno hacia lo externo, resaltando el carácter creador, no solamente receptor, del ser femenino.

Punciones, prolongación del tema de la vagina cerrada, no representa un castigo, sino el potencial intrínseco de continente y contenido del ser femenino. Esta superación se encuentra en el mismo acto creativo que es justamente una forma de procreación. Esta exposición corresponde al intento de cerrar la vagina, el vacío. Sanar el flujo denunciado por el *Levitico*, 15b, y que en *Herida* o *Flejo* (ambas de 1996) se identifica explícitamente con la vagina abierta y sangrante. Este intento se define como puramente femenino en cuanto supone una reorganización del mundo, ligada por entonces con el trabajo de "hilar", que sería *cosm/ético* según la etimología griega de la palabra. que significa: "*peinar*", "*cardar*", "*organizar*".

PUNCIONES-LIMA 1997: UN VIAJE AL SENTIDO

(*El Nuevo Diario*, 27/10/1997, p. 16)

Desde 1995 Patricia Belli está trabajando en una serie de obras con la simbología de las cicatrices. Como lo indica su título, la exposición *Punciones* desarrolla temas de la serie, a los cuales propone nuevas respuestas.

Con *Punciones*, recién inaugurada en el Palacio de la Cultura de Managua, Patricia Belli representará a Nicaragua en la I Bial de Arte Iberoamericano de Lima, a finales de octubre de este año.

La exposición presenta ocho obras de gran unidad, tanto entre ellas como con etapas anteriores de la artista.

Pasaremos a analizarlas individualmente.

Duelo, que evoca "islas", puede ser interpretado en base a otros períodos de Belli que identificaban la topografía con el cuerpo, especialmente el cuerpo femenino¹⁴⁹ visto desde sí, como otra manera de representar las cicatrices (símbolos de los accidentes de la vida) bajo la forma de un mapa un tanto antropomórfico, mapa de lo individual, de la historia personal (a-isla-da), a menudo dolorosa y trágica.

Vejez expresa la dialogicidad de lo femenino a través de lo maternal/ envolvente y la soledad, inevitable aislamiento resultado de la vivencia del ser que poco a poco declina hacia el ocaso.

En *Vejez* se opone la tensión del vestido, que recuerda una trompa de falopio (como en *Madre ya no estás triste*) a la flacidez de las telas colgantes.

Caricias muestra el acto de tocar, el roce de las manos sobre el cuerpo, aquí como proceso curativo, pues, las manos sugeridas bajo el espesor del tejido recuerdan que el velo reparador, como el Tiemp de las alegorías clásicas, se encarga de hacernos olvidar los sufrimientos.

Puerta nos devuelve a las primeras cicatrices con el tema de las vaginas zurcidas, sin embargo, aquí las espinas, símbolo fálico, parecen haber crecido desde adentro del tejido. El título pone la obra en relación dialéctica con pinturas del período figurativo de la artista, donde la puerta simbolizaba clásicamente a la intimidad femenina, traspasada o no, según que esté cerrada o abierta.

Ala nos revela más claramente la apropiación del "falo".

Un cuento de Patricia, recién publicado en *Artefacto* n° 14, nos puede ayudar a interpretar a *Ala*.

El cuento se basa en una doble referencia: primero en la del mito de la pesadilla que, según la creencia popular, era producida por incubos que en la noche venían a sentarse sobre el vientre de las mujeres, lo que ilustró Füssli; segundo en *Las*

¹⁴⁹Identificación común en la literatura y el arte en general: citamos, por ejemplo, el primero de los "Dos Murales USA" de Carlos Martínez Rivas, las canciones francesas "Une île" de 1969 de Lama y "L'Irlandaise" de 1993 de Claude Nougaro (cantante por otra parte que, de manera muy interesante para la dialéctica referencial que intentamos poner en evidencia en la introducción y los artículos de la presente edición, en sus canciones y los títulos de éstas hace numerosas referencias al arte y la literatura), o la identificación entre el cuerpo de la mujer y la montaña con nieve en la película, también francesa, *Le Pacte des Loups* de 2001 de Christophe Gans. Ya en una instalación muy equívoca reproducida en un libro sobre el erotismo en el arte, del que desgraciadamente ya no tenemos a mano las referencias precisas, el escultor Christo envolvió una serie de islas haciéndolas parecer pubis en medio del océano, lo que, para parafrasear a Rosalind A. Krauss a propósito de los retículos en el arte contemporáneo, correspondría a una visión centrífuga y masculina de la vagina, referida implícita e ingenuamente a los mitos clásicos de Tíamat o la diosa afro-cubana Olokun explotando en el agua, y no centrípeta, referida a la capacidad integradora del ser femenino, como en el caso de Belli. Pues, aun cuando el ser femenino se expande, como en *Vicios* hacia lo exterior, lo que también nos remite a los mitos del origen clásicos, no viene a expresar una pérdida, sino que una creación y reapropiación intelectualizada de lo Otro, v. nuestro artículo "Panuelo de Lágrimas" y la visión psicoanalítica del cuerpo como postulado feminista en Patricia Belli".

Alas del Deseo de 1988 de Wim Wenders, pero aquí enfocada desde el punto de vista de la humana, no del ángel.

Ala es un conjunto. La parte central, al nivel del vientre, es una batita de niña. El conjunto de la obra nos recuerda las escenas de levitación y/o éxtasis místicas. Pero también la forma en que penden el vestido se asemeja precisamente a la de un falo relajado.

La maternidad se relaciona entonces con la espiritualidad¹⁵⁰, y por consiguiente con la potencialidad productiva en su aspecto creativo.

Así, en *Biombo retoñando*, del oquedal materno surgen palos con hojas tiernas. El niño y la obra, como retoños, simbolizan la potencialidad de expresión de la mujer y la proyección de lo interno hacia lo externo, resaltando el carácter creador (no sólo receptor), del ser femenino.

En *Nido de lágrimas* se dibujan ojos feminizados sobre la tela, de la cual cuelgan medias a manera de lágrimas, llenas de huevos como nidos de oropéndolas. Los nidos revelan la capacidad creativa de la mujer, pero en este caso también simbolizan la relación entre *patbos* y *ethos*, ya que las lágrimas responden a una matemidsd frustrada.

En *Vacios* cuelgan hilos con nudos, desde bolsillos de ropa.

Representan cordones umbilicales colgando de vientres vacíos, y aluden indirectamente a los quipos autóctonos.

Si en el período anterior a las cicatrices, los vestidos representaban la ausencia, ahora simbolizan la presencia. De hecho, al anonimato del ser femenino, fetichizado por los hombres, se opone aquí el conjunto de individualidades, de historias singulares, casualmente cosidas entre sí.

También se conjugan en *Vacios* los aspectos dolorosos y míticos de la mujer/madre. De esta manera la artista revaloriza a la mujer haciéndola entrar en el campo de la historia. Revalorización doble: primero porque en la sociedad primitiva el narrador es el sacerdote mismo, el Dueño de la Palabra. Segundo porque en *Vacios*, la madre cuenta tragedias, el más alto nivel de significado que puede tener la historia (según Aristóteles), llevando a los hombres al conocimiento de Dios por medio del *ethos*.

En *Vacios* no es la menstruación y la procreación las que se identifican con la Palabra Primordial, historia sin historia o ruido sin verbo, sino la ausencia de menstruación y la creación intelectual (el arte) que por consiguiente identifican la palabra femenina con un relato verdadero, un acto de lenguaje, la Ley y, de nuevo, los quipos.

Concluyendo, *Punciones* es una exposición de gran homogeneidad conceptual y formal.

Nos propone un recorrido desde el problema de la dualidad del ser femenino (protector y envolvente en *Biombo retoñando*, *Caricias*, *Vejez* y *Vacios*, pero también dolorosa y trágica, tanto en estas dos últimas obras como en *Duelo*, *Ala*, *Puerta* o *Nido de lágrimas*), hasta su afirmación y toma de palabra, que le permite normar el mundo desde sí.

¹⁵⁰Según la dialéctica habitual entre "*Amor ferinus*" y "*Amor humanus/divino*", en cuanto aquí imagen de la sexualidad superada (el falo flácido). La palabra "*Ala*" empleada en el singular evoca, como en el cuento citado, esta castración simbólica y apropiación del falo por el ser femenino en un proceso de superación del *Animus* por el *Anima* (invirtiendo así los postulados jungianos).

TOTEMISMO Y OTREDAD EN ARTHOLA

(catálogo de la exposición *A la mala cara buen tiempo*, Managua, ArteFactoría, 1998)

El arte de Aparicio Arthola se presenta en su doble aspecto pictórico y escultórico como la conyunción de las corrientes expresionista y dada.

Sus pinturas en las que resaltan los ambientes nocturnos muestran escenas de violación, de sexo o borrachera (*Los bardentes rojos*, *De retorno mamá*).

El mismo interés por los pobres y el mundo horrendo de las noticias da cuenta de una preocupación social "neo-expresionista" como lo notaron muchas veces sus exégetas.

En sus esculturas Arthola utiliza utensilios de la vida diaria reasociándolos hasta formar objetos inusuales (*Masa grise*, *Las sobras del placer*, *Rana costeña*) que interrogan el consumismo al representar seres encerrados (*Masa grise*, *Las sobras del placer*, *Con todo en agua*) o acentuar el carácter no utilitario del objeto poniendo por ejemplo una cara al asiento en *Rana costeña* para indicar según dice el artista que no se puede sentar ahí.

Dada y surrealismo son las influencias obvias de Arthola (Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, André Breton, Max Ernst, Alberto Giacometti, Georges Bataille) que, expresiones de un vanguardismo de fuerte representación en Nicaragua por su reivindicación de lo autóctono (pensamos en José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos), sustentan y explican el carácter primitivista de su obra, lo que le permite integrar en su narración escultórica temas y elementos nicaragüenses y hasta biográficos como en *Piridogstigmine no hay*.

En *Rana costeña* el título evoca un animal recurrente en el arte mesoamericano, y la forma de la obra otro que es su contraparte, el ave. Arthola dice además que en esta escultura quiso utilizar la cabulla, tejido tradicional material de los sacos de mercado que llevaban las mujeres nicaragüenses, hoy en día reemplazado por las bolsas de plástico.

La problemática "costeña" en *Rana...* acerca también esta obra de Arthola de la de David Ocón titulada *Las buellas de Sapoá*.

De lo mismo, como Emil Nolde, James Ensor, y de alguna manera Vincent Van Gogh, Arthola utiliza la referencia explícita a la iconografía religiosa para desarrollar su crítica de la sociedad contemporánea.

Así *El aborcado* que evoca los numerosos suicidios debidos a la situación económica del país es un pastiche de la imagen de Cristo del Santo Sudario.

Inocencia es una pequeña escultura de la *Venus púdica*.

Más generalmente obras como *A la mala cara buen tiempo* o *Militar* (que reutiliza piezas militares) se presentan como verdaderos ídolos sacrificados de y por la sociedad, al igual que *Inocencia*, que según Arthola está haciendo su *mea culpa*.

Al definir el título: *A la mala cara buen tiempo* como otra manera de decir "escepticismo" Arthola nos permite entender la recurrencia de la doble cara (o de las diadas) en su obra.

Uno de sus cuadros representa a dos mirones que según el artista están mirando la miseria del mundo, pero que en realidad parecen más bien asomarse entre las piernas de uno de ellos para ver el pubis.

Al dar la vuelta a la obra lo que parecía ser un pubis triangular se transforma en la cara de un personaje sentado.

A la mala cara buen tiempo también muestra dos caras, mientras *Rana costeña* que nos recuerda los demonios policéfalos medievales, especialmente el avecillo de la parte derecha del *Hortus deliciarum* del Bosco que expulsa las almas por su trasero, o las sillas Dogón con cara del ancestro serpiente, refiere igualmente al tema del doble.

Evocando, pues, los dibujos psicológicos o simplemente los totems según el caso, la obra de Arthola con su sexualidad abierta y reinterpretación de los temas religiosos pretende acusar a la sociedad.

En una de sus obras Arthola presenta un hombre de calzones rojos llevando una mujer a hombros hacia la Muerte. El juego de perspectiva que ofrece la obra induce a preguntarnos si no es más bien la Muerte quien acosa sexualmente a la mujer.

Un pequeño cuadro sobre las huelgas médicas muestra a un paciente en la posición de Bobo orinando en sanitarios sucios.

La niña de zapatos rojos retoma el tema del acoso sexual desarrollado en otras obras pero esa vez en referencia a los cuentos de hadas, pensamos por ejemplo a *La Caperuchita Roja*. Como se sabe desde Freud los zapatos son símbolos sexuales sustitutos fantasmagóricos del pene de la mujer. Además el color rojo que le presta Arthola no puede sino evocarnos bastante claramente a la menstruación.

Referiéndose o confirmando tal vez las tesis freudianas acerca de las "*pulsiones parciales*", la obra de Arthola nos ofrece una crítica social basada en la perversión del símbolo religioso, el cual adquiere valor de doble (o totem) en eso que al representar los males del tiempo dándolos como Nolde o Ensor carácter universal, o sea de símbolos, Arthola pretende estigmatizar de manera dialéctica a la pobreza.

Hablando de *A la mala cara buen tiempo* dice que las dos caras se necesitan una a la otra para poder sobrevivir.

Así el artista revela en un lenguaje simple la dialéctica y tal vez búsqueda de armonía de su identificación con el sufrimiento del otro social (identificación y reconocimiento con el otro que es justamente el papel del totem en todas las sociedades según los antropólogos, ver los alteregos de Nicaragua), en la que involucra también al espectador.

De lo mismo la negación (prohibición de sentarse en *Rana costeña*, transformación de material militar en obra de arte para que no se pueda utilizarlo para matar en *Militar*, hasta darle la forma altarena de un idolo de madera) se integra a un proceso de transformación y asimilación, o sea de superación, lo que evoca el principio de canibalismo tal como lo emplea también Raúl Quintanilla en sus últimas obras.

**GRUNEWALD-BERNINI-OCÓN:
LA MUERTE, EL AMOR Y LA MÍSTICA
EN DOS OBRAS DE DAVID OCÓN
(La Prensa Literaria, 19/9/1998, pp. 2-3)**

*"J'ai répondu: "Seigneur, vous avez dit mon âme.
C'est vrai que je vous cherche et ne vous trouve pas.
Mais vous aimer! Voyez comme je suis en bas,
Vous dont l'amour toujours monte comme la flamme.*

.../...

*Et pourtant je vous cherche en longs tâtonnements,
Je voudrais que votre ombre au moins vêtît ma honte,
Mais vous n'avez pas d'ombre, ô vous dont l'amour monte,*

*O vous, fontaine calme, amère aux seuls amants
De leur damnation, ô vous toute lumière,
Sauf aux yeux dont un lourd baiser tient la paupière!"*

(Verlaine, "Mon Dieu m'a dit...", *Sagesse*, II,4)

No es por casualidad si este año David Ocón nos ofrece dos obras: *Cruciverción del Matias Grünewald con texto de Porfirio García e Ilustración del amor místico (feuilleton en cuatro capítulos)*, respectivamente inspiradas en *La Pequeña Crucifixión* de Grünewald reinterpretada por Porfirio García Romano en su poema "*Tres figuras al pie de la Cruz (Sobre una pintura de Matias Grünewald)*", y en el *Extasis de Santa Teresa* del Bernini reinterpretado a su vez por el mismo David a través de una lectura personal de los textos de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz.

Varios elementos nos incitan a comparar las dos obras.

Las dos juegan con los principios de inserción del texto en la obra plástica - el texto ilustrando aquí la imagen y no al revés -, apropiación, y reproductibilidad: los paneles que componen cada obra, primero pintados por el artista, fueron después fotocopiados, y son esas fotocopias que expuso el pintor una vez logrados nuevos tonos y contrastes de colores gracias a la máquina.

Además en 1998 se celebran la muerte de Grünewald (1528) y el nacimiento del Bernini (1598).

Partiendo de la interpretación iconográfica del cuadro¹⁵¹, García Romano en su poema hace de *La Pequeña Crucifixión* de Grünewald la alegoría de la soledad del ser humano (a semejanza de lo que ocurre en *Tres figuras para la base de una crucifixión* de Francis Bacon¹⁵², cuyo título recuerda casualmente García Romano con el de su poema, inscribiéndose así tanto al nivel intertextual como al nivel de la temática individualista trágica en una herencia muy moderna).

Al contrario David Ocón en su lectura de los textos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz nos propone el relato de la búsqueda y el hallazgo del amor mediante la "*Unio mística*".

En un caso nos enfrentamos a la evocación simbólica de la soledad del hombre prometico en la sociedad, en el otro al encuentro entre el místico que se pone en posición femenina para recibir el amor divino y el Dios amado cuya presencia lo llena de gozo.

Dividido en tres partes el poema de García Romano nos invita a una lectura trinitaria de la Crucifixión. De igual manera Ocón parece focalizar la figura de Cristo en el centro de una serie de triángulos imaginarios que son los formados por:

¹⁵¹V. John Walker, *Tesoros de la pintura en la National Gallery de Washington*, Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo, 1964, p. 112.

¹⁵²V. *Historia del Arte*, Madrid, Historia 16-INDISA, 1993, n° 49, pp. 53-54.

La división del poema de García Romano en seis partes repartidas equitativamente a cada lado de la Cruz;

Las manos y los pies de Cristo;

Las tres figuras masculinas;

Y las dos femeninas que a su vez parecen entrar en juego con la de Cristo en una referencia implícita al ciclo de su vida terrenal encerrándole entre la Virgen María que le dió a luz y María Magdalena que anunció su resurrección.

Nuestra lectura del poema de García Romano, si es correcta, confirma lo anterior. Cada una de las tres partes evoca respectivamente una de las tres figuras que en *La Pequeña Crucifixión* rodean a Cristo, la secuencia literaria reemplazando el proceso de lectura pictórico de la obra de Grünewald del centro hacia la periferia por el de la lectura textual, de la izquierda a la derecha.

Así a la Virgen María, primera figura a la izquierda en el cuadro de Grünewald, sería dedicada la primera parte del poema, a "*esa figura que (no es la que).../ se desvanece al pie de la cruz*", sino "*Siete puñales en el corazón*", referencias que como vemos sirven a García Romano para contraponer las figuras de las dos Marías, describiendo la Purísima y su actitud de grande dignidad únicamente por antinomia respecto de la Magdalena¹⁵³; la segunda parte a María Magdalena, figura del centro en Grünewald, que se "*aferr(a) al madero*", "*quien baj(a)/ acompañandolo (a Cristo) hasta el infierno*"¹⁵⁴; la tercera y última a San Juan, figura de la derecha en Grünewald, el "*preferido*" que en García Romano se presenta como "*algo en el fondo/... tal vez extravagante*" y que con misma simbología se encuentra en *La Última Cena*, obra anterior de Ocón.

En *Cruciversión*, referencia más clara todavía a la secuencia que se encuentra en García Romano, las dos partes del poema dedicado a María Magdalena envuelven literalmente la cruz, mientras las que evocan la Purísima y San Juan cuelgan rectas recordándonos la actitud de digno sufrimiento de las dos figuras de pies en Grünewald.

Semejante "lectura cruzada" se puede hacer de *Ilustración del amor místico*.

Ocón subtítulo esta obra: *feuilleton en cuatro capítulos*, lo que supondría una lectura vertical del conjunto.

Sin embargo las colgaduras nos imponen una lectura horizontal, tanto por la alternancia notable entre las bandas horizontales de texto y las hechas únicamente con figuras pintadas cuyas miradas forman para el espectador dobles e imaginarios triángulos en el aire, como por la progresión lineal del texto.

En cada banda el texto de la izquierda refiere a la Trinidad, ya sea por la forma física de un triángulo encerrando la palabra "*amor*" repetidas veces, ya sea por la evocación de los tres tipos de amor, ya sea finalmente por la triangulación "*infierno-paraiso-cuerpo*" implícita del extracto citado.

Los textos de la segunda colgadura refieren todos a la falta y búsqueda del otro: Dios.

Los de la tercera a su hallazgo; y por consecuencia los de la cuarta al gozo placentero que provoca el hallazgo del ser amado en el místico enamorado.

Mientras en *Cruciversión del Matias Grünewald...* Cristo se encuentra encerrado en el cuadrado conformado por las figuras femeninas y masculinas que le rodean, y que por su parte las extremidades de su cuerpo asociadas con las piezas del texto colgando forman un cáliz imaginario, en *Ilustración del amor místico...* la triple serie de identificaciones: 1/ Teresa=mujer=ausencia, 2/ Juan=hombre=hallazgo (encuentro) del amor; 3/ Angel=Cristo=éxtasis=amor orgásmico, permite trazar líneas imaginarias en las cuales se superponen dos calices uno dentro del otro, el más grande cruzándose con dos triángulos que se cruzan también entre sí.

¹⁵³V. por ejemplo *L*, 8, 2; *M*, 16, 9.

¹⁵⁴V. André-Marie Gerard, André Nordon-Gerard y P. Tollu, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1995, art. «*María*», notas 3 y 9 a 12 p. 942.

El cáliz más pequeño así como los dos triángulos se forman uniendo respectivamente los figuras femeninas con las femeninas y las masculinas con las masculinas.

La coyunción del cáliz y los dos triángulos reproduce una figura semejante a la que acabamos de encontrar en *Cruciverción del Matias Grünewald...*

El cáliz más grande se obtiene uniendo entre sí por una parte las representaciones de Cristo y de pareja y por otra parte las referencias literarias a Dios como amado según el sistema de equivalencia ya referido.

Igualmente si apartamos las tres bandas de figuras pintadas de las que sólo contienen texto, la alternancia entre Cristo/Pareja ("*Unio mistica*") y las figuras respectivamente femeninas (incluyendo las de la Santa) y masculinas (incluyendo las del Santo) nos permite de nuevo trazar un cáliz imaginario dentro del cual descansa una cruz de San Andrés.

La soledad de Cristo es entonces la que va llenar al hombre.

El Cristo como receptáculo de las líneas convergentes y sin embargo opuestas de tensiones entre lo femenino y lo masculino es el que rescata en la intelectualidad de su sacrificio y su comprensión ascética de éste la culpa y el sufrimiento de la humanidad.

Como siempre en Ocón la división del espacio en bandas y cuadrados es el medio formal de la reinterpretación crítica del tema por parte del artista.

La importancia de la relación de cuadración-triangulación en las dos obras revela una simbología hedonista típica de la obra de Ocón, en la que se expresa una dialéctica entre lo masculino-espíritu en sí, y lo femenino-espíritu fuera de sí.

En *Cruciverción del Matias Grünewald...* las figuras de la Purísima y de María Magdalena se combinan con cuatro textos, partes I y II de 1 poema de García Romano respectivamente dedicadas a cada una de ellas como vimos.

El dos es el símbolo tradicional de la dualidad, mientras que el seis es el de la creación.

En sentido inverso tenemos en la misma obra cuatro figuras de hombres, incluyendo la de Cristo, y dos textos inspirados en la figura de San Juan (tercera parte del poema de García Romano).

La pérdida (explícitamente evocada al inicio de la segunda parte del texto sobre Juan en la obra: "*En algún lugar me deje solo, / no sé donde ni cuando*") por los números parece entonces relacionarse con la representación de la feminidad y del "*preferido*"; la creación con la representación de la masculinidad.

En *Ilustración del amor místico...* son representadas y evocadas textualmente seis veces las figuras de hombre (incluyendo las del Santo), seis veces las de mujeres (incluyendo las de la Santa), seis veces la de la pareja primigenia y seis veces también la de Cristo. Alternan ahí armoniosamente texto e imagen.

Sin embargo al profundizar nuestra interpretación e identificando la figura de Cristo con la de la pareja primigenia, símbolo de la "*Unio mistica*", encontramos que, mientras se reparten equitativamente las seis figuras femeninas y las seis figuras masculinas en la obra, la de Cristo amante llega al número simbólico por excelencia de doce representaciones, lo que adicionando las cifras que componen ese número equivale al de la Trinidad.

Los quince paneles de *Cruciverción del Matias Grünewald...* y los veinticuatro de *Ilustración del amor místico...* al adicionar respectivamente y siempre según el mismo principio sus componentes nos dan en los dos casos la misma cifra: seis, la de la creación.

Más generalmente las dos obras evocan la dialéctica entre lo humano (representado por la forma cuadrada de la cruz en *Cruciverción del Matias Grünewald...* y del rectángulo que componen las cuatro colgaduras en *Ilustración del amor místico...*) y lo

divino (representado por la recurrencia de la figura imaginaria del triángulo en las dos obras).

Recordándonos los postulados de los teóricos de la dependencia y de Albert Memmi en *L'homme dominé*, Ocón dice que a través del triple uso de la reproducción fotográfica, la apropiación y la reinterpretación de temas religiosos occidentales, su pretensión es afirmar la originalidad y modernidad del arte nicaragüense, capaz tanto como lo es la cultura occidental de asimilación y transformación.

De ahí la importancia de la poesía de García Romano, escritor nicaragüense, como medium entre la obra de Grünewald y el artista que la reinterpreta. De ahí también que Ocón se apropia en las dos obras estudiadas de las dos grandes tradiciones de la cultura artística europea: la latina y la nórdica.

Los textos que cuelgan de los brazos de Cristo en *Cruciverción del Matias Grünewald...* evocan las flores blancas con las que el pueblo adorna la Cruz en las procesiones de Nicaragua.

La forma colgante responde a la de los "cuatro capítulos" del "feuilleton", pero también ilustra según el propio artista la "lágrima sin sal, / árida y amarrada que no puede / desprenderse de la carne" que encontramos en el poema de García Romano.

De ahí que nos parece oportuno mencionar la similitud entre la obra de Ocón y la de Georges Bataille en donde se establece también la relación entre muerte, mística y erotismo.

La temática abarcada es idéntica entre el filósofo francés y el pintor nicaragüense.

Bataille¹⁵⁵ basándose en Santa Teresa y la frase citada por Ocón: "*Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero*" sostiene que la experiencia mística es el abandono de la "prolongación de la vida" como "apego hacia sí mismo", y el descubrimiento de "esta inmensidad ininteligible... del punto de vista de la inteligencia": "la muerte" "estupefacta"¹⁵⁶ o la "huida", "muerte moral" que representa el acto sexual. "Delectación taciturna" que en la experiencia mística deriva de lo "sexual" a lo "inteligible" que ya no es "sensible" sino "vértigo de la pérdida".

Esta interpretación que se asemeja a la que dará Pascal Quignard en *Le sexe et l'effroi*, y que se alimenta en las tesis freudiana y jungiana de la superación del anima (femenina, sexual) por el Yo (varonil, intelectual), nos lleva sin duda a una comprensión mayor de las dos obras aquí estudiadas de Ocón dentro del marco de la problemática general de su producción.

*"No quiero decir que el erotismo y la santidad son de misma naturaleza. La cuestión por otra parte es fuera de mi propósito. Sólo quiero decir que una y otra experiencias tienen, la una y la otra, una intensidad extrema. Cuando hablo de santidad, hablo de la vida que determina la presencia en nosotros de una realidad sagrada, de una realidad que puede trastornarnos hasta el fin. Por ahora me satisfago con contemplar la emoción de la santidad, por una parte, la emoción erótica por otra parte, en cuanto la intensidad de las dos es extrema. Quise decir de estas dos emociones que una (la santidad) nos acerca a los demás hombres y que la otra (el erotismo) nos sustrae a ellos, que nos deja en la soledad"*¹⁵⁷.

Bataille concibe la santidad como producto del intelecto, del ascetismo del escritor y del filósofo, mientras el erotismo que casualmente encuentra en la mujer y/o la prostituta en cuanto ellas parecen designarse como "objeto" de deseo para el hombre "tiene, de una manera fundamental, el sentido de la muerte"¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, París, 10/18, 1957, pp. 254-262.

¹⁵⁶ Concepto que retomará también, todavía en referencia a Bataille, A. Urtecho, en su poemario sobre la guerra de Nicaragua titulado *La cantata estupefacta*.

¹⁵⁷ Bataille, p. 276, trad. N.B. Barbe.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 286.

"Por un lado, el erotismo es la culpa solitaria, lo que no nos salva sino oponiéndonos a todos los demás, lo que no nos salva sino en la enforia de una ilusión, porque en definitivo lo que en el erotismo nos ha llevado al extremo grado de la intensidad nos golpea al mismo tiempo con la maldición de la soledad. Por otro lado, la santidad nos salva de la soledad, pero con la condición de aceptar esa paradoja - "Felix culpa!" ¡la feliz culpa! - cuyo exceso mismo (es lo que) nos rescata. Sólo una buida nos permite en estas condiciones de volver hacia nuestros semejantes. Esa buida sin duda merece el nombre de renuncia, porque, en el cristianismo, no podemos a la vez obrar a la transgresión y gozar de ella, ¡(son) sólo otros (los que) pueden gozar de ella en la condenación de la soledad! El acuerdo de sus semejantes sólo lo vuelve a encontrar el cristiano con la condición de no gozar más de lo que lo libra, de lo que sin embargo nunca es (nada) más que la transgresión {misma}, que la violación de las prohibiciones sobre las cuales descansa la civilización. / Si sigamos la vía indicada por el cristianismo, cierto es, podemos no sólo salir de la soledad, pero también acceder a una especie de equilibrio, que escapa al desequilibrio primero, de donde yo parto, que nos impide conciliar la disciplina y el trabajo con la experiencia de lo extremo. La santidad cristiana nos abre por lo menos la posibilidad de llevar hasta el final la experiencia de esta convulsión final que nos arroja, en lo extremo, a la muerte. No hay entre la santidad y la transgresión de lo prohibido sobre la muerte una correspondencia completa. Es ante todo la guerra que es la transgresión de esta prohibición. Pero (con ello) la santidad no es menos ubicada a la altura de la muerte: la santidad parece en eso al heroísmo guerrero que el santo vive como si moría"¹⁵⁹.

Haciendo significativamente aquí como Ocón en *Ilustración del amor místico...* referencia a la identificación de Santa Teresa entre infierno y paraíso¹⁶⁰, Bataille explica sus planteamientos en base al:

"pecado (que) es una culpa, (que) es lo que no debía ocurrir. Examinamos en primer lugar la muerte en la cruz, es un sacrificio, es el sacrificio del cual Dios mismo es la víctima. Pero aunque el sacrificio nos rescata, aunque la Iglesia canta de la culpa, que es el principio (del sacrificio), su pajadójica "Felix culpa!" - ¡la feliz culpa! -, lo que nos rescata es en el mismo tiempo lo que no debía ocurrir"¹⁶¹.

La verticalidad (fálica) de la cruz en *Cruciverción del Matias Grünewald...* responde a la horizontalidad (lasciva y femenina, venusiana) tanto del *Extasis de Santa Teresa* del Bernini como de *Ilustración del amor místico...*

A la "intensidad mística" que Ocón dice buscar en los contrastes de colores de *Cruciverción del Matias Grünewald...*, responde la "eroto-mística" de *Ilustración del amor místico...*

Todo lo expuesto permite ubicar la obra de Ocón dentro del marco de la tradición del pensamiento cristiano, colocándonos, como vimos en nuestro estudio de la *Salomé op, Salomé pop*, ante la doble dialéctica entre feminidad y masculinidad, y entre creación artística y procreación (o orgasmo físico).

A ello también refiere en las dos obras (*Cruciverción del Matias Grünewald...* e *Ilustración del amor místico...*) la correspondencia a nivel formal entre verticalidad y horizontalidad, y a nivel conceptual entre soledad crística y erotismo místico; así como también la importancia dada al número seis y al poder de {re}creación del artista como proceso de superación.

Cabe recordar que un proceso similar se encuentra en las conotaciones sexuales de la poesía de Rubén Darío.

La afirmación, de simbología obviamente mesiánica, tanto en Jorge Luis Borges y Pablo Antonio Cuadra como más recientemente en García Romano, de que el poeta (artista) no es ("nadie") sino el portavoz de todos {el pueblo}¹⁶² encuentra en esta perspectiva una interesante equivalencia en la propuesta de arte reproducible que aquí nos hace David Ocón.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 286-287. Reconocemos en esta serie de oposiciones entre lo físico y lo intelectual a la influencia del movimiento estructuralista y más tarde barthesiano y neo-barthesiano, que retomaba en ello categorías clásicas del pensamiento filosófico, que se encuentran notablemente en el estoicismo, cf. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*.

¹⁶⁰ Bataille, p. 283.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 286. Reconocemos de nuevo claramente en estos postulados la influencia estructuralista.

¹⁶² V. Barbe, "Los Malditos", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10, texto de presentación a poesías de García Romano dadas en lectura pública en varios institutos y centros culturales de Nicaragua en los años 1998 y 1999.

NUEVOS PROBLEMAS ICONOLOGICOS
EN LA OBRA DE DAVID OCON
(1999)

*"El joven surrealista
inclinado al folclore impio
se sabe Hamlet y nos lo cita:*

*"- Horatio, hay más cosas en el cielo
Y en la tierra de las que sueña tu filosofía!"*

*Como poeta moderado
y aludido le reparo
que yo he comenzado
por las de Horatio*

*y que ni entro ni salgo
y que ando extrañado
y que aún no acabo...*

*Y vase, contrincante, con sus amigos.
Coleccionistas todo ellos
de fetiches negros de fieros ombligos."*

(Carlos Martínez Rivas, "Bachillería Inquieta", *La Insurrección Solitaria*)

Se me dió recientemente en casa de Raúl Quintanilla la oportunidad de ver el catálogo de la exposición de Valencia en el que aparece la obra *Ilustración del Amor místico* de David Ocón, oportunidad que no tuve en el momento de escribir el artículo que le dediqué¹⁶³. Debiendo por este entonces satisfacerme de la descripción oral que el propio artista me dió del conjunto: cuatro colgaduras de seis placas cada una y fiándome del orden en el que me entrego la serie de veinticuatro imágenes y textos que lo componen, supusé lógicamente a mi parecer que se trataban de cuatro colgaduras de una sola fila de seis placas cada una, en parte por la insistencia de David acerca del tamaño gigantesco repetía él de la obra en general y de las colgaduras en específico.

Sin embargo al ver la obra tal como es en la reproducción del catálogo de Valencia ne percaté de que en realidad cada colgadura lleva dos bandas de tres placas, o sea que ya no me encontré con cuatro colgaduras de seis placas cada una, sino con cuatro colgaduras de 3x2 placas cada una, lo que por supuesto crea nuevos problemas iconográficos y necesita por consiguiente nuevas respuestas.

En primer lugar, aunque debo decir que de alguna manera me satisface saber que comparto la culpa del error con David, es necesario reconocer que la equivocación, si bien fruto de la imposibilidad en la época de tener ninguna reproducción de la obra o siquiera de verla *in situ*, nos lleva a plantear de nuevo la relatividad de la interpretación, y por eso la siempre urgente necesidad de objetivarla lo más posible.

Estudiar una obra de arte no requiere sólo una cierta forma de empatía con ella, sino la clara conciencia de que el objeto es nuestro en cuanto se extrae y es parte del substrato cultural de la humanidad recogido e interpretado en una época y lugar determinado por el talento de una mente individual, pero que nunca es mío en cuanto no hay espíritu universal ninguno que haga idénticas dos mentes particulares.

En otras palabras hay posibilidad de alcance y conocimiento cabales de la obra, por el mismo principio de inmanencia que permite a la psicología de conocer y curar las mentes individuales.

Pero ello supone un trabajo científico de objetivización.

¹⁶³V. Barbe, *La Prensa Literaria*, 19/9/1998, pp. 2-3.

Volviendo ahora a *Ilustración del Amor místico* es justo reconocer también que, gracias a Dios, nuestro error, que muy bien pudiera ser causa del fracaso de la interpretación expuesta en el artículo citado, no la invalida en ninguno de los puntos esenciales.

De hecho la primera colgadura sigue relacionada con la evocación de los tres tipos de amor. Sólo que conforme la norma común de relación dialéctica entre principio y fin (especialmente en las obras literarias) el triángulo iconográfico del amor místico se encuentra en la última colgadura antes de los "créditos".

La segunda colgadura trata del amor deseado, mientras que la tercera refiere al encuentro y por ende la última al amor místico satisfecho pero en una perspectiva carnal si bien presente en los textos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Avila, muy característico del pensamiento moderno y contemporáneo, en particular de la concepción romántica del amor y la vida humana como medida de todo.

Lo que se confirma por la triangulación de las miradas de las figuras de cada colgadura, del exterior hacia el interior, que imponen una lectura horizontal e circundante de la obra al ojo del espectador, de la izquierda hacia la derecha donde en la última colgadura la lectura se cierra con la vertical del beso final de la pareja y el éxtasis de Santa Teresa.

Igual dialéctica se encuentra en *Narcisos para Caravaggio* donde dos símbolos cinematográficos: Marlon Brando y el actual Leonardo DiCaprio, el primero mirando hacia el segundo que a su vez mira al espectador cuyo rostro deformado se refleja en la obra por un juego de papel espejeante, crean así un círculo cerrado de visión y lectura de la obra.

Esta humanización del símbolo resurge casualmente en otra obra, contemporánea de *Narcisos para Caravaggio* pero de simbología religiosa, titulada *María-posa*.

Como la historia del arte trabaja también con las circunstancias (aunque que a menudo demasiado, volviéndose meramente biográfica), debemos aquí como en el caso de *Cruciverción del Matias Grünewald*¹⁶⁴ considerar la interacción entre las obras de Ocón y Porfirio García Romano en *María-posa*.

Con motivo de la primera entrega del boletín *Papálotl* en el que participó como escritor David Ocón se dió una exposición de obras plásticas sobre el tema de los papalotes en la que sólo se expusieron obras de los miembros fundadores del boletín.

García Romano, reutilizando el principio de electrografía de las últimas obras de Ocón, sólo que a partir de diapositivas de pinturas contemporáneas célebres, realizó una serie de apropiaciones pictóricas muy bien logradas.

Por su parte Ocón eligió retomar la problemática social oponiendo la fragilidad del papalote a la violencia de algunos aparatos de cortar y afeitar¹⁶⁵.

Así en *María-posa* Ocón inspirándose en Gauguin y tomando de modelo a Naomi Campbell nos propone una María negra, y más con dos filas de cuchillos aureándole la cabeza como las plumas que llevaban los indígenas de América del Norte, una María indígena y combatiente.

Los cuchillos de cocina refieren también al estatus servil impuesto a las mujeres en la sociedad machista tradicional.

Presentada en la exposición anual de la Galería Josefina en ocasión de la Purísima, *María-posa* se integra a las numerosas Virgenes criollas y hasta mesoamericanas aquí presentadas.

¹⁶⁴V. *ibid.*

¹⁶⁵Por más precisiones remitimos el lector a nuestro artículo "Papalotes: Exposición de nosotros cuatro", *El Nuevo Diario*, 24/10/1998, p. 10.

En dicha exposición tres grandes temáticas se repitieron extraordinariamente: la de María como fortaleza indestructible y asiento místico de Cristo; la de María como madre de carne y huesos, asociada, dialécticamente respecto de la temática anterior, con frutas y símbolos de Venus y Eva. De hecho una María rosa nos recordó *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, mientras que el carácter fálico de una María azucena parecía inconscientemente referir a la mitología de Isis tal como la define en el Occidente moderno el historiador francés Jurgis Baltrusaitis en su libro clásico *La quête d'Isis*. Finalmente como ya lo hemos apuntado la tercera temática más frecuente era la de María como Virgen criolla, negra (en Ocón) o mesoamericana.

Salvo el anacronismo de tales Virgenes mesoamericanas, su recurrencia en la exposición evidencia en Ocón como en los demás artistas la persistencia dentro del discurso criollo de la búsqueda de una mitología propia. Mitología que Ocón encuentra como nos lo confiesa en las figuras mitológicas del cine norteamericano en *Narcisos para Caravaggio* y en las emblemáticas Marías de la mitología criolla en "*Anotaciones marianas*", texto explicativo acerca de *María-posa* publicado en el tercer número de *Papálotl*: "*María de la Guardia*", "*Pobre la María*", María Félix en "*María Bonita*", todas canciones sobre mujeres por lo menos carnales de la tradición nicaragüense y latinoamericana del siglo XX.

Según un proceso metonómico aludido por F. Max Müller¹⁶⁶ y comúnmente empleado Ocón ya no evoca la María Virgen y madre de Cristo de la tradición cristiana sino las Marías mujeres "reales" de la vida cotidiana.

Mientras en el mundo clásico estudiado por Müller el nombre común se transforma en nombre propio y viene a designar una entidad mitológica, en Ocón y los cantantes a los cuales alude, como en alguna medida para los pintores de las Marías mesoamericanas, la figura mitológica secular se personifica y humaniza en protagonistas del todo virgenes, del todo divinas, sino totalmente humanas, carnales, vulgares (es decir, del vulgo).

No es pues extraño que *María-posa* lleve vestido de mariposas, o mejor dicho de papalotes. Numerosos y ligeros la cubren de un velo translúcido. La mariposa, símbolo tradicional de la Psiquis, se transforma aquí en el autóctono papalote (voz indígena para mariposa).

Como en *El silencio de los Inocentes*, se relaciona con un vestido femenino (sobre el carácter femenino de la mariposa, al que ya he aludido en varios otros trabajos míos, v. por ejemplo Freud, *Cinco psicoanálisis*, 1905-1918, "*El hombre de los lobos*", p. 393), y actúa en cuanto símbolo de transformación, aquí de lo mitológico a lo humano, de lo occidental a lo criollo.

Si bien aquí la metamorfosis supone la liberación de lo femenino del papel que le impone la sociedad machista, implica también el encuentro fatídico con lo carnal.

Idénticamente en *Ilustración del Amor Místico* la segunda colgadura que empieza con el desesperante grito de Santa Teresa: "*Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, / que muero porque no muero*" nos ofrece hasta donde podemos juzgar figuras masculinas, una de las cuales pareciendo particularmente crística en su forma mira tristemente el espectador mientras otro rostro se asoma, tal vez su reflejo, en la parte derecha de la imagen (a semejanza, como ya vimos, de lo que ocurre en *Narcisos para Caravaggio*). Única figura de las doce de la obra que mira directamente al espectador, reafirma así la idea de la ausencia rompiendo la secuencia de las demás miradas.

Las tercera y cuarta colgaduras representan figuras femeninas, incluida la de la Santa, y parejas. Al nivel básico ello nos llevaría a pensar que el encuentro buscado tan intensamente en la obra es la de la rosa mística. No obstante tanto el principio de metamorfosis simbólico en *María-posa* como el hecho que el relato de la ausencia parece ser en voz femenina en *Ilustración del Amor Místico*, especialmente en la segunda colgadura, lo mismo que la felicidad final del hallazgo, todo ello nos hace

¹⁶⁶Müller, pp. 72ss.

pensar, ya que como lo dice el título estamos frente a una "*Ilustración*" del éxtasis de Santa Teresa, que la metamorfosis aquí también pasa por la carnalidad del encuentro con el Dios varón, el cual aparece entonces lógicamente bajo las múltiples formas de lo masculino en la segunda colgadura, conforme la dialéctica encontrada en nuestro anterior artículo entre soledad crística y erotismo místico, o sea entre creación y procreación¹⁶⁷.

Llegamos ahora a la parte más problemática de la interpretación. Sería obviamente imposible pretender encontrar en la nueva forma de la obra el doble cáliz del que hablabamos en nuestro artículo¹⁶⁸.

Habíamos logrado dividir las diferentes figuras y textos de la obra en tres grandes bloques:

1/ Cristo=Angel=Pareja=Extasis=Orgasmo;

2/ Mujer=Teresa=Ausencia;

3/ Hombre=Juan=Encuentro.

Lo que nos daba la figura siguiente:

1 2 3 1

1 2 3 1

1 3 2 1

1 2 3 1

3 1 1 2

1 2 3 1

Poco importa saber a qué placas se refería precisamente cada número del precedente esquema, ya que en el nuevo, que esta vez se basa en la secuencia de las placas de la reproducción del catálogo de la exposición de Valencia, hemos atribuido el mismo número a cada placa, pues la simbología de cada una no nos parece haber cambiado a pesar del error nuestro.

Lo interesante del precedente esquema y por eso lo reproducimos aquí es que vemos claramente cómo uniendo entre sí todos los números 1 por una parte, y todos los relacionados con lo humano (2 y 3) por otra, se lograba la figura del doble cáliz. No cabe duda que el porque de tal juego, además de qué lo hemos explicado en nuestro precedente artículo, es obvio en sí.

La relación dialéctica entre lo masculino y lo femenino es lo que en la obra llevará al hallazgo del amor místico, único y triple a la vez, ya que en sí combina los dos principios contradictorios anteriores: el masculino y el femenino.

Respetando el número atribuido a cada placa anteriormente, pero según su sucesión en la obra tal como se presenta en realidad, tenemos la secuencia siguiente:

1 1 2 3 3 2 1 1

2 1 1 2 1 3 2 1

1 3 2 3 3 1 1 1

La reducción del tamaño vertical de la obra a provecho de su anchura confirma una vez más la relación dialéctica que en nuestro artículo encontrabamos entre la verticalidad de la cruz en *Cruciverción del Matias Grünewald* y la horizontalidad (femenina) de *Ilustración del Amor Místico*.

No obstante si ponemos a la vertical el esquema precedente vemos que tiene algo en común, por cierto vagamente, con el esquema original, equivocado, que proponíamos de la obra:

¹⁶⁷Barbe, *La Prensa Literaria*, 19/9/1998, p. 3.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 2.

1 2 1
3 1 1
2 1 2
3 2 3
3 1 3
1 3 2
1 2 1
1 1 1

Probablemente haya muchas más posibilidades de juego con esa serie de números, por ejemplo como decíamos considerando las dos primeras colgaduras y las dos últimas como dos bloques separados, independientes de alguna manera el uno del otro.

No obstante la extraña similitud de la simetría formada por la secuencia de los números entre sí entre este último esquema y el primero propuesto, sin tratar de justificar la equivocación nuestra, nos parece tiene una explicación formal y otra, más aleatoria, simbólica.

La explicación formal es que el último esquema reproduce, aunque de alguna manera invertido, el primero.

Salvo en lo que concierne a los artistas del Renacimiento es poco serio pensar que la construcción arbitraria de referencias simbólicas del tipo de la que estamos maejando pueda dar la clave del significado intencional de la obra.

Sin embargo los historiadores del arte contemporáneo recurren a menudo a tal subterfugio, por dos razones fundamentales: el artista abstracto ingeniándose a desconstruir la figura puede que el historiador a quien le toca reconstruir el mundo referencial y simbólico del artista y de su época a elegir arbitrariamente elementos recurrentes encuentre por medio de ellos un asidero más o menos firme para reubicar, "recontextualizar" la obra que el artista "abstrajó".

La segunda razón, que se deduce de la primera, es la idea de que aun a pesar del propio artista hay siempre un mensaje, o por lo menos motivos, residuales de la memoria colectiva, en la obra.

El primer esquema, equivocado, tenía no obstante una coherencia en cierta medida tan obvia que cabía la posibilidad de que la presencia virtual del doble cáliz fuera voluntaria de parte de Ocón.

Ahora bien si todavía cabe la duda en el caso del último esquema que presentamos aquí parece sin embargo mucho más improbable que así fuera.

Según el mismo principio de conexión que en el caso del primer esquema al relacionar los diferentes puntos nos encontramos con una doble figura geométrica más compleja, una formada por los números 1 terminándose en la parte de arriba por una especie de Y, la otra relacionando entre sí los distintos números 2 y 3 que bastante claramente nos recuerda el *Arbol de Vida* sefirótico:



Más interesante en este sentido es que la cruz de *Cruciverción del Matias Grünewald* podría según el mismo proceso que anteriormente representar el *Arbol Invertido*. Ello es menos curioso ya que la Cruz es justamente según la tradición compilada por Voragine símbolo del *Arbol de la Vida*.

Según Alberto el Grande y la alquimia la Y es símbolo del ser en cuanto masculino y femenino, espiritual y temporal. Es el andrógino del llamado globo de Khunrath¹⁶⁹. El *Arbol de la Vida* se identifica en su forma con el Templo, y por ende con la Virgen como templo de Cristo¹⁷⁰.

Mientras el *Arbol de la Vida* cabalístico consta de tres niveles o columnas: la del Juicio, la de la Reconciliación y la de la Misericordia (o el Amor), lo que podría aclarar la contemporaneidad en la obra de Ocón de *Cruciverción del Matias Grünewald e Ilustración del Amor Místico*, por lo menos al nivel dialéctico, Roger Cook¹⁷¹ nos informa que estas tres columnas en principio verticales:

"También pueden leerse horizontalmente; en cuyo caso forman los tres mundos interdependientes del Intelecto (Kether, Binah, Hokhmah), la Imaginación (Din, Hesed, Tifereth, Hod, Netsab y en ocasiones Yesod) y la Materia (Yesod y Malkuth). Existe además un simbolismo sexual desarrollado en la urdimbre de las relaciones entre las diez Sephiroth, pues cada una de ellas representa una potencia masculina y activa o una femenina y pasiva de Dios. Por último, este árbol místico vincula los tres mundos de Dios, el Hombre y el Universo, puesto que revela los actos internos de los tres. El Hombre y el Universo se reflejan recíprocamente y ambos son reflejo del infinito sin límites de lo que los cabalistas denominan En-Sof, lo Inacabable, ese "dios más allá de Dios" impersonal que la conciencia humana, finita, no puede alcanzar pero en la que tanto el Hombre como el Mundo se encuentran misteriosamente sumergidos".

Cabe recordar que la relación cuadración-triangulación definida en nuestro artículo anterior se intensifica por la repartición de las placas en dos filas de tres en cada una de las cuatro colgaduras.

Ya hemos notado la importancia del reflejo como apropiación del discurso en la obra de Ocón, aquí tanto como en nuestros artículos anteriores sobre su obra. Figuras muy parecidas para nosotros a la imagen que tenemos de *Ilustración del Amor Místico* son las figuras 5 y 48 del libro de Cook.

Mientras que la 49, 62', 76', 87' y 100' nos recuerdan la forma abstracta que hemos conceptualizada de *Cruciverción del Matias Grünewald*, las figuras 49, 76' y 87' rodean la Cruz de pergaminos colgantes como Ocón del poema de García Romano. Notaremos con interés que la figura 44 corona el *Arbol de la Vida* (o sabiduría) con la Cruz, al igual que en el dibujo nuestro la Y corona el *Arbol de Vida*.

La presencia simbólica del árbol sefirótico, o por lo menos de su silueta, en la obra de Ocón es confirmada primero por las líneas de fuerza de las miradas de los protagonistas, y segundo por la declaración aclaratoria de Ocón para su obra en el catálogo de Valencia¹⁷², cuando habla de:

"... triángulo amoroso Teresa, Cristo, Juan, este maravilloso "ménage à trois" histórico,... como un circuito, una descarga eléctrica relampageante, que fusiona, disuelve, borra, funde, une, disgrega, como un movimiento de sístole y diástole, el fenómeno de la "presencia", del cuerpo sin género, de la androginia primordial".

Referida según confesión del artista al *Retrato de Gertrude Stein* por Pablo Picasso¹⁷³, la mirada con un ojo cerrado y el otro abierto de DiCaprio en *Narciso para Caravaggio* no sólo es un "clín d'oeil" del artista al espectador, sino que remite también, de alguna manera como en *La chambre claire* de Roland Barthes, al ojo femenino,

¹⁶⁹V. Zolla, p. 42.

¹⁷⁰V. John M. Lundquist, *El Templo*, Madrid, Debate, 1995, pp. 48-49, 58-59 y 88-89.

¹⁷¹Roger Cook, *El árbol de la vida*, Madrid, Debate, 1995, p. 20.

¹⁷²*Pintura nicaragiense contemporánea*, Valencia, Diputació de Valencia, 1997, p. 70.

¹⁷³Reproducido en el t. 8, p. 107 de *Las Bellas Artes*, lo que confirma nuestra aserción sobre la influencia de Khnopff en la *Salomé op. Salomé pop* de Ocón en "*Nicaragua: 4 plásticos postmodernos*", II parte: 3/5/1998, p. 13 y 4/5/1998, p. 11.

materno, único y por ende vaginal de la cámara, o aquí del espectador, integrando a éste en el "ménage à trois" de la relación de género.

Ciertamente podemos decir que por su presencia-ausencia en la obra el espectador adquiere en *Narcisos...* un papel similar al que le presta Umberto Eco en sus obras exegéticas.

En "*Crónica catorce (Del amor y sus connotaciones)*" Ocón nos aclara, indirectamente, al respecto:

"*Calixto y Melibea, el amor y la transgresión, el fruto más sabroso por sabroso y prohibido localizado del ombligo una cuarta abajo. Celestina los ve a través de Picasso con su alucinado ojo único de tuerca, y los ojos de Teresa y Juan de la Cruz, volteados hacia arriba con las pupilas dilatadas, perdidos y extasiados en su arrebatado místico mirando sólo a Dios./ Dicen del amor y se preguntan cuál, de qué tipo, y con su pendeja manía clasificatoria separan al erótico del resto...*".

El texto que empieza con referencias musicales regionales al igual que el texto de las "*Anotaciones mariales*" (notaremos también la similitud en el título), sigue aquí con referencias a *El año pasado a Marienbad*, Francesca y Paolo de la *Divina Comedia*, y termina exaltando a semejanza de Homero (referencia explícita) "*el amor de Héctor y Patroclo*, (al cual Ocón asemeja el de) *Batman y Robin*".

Así pues tanto en la leyenda griega como en *Narcisos...* o la relación entre Batman y Robin (como lo demuestra la película) la identidad supone superación y muerte.

Dentro de este ciclo el espectador interviene al igual que la Celestina como "voyeur", ojo de la cámara de *El año pasado a Marienbad*, pero mirón con "manía clasificatoria" y poder mortífero, o por lo menos petrificador (como también en la obra del cantante francés Alain Bashung).

Es así que en *Artefacto para Francesca de Rímìni*, identificándose con Dante cuando descubre a la pareja y conoce su historia, el espectador pasando a través del espejo de los grabados de Doré, como lo hacía en *Narcisos...* a través del reflejo-negativo inspirado en la técnica de inversión del grabado (causante como ya sabemos de muchos errores de reproducción en la historia del arte europeo), viene a presenciar "*el abrazo que condena a los adúlteros amantes de Rímìni*" ("*Crónica catorce...*").

Tanto en la historia del Dante como en la leyenda homérica o, según nuestra interpretación¹⁷⁴, en *Ilustración del Amor Místico*, el principio de identidad, o mejor dicho su adquisición supone como contraparte un castigo.

Cabe recordar entonces que *María-posa* no sólo retoma la temática marial de *Concepción de María*, obra anterior de Ocón, sino que como ésta asocia la Virgen al acto carnal representándola como modelo. En *Concepción de María* como de alguna nanera en *Alicia en el país de las maravillas* la identificación se hace según la dialéctica creación-procreación en la que las obras respectivamente de Frida Kalo y Alicia Zamora son "*mises en miroir*" en la de Ocón. Pues, *Concepción de María* se inscribe en una relación dialéctica tanto formal como temática con *Un árbol para Frida*, obra además contemporánea de *Concepción...*

En *Alicia...* Ocón elige representar el momento del juicio de Alicia en el que ella con un cuerpo demasiado grande trata en vano de entrar en el tribunal. El juicio como elemento constitutivo de la cosa pública, y más, de la nacionalidad, se encuentra tanto en Earl Stanley Gardner, como en Grisham, Cantinflas o Sergio Ramírez.

En su apropiación de los grabados de Alicia Ocón reemplaza el elemento arquitectural por un casco-nuez (o sea bellota) en el que según dice el artista Alicia está sentada, volviéndose así evocación burlona de Nicaragua como "*país de las maravillas*" (tal vez con referencia al pequeño-grande país de Darío).

Ubicada en el momento del juicio obviamente la referencia se hace dentro del contexto de una lucha por el poder (también como en Carroll entre los poderosos,

¹⁷⁴Barbe, *La Prensa Literaria*, 19/9/1998.

pequeños en el sentido moral, y los pequeños, inversamente grandes por sus sentimientos).

Los grabados sobre hojas de Alicia Zamora que caen alrededor de la heroína - y representan animales indígenas como en *Catálogo Mayagna Curriculum Vitae de la Etnia Musawas* acentúa una vez más el principio de identidad al igual que la utilización de los grabados de una artista nicaragüense de nombre homónimo al de la heroína inglesa.

Las mujeres aludidas por Ocón (Kalo, Zamora, Felix,...) son parte de su mitología personal y por eso expresión complementaria de su propio ser, ya sean modelos (retratadas por el artista) ya sean artistas (a las que Ocón rinde homenaje).

Tanto *Alicia...* como *María-posa* aluden a un modo de identificación nacional y/o regional, o también político.

En *Ilustración...* la virgen (aquí la santa) carnal como en *Concepción de María* adquiere justamente su carnalidad, se encarna, al entrar en comunión, identificarse o confundirse, con el Dios varón.

En *Artefacto...* las dos bandas separadas por un cordón asemejan la forma de un corsé. Cada banda tiene una temática propia, la de la izquierda representa las escenas de la muerte y el castigo de los amantes, la de la derecha escenas del infierno. La división temporal reemplaza aquí la división de género en *Ilustración...*

Sin embargo en estas dos obras como en *Cruciverción...* la división no es total sino que se trata de un cruce de relaciones inversas. De hecho la forma entrecruzada que para nosotros se asemeja a la del árbol sefiráutico en *Ilustración...* se expresa en la serie de losanges que forman las intersecciones de las dos puntas del cordón. Es decir que la forma entrecruzada como expresión de la unión diferenciada aparece en las últimas obras de Ocón como elemento significativo de la relación dialógica entre los géneros. Fenómeno semejante ocurre en las vaginas zurcidas de Patricia Belli o la recurrencia del botón en Teresa Codino en cuanto, creemos, símbolo de lo que llamaremos la herida que cure.

A semejanza de lo que ocurre en Umberto Eco¹⁷⁵, el cuerpo de la mujer aparece entonces en *Ilustración...* y más claramente todavía en *Artefacto...* como vínculo universal, Malkuth, revelación de ley de creación, contraria y a la vez complementaria del sentido, forma innata del engendramiento, de la procreación no concebida (intelectual), lo que tal vez nos permite *a posteriori* entender la recurrencia en Ocón del tema de la Virgen carnal.

Evidentemente, nos quedan por delucir muchas interrogantes.

¿Se puede atribuir a un artista visiones inconscientes?

Panofsky como Jung parecían creer que sí. Warburg no lo dudaba. Además Eco y Patricia Belli reutilizan la figura del *Arbol de Vida* respectivamente en *El péndulo de Foucault* y "Espejos"¹⁷⁶.

¿Se puede crear relaciones virtuales, y por ende arbitrarias, entre las partes de una obra, a pesar de la división ya explícita que nos propone el artista?

Sin duda este problema es más complejo.

Por lo menos intentaremos responder satisfaciéndonos de que nos podemos jactar de tener precursores.

Citaremos nuestro maestro Claude Frontisi, y más generalmente el principio de estudio serial de las obras abstractas planteado por Robert Klein, a pesar de que primero Klein no piensa ahí en el estudio esotérico de una obra respecto de sí misma, sino al estudio exotérico de un conjunto, y de que segundo sabemos los peligros de tal teoría. Facilmente puede derivar hacia la posición de Eco (como

¹⁷⁵Eco, *El Péndulo de Foucault*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 816.

¹⁷⁶Belli, *ArteFacto*, n° 15, sept.-dic. de 1998.

semiótico) al plantear la ausencia de significado en sí en la obra individual (perspectiva aun con todo sociologizante).

Más que todo, ¿se puede equivocar en las ciencias? y ¿se puede equivocar sin invalidar por consiguiente el método empleado?

Eso al fin y al cabo es la cuestión, o mejor dicho la doble cuestión subyacente al presente trabajo.

El premio Nobel P.B. Medawar en sus *Consejos a joven científico*¹⁷⁷ responde afirmativamente a las dos preguntas.

Para concluir estas "traiciones a David Ocón", podemos decir que, aceptando asumir una perspectiva sincrónica, jungiana, tiene algún sentido el hecho de que el cáliz invertido en *Ilustración del Amor Místico* se identifique al *Arbol de Vida*, ya que los dos refieren genealógicamente a la perfección y unión original de los contrarios, recuperable mediante el trabajo alquímico y la (re)creación del andrógino primordial en el recipiente alquímico, o en Ocón y la Gran Mística medieval mediante la reunión con el Dios varón¹⁷⁸.

Müller estudia como figuras mitológicas se crean a partir de conceptos metafóricos cuyos motivos perduran y hasta resurgen entre grupos étnicos y sociales ya sólo cuando son cuando son capaces de darles un sentido literal equivocado.

Los constructores de catedrales reproducían estructuras de conjunto cuyo sentido profundo desconocían mucho después de que el abbad Suger u otro eminente teólogo haya mentado los planos originales de un edificio todo construido a la gloria de Dios, y rico de una entrañada simbología.

Varias veces en nuestra sección "*Hablemos de Cine*" de *El Nuevo Diario* (1997-1999) tuvimos la oportunidad de mostrar cómo, en *Mulan* o *Un hombre lobo americano en París* por ejemplo, el simbolismo del andrógino o el del pie relacionado con la elección matrimonial aparecían en obras contemporáneas, probablemente genuinamente, por el mero hecho de la memoria colectiva.

No hay ninguna razón para pensar que la mente del pintor actúa de manera distinta a la del cuentista, del arquitecto, del guionista o del cineasta.

¹⁷⁷P.B. Medawar, *Consejos a joven científico*, México, FCE, 1982.

¹⁷⁸V. Zolla, pp. 42-43, 56-57, 67-72, 78-81 y 89; y Enrique Rivas, *El simbolismo esotérico*, México, Trillas, 1989, pp. 16, 65 y 110.

PAPALOTES: EXPOSICION DE NOSOTROS CUATRO

(*El Nuevo Diario*, 24/10/1998, p. 10)

El viernes 9 de octubre se inauguró en la Casa de los Tres Mundos de Granada una exposición de obras plásticas en ocasión de la parución del primer número del boletín plástico literario *Papálotl*¹⁷⁹.

El tema de la exposición como del boletín era lógicamente el de los papalotes.

Los artistas que aquí expusieron eran: Porfirio García Romano, David Ocón, Carola Brantome, y Norbert-Bertrand Barbe.

El nombre del boletín, cuyo origen refiero como también lo hace David en los textos publicados en este primer número, se entiende fácilmente tratándose de un plegable. Ya en el poema en prosa "*Quant au livre*" de la clásica edición de las *Poesías* (1862-1896) de Stéphane Mallarmé, la "*mariposa blanca*" simbolizaba a la hoja de papel plegada del "*volumen*"¹⁸⁰.

El tamaño y la forma del *Papálotl* evoca la de esos animales mariposeando cuyo vuelo nocturno, algo ruidoso, no está lejos de evocar a su vez las palabras a veces casuales, a veces surrealistas del discurso contemporáneo de los tradicionales hijos de Saturno, amantes también de la noche y de pseudo-paradisíacas luces artificiales.

Los cuatros en nuestros poemas y cuentos, contemplamos esa similitud y, en el caso mío y de Porfirio, su obligada referencia moderna al mito de Icaro.

Ello adquiere particular énfasis en las obras expuestas por Carola, colajes que integran poemas suyos, vivenciales y de amor según dice ella.

Se nota en la serie como en la de David la alternancia entre obras a colores y obras en blanco y negro, lo que de nuevo refiere simbólicamente al mariposeo de los papalotes.

Ausentes o taxidermizados para representar la efimeridad y futilidad del vivir, los papalotes en la obra de Carola se vuelven pretexto para hacer arte.

Igual preocupación se encuentra en la serie de Porfirio, quien eligió trabajar diapositivas, y luego fotocopiarlas.

Apropiándose de las obras de Claude Monet, Georges Seurat, Paul Klee y el Bauhaus entre otros, sigue con la preocupación histórico crítica ya encontrada en su poemario *Primera Carta Esencial*¹⁸¹.

De hecho otras obras de la serie evocan el artista maldito (*Icaroth*), el fin de milenio (*La cometa*¹⁸²), así como preocupaciones políticas y latinoamericanas, como su *Papa sin lotl* que, inspirado en Francis Bacon, pero también los grabados luterianos antipapales de finales del Renacimiento, representa al Papa sin cabeza, en una dialéctica que nos recuerda las obras anteriores de Porfirio¹⁸³.

Otras todavía son referencias directa a su vivencia personal y a la época ya ida pero añorada de la niñez, al mismo tiempo que a Vincent Van Gogh (*En el oído*), figura emblemática del artista-Cristo en *Primera Carta Esencial*.

¹⁷⁹Cofundadores y participantes: Barbe, Brantome, García Romano y Ocón.

¹⁸⁰V. Stéphane Mallarmé, *Poesías*, París, Bookking Internacional, 1993, p. 217.

¹⁸¹V. Barbe, prólogo citado del poemario de García Romano, reproducido en "*Primera Carta Esencial de Porfirio García Romano*", *La Prensa Literaria*, 31/1/1998, p. 6; y el extracto del texto presentado en el *Nuevo Amanecer Cultural*, 7/2/1998, p. 4.

¹⁸²Comparar con el texto, también de García Romano: "*Ultimo polvo de estrellas*".

¹⁸³V. nuestro artículo "*La Tentación de San Antonio*" y el discurso latinoamericano en Porfirio García Romano en la forma nahual de la palabra "*papálotl*" nos devuelve a la simbología que estas mariposas, de toque indígena, pueden tener dentro de la búsqueda del artista de nuevas perspectivas intelectuales para Nicaragua, y en ello llevarnos a compararlas con las "*libélulas*" evocadas en el extracto, ya citado, del artículo de García Romano publicado en la revista *Periodistas*.

Ahí donde Carola juega con el deconstructivismo en una preocupación caligráfica, yo utilicé la referencia dadaísta y cómica a los afiches propagandistas constructivistas soviéticos.

Basándome en el "nonsense" para acentuar el carácter lúdico del tema, utilicé como Carola el principio de ausencia como principio de presencia.

En cuanto Porfirio enseña papalotes con el fin de descubrir-encubrir posiciones y planteamientos postmodernos y hasta simboliza el movimiento del animal alternando obras en el sentido longitudinal y otras puestas verticalmente, empleo los principios de no figuración del arte conceptual (reemplazando un signo hieroglífico por otro ideogramático) y más precisamente minimal: se trata como en el caso de Carola de colajes, hojas de papel tamaño carta en las cuales breves textos señalan que (alguien) no está, pegadas sobre cartulinas de tamaño más grande, lo que significa: ausencia de detalle, "objetualidad" del "combine painting", seriación y economía de la forma o macroestructura del conjunto que produce efecto de presencia en el espectador, empleo de la forma literal ("literal shape") para crear relaciones de continuidad y repetición, principio por fin de mitología personal (todo puede ser arte) del arte povera y su consecuente interés por la ambientación como ampliación de la percepción.

El significado residual se integra aquí en el hecho de que tanto el juego en el tamaño de las letras como la secuencia introducida en el lugar de ubicación de cada hoja en las cartulinas son lo que evoca el mariposeo de los papalotes.

El principio latente de presencia remata en lo que el reverso de cada cartulina lleva una silueta de mariposa, una de ellas presentando sobre fondo negro un paisaje nocturno que asemeja también forma de mariposa en el que se destaca una figura gritando.

Como en David y Porfirio, pues, el papalote (etimología: "mariposa", v. la referencia de David en su texto) representa la psiquis del artista. Esas siluetas de mariposas invisibles para el espectador son en realidad juegos con los colores complementarios.

En David el uso del color vuelve a tener su significado simbólico tradicional: aquí el rojo sangre. Como la obra de Porfirio la de David representa para enseñar-esconder.

Sin embargo, como en mi obra donde la ausencia de narrativa se evidencia en textos, en forma de afirmaciones no comprobadas acerca de figuras indefinidas, como "Se lo comieron" o "Está detrás de vos" (presencia detrás, sino del espectador, al menos de la obra, que, como acabo de decir, es real en la serie), donde el espectador viene a ser parte activa en la construcción de su concepción de la obra (juego intelectual que tiene sus antecedentes en los emblemas renacentistas), es a través de textos herméticos (como también pasa en la obra de Carola) y signos indiciales (la tijera, la navaja) que David, fiel a una de las temáticas sociales de sus obras anteriores, plantea en ésta el problema de la violencia gracias a la oposición entre la ligereza del papalote y la fría dureza de los instrumentos cortantes.

Como en el caso mío y el de Carola, la obra de David es un colaje.

Como en el caso de Porfirio se trata de reproducción con fotocopiadora.

La obra de David se presenta como un plegable que se abre horizontalmente, lo que la inscribe en la continuación de *Cruciverción del Matias Grünewald con texto de Porfirio García, Ilustración del Amor Místico (feuilleton en cuatro capítulos)*.

Imbuido de shaker pop, David a través de su nueva propuesta de reproductibilidad se relaciona tanto en esta exposición con la propuesta mía, ya que las posibilidades ópticas que busca en la máquina en su interés por el repertorio cromático y formal lo llevan a considerar las "estructuras de repetición como supersignos"¹⁸⁴, como con la de Porfirio en cuanto la computurización del trabajo artístico en este caso más que ser

¹⁸⁴V. Simon Marchan, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Madrid, Alberto Corazón, 1974, pp. 123-124.

"un mero reflejo mecanicista de las (estructuras) lógico-matemáticas. Frente al creador y al espectador desempeña... funciones de comportamiento visual y estético" como "signo formalizado que formaría parte de un sistema axiomatizado"¹⁸⁵.

Además, utilizando la fotocopidora como médium, David nos devuelve al origen formal del pop: el op art.

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 172.

EXPRESION DEL CANIBALISMO EN LA OBRA DE RAUL QUINTANILLA (1998)

La obra titulada *El sueño de la razón produce monstruos* de Raúl Quintanilla nos enseña seis fotos de un pubis puestas sobre mesas de tamaños distintos en orden descendiente.

Cada foto está encerrada en una caja de vidrio llena de semillas de maíz. Los pies de cada mesa son provistos de tacones de mujer. Las seis mesas en forma de altar (que originalmente debían ser sillas, la que es importante respecto a la simbología precisa de las sillas y de las mesas) se exhiben en semi círculo en un cuarto también lleno de semillas de maíz.

Contigo a la mesa más baja se puede ver una muñeca Barbie en silla de ruedas y la cara cubierta por un tiesto de cerámica precolombina.

Las seis fotos se dividen en realidad en dos series de tres, la primera serie muestra como se hunde una mazorca en el utero abierto, la segunda como una vez tragada la mazorca se sale del pubis de alguna manera naciendo de este acto sexual ficticio 1a muñeca Barbie con la cara cubierta de un tiesto de cerámica precolombina.

Esta instalación fue realizada con motivo de la XXIV Bial de sao Paulo (4 de octubre-13 de diciembre de 1998) cuyo tema central gira alrededor del canibalismo como componente fundamental de la cultura multiétnica de Brasil como lo expresa el reglamento de la Bial.

Se trata pues de una concepción antropológica de la sociedad brasileña contemporánea en la que la noción de canibalismo no se entiende sólo como acto antropofágico sino como integración cultural así que lo revela también el reglamento.

La muñeca Barbie aparece anteriormente en la obra de Quintanilla en cuanto símbolo de lo ajeno, de lo impuesto, de lo inauténtico.

Aquí, con la cara escondida detrás de la máscara de cerámica precolombina se asemeja al caballo-monstruo de *El sueño de la razón produce monstruos* (obra con la que, tanto temáticamente como históricamente, así que por su título *El sueño de la razón produce monstruos*, entretiene evidentemente estrechas relaciones).

Es interesante apuntar que antes la muñeca Barbie se encontraba sólo en las instalaciones de Quintanilla referentes a Darío, es decir a la sociedad nicaragüense contemporánea, y más precisamente para marcar el carácter mezclado, europeizado o por lo menos norteamericano, de la obra del poeta.

En *El sueño de la razón produce monstruos* el caballo representa al "teote" que los indígenas creían ver en los caballos españoles.

El tema de América como mujer violada es recurrente en el pensamiento continental, hasta se encuentra en Pablo Antonio Cuadra.

El suelo lleno de maíz como el número de fotos que por ser seis (más la muñeca en silla de ruedas) se dividen sin embargo en dos series de tres refieren obviamente a América, cuarta parte del mundo ausente, olvidada o perdida (4-1= 3; 4+4=8-1=7) cuyos hombres según el *Popol Vuh* fueron hechos de maíz, base alimenticia de los indígenas.

Triping with Colón ya utilizaba estos dos elementos (el maíz y la cuarta parte ausente) para apuntar simbólicamente a América.

Las mismas mesas con su forma cuadrada aluden al número cuatro. Pero son también símbolos de entrega (mesa de comer, mesa de misa) - como en la versión anterior de *La Última Cena* por Quintanilla o en la serie de las *Habitaci(ones)* de Denis Nuñez¹⁸⁶ -, mientras su simbología obligatoriamente se mezcla aquí con la de las sillas,

¹⁸⁶V. Barbe, catálogo de la exposición nicaragüense en el III Encuentro Integracionista de la Plástica Centroamericana y El Caribe de San Salvador de enero de 1999.

abandonadas por el artista porque los respaldares eran inestéticos, es decir por simple razón formal no conceptual, la simbología de las sillas reportándose entonces sobre las actuales mesas que de hecho llenan la misma función de soportes.

Además es la misma apariencia del respaldar que a fin de cuenta recuerda todavía las sillas originales a través de la forma de altar (todavía a semejanza de lo que ocurre en la serie de Nuñez) que ya apuntamos de las mesas actuales.

Las sillas son símbolos de poder (en este caso, claro está, de los invasores sobre los indígenas), y de feminidad (pensamos a María como silla de Cristo en la iconografía y la teología europeas medievales).

Originalmente Quintanilla había pensado poner las seis imágenes una sobre la otra y coronarlas con un mapamundi y la muñeca en silla de ruedas, de manera similar a la estructura vertical, totemística, de *El sueño de la razón produce monstruos*. Alusión geográfica de nuevo, que permite comprobar más allá del título la relación directa, pues, entre esa obra y *El sueño de la razón produce monstruos*.

Así la instalación hubiera asemejado la forma de un totem aunque como lo hizo ver Lévi-Strauss el sacrificio es vertical y de sustitución y el totemismo horizontal y de sucesión, la utilización aparentemente indeferenciada de los dos elementos en la obra de Aparicio Arthola, otro artista nicaragüense, confirmaría que el sacrificio tal como lo plantea Freud no es sino una función particular y ritual del totemismo.

El sueño de la razón produce monstruos parece confirmarlo también. Así en su forma definitiva son seis imágenes encerradas como reliquias, según dice el mismo artista, que puestas sobre mesas parecen ofrecerse al espectador, en una posición sexual de apertura inequívoca (similar a *La Última Cena*).

La posición "*à quatre pattes*" que asemejan evocan los fetiches de madera (por lo menos conocemos ejemplos masculinos africanos) que sirven para fertilizar la tierra.

Mientras el número siete (seis fotos mas la muñeca en silla de ruedas que se integra perfectamente a la serie ya que se relaciona orgánicamente con la silla) refiere a la revelación en sí como proceso (ver por ejemplo en la *Biblia* la aparición de la "*menorah*" a Moisés y Zacarías como reflejo exterior de la forma espiritual interior del cosmos), puestas en medio círculo las mesas evidencian el papel de denuncia (típico de la obra de Quintanilla) y de enjuiciamiento de la pieza.

La mazorca, objeto fálico, desaparece en la primera serie de fotos para dar a luz a la muñeca, por definición femenina, en la segunda serie.

Se puede referir aquí a la teoría de Pablo Antonio Cuadra acerca de América madre violada, y España el Padre-Patria.

La fuerza y virilidad de los indígenas pasando a ser negativizada en la obra referente al proceso de conquista.

Si volvemos a la comparación con el *Popol Vuh* (lo que no es fuera de lugar si ponemos en paralelo la temática de *El sueño de la razón produce monstruos* con la serie de fotos de la argentina Erica Tomás que muestra mazorcas rojas dibujándose en transparencia sobre el vientre de una mujer embarazada), vemos que no es la mazorca en sí sino la propia sangre de los indígenas la que se hunde en el pubis/*yoni*, lo que expresa el "flujo" descendiente del tamaño de las mesas que va hasta llegar a la figura de la muñeca invalida, recuerdo de la reciente y trágica historia de guerra de Nicaragua.

Lo confirma también la idea del artista de llenar el suelo no sólo de maíz sino igualmente de flores de malinches, flor nacional de Nicaragua de color rojo, como la sangre precisa Quintanilla.

Del mismo *yoni* sale entonces otro ser, mestizo, quien es otro producto de la razón, débil, enfermo y afeminado, y se puede sin dificultad considerar como la

contraparte, ésta pesimista, del personaje de Soledad en *Por los caminos van los campesinos* de Cuadra.

Los tacones puestos a las mesas, símbolos del falo fantasmagórico de la mujer según Freud además de elementos eróticos que acentúan la sumisión del objeto (foto-pubis) al espectador, confiesan esa dualidad tanto del ser mestizo (igual que en *Ñatazo*), como del continente americano a la vez genitor y genitora.

En *El sueño de la razón produce monstruos* cuya horizontalidad (totemística) responde a la verticalidad (caníbal) de *El sueño de la razón produce monstruos*, Raúl Quintanilla supó transformar y hacer evolucionar los motivos recurrentes de su obra dentro de una nueva problemática, que iba germinando en sus realizaciones anteriores.

A saber al nivel formal la búsqueda de la densidad del espacio (noción que el artista retoma directa y conscientemente de Jean-François Lyotard) por medio del choque entre la reducción temática de las formas a una geometrización simple y la perversión y traslación de la simbología religiosa al ámbito de la crítica política y social.

Al nivel conceptual la ardua dialéctica de la asimilación-globalización, de la multietnicidad-unidad de cultura en América Latina, dialéctica planteada desde la perspectiva crítica de las raíces propias del ser continental tomado por lo menos entre tres herencias: autóctonas (*Triping with Colón*), africanas (*Visite SurAfrica*) y europeas (*El sueño de la razón produce monstruos*).

**TEXTOS PARA EL DOBLE FASCICULO DEL CATALOGO
DE LA EXPOSICION ARTEFACTO,
DELEGACION REPRESENTANTE DE NICARAGUA
(13 ARTISTAS, EMBAJADA DE MEXICO),
EN EL TERCER «ENCUENTRO INTEGRACIONISTA
DE LA PLASTICA CENTROAMERICANA Y EL CARIBE»
DE SAN SALVADOR DE ENERO DE 1999**

*“los reyes de la página roja, los que nunca saben de donde son,
los mejores artesanos del mundo,
los que fueron cosidos a balazos al cruzar la frontera,
los que murieron de paludismo o de las picadas del escorpión o de la barba amarilla en el infierno de
las bananeras,
los que lloraron borrachos por el himno nacional bajo el ciclón del Pacífico o la nieve del norte,
los arrimados,
los mendigos,
los maribuaneros,
los guanacos hijos de la gran puta,
los que apenas pudieron regresar,
los que tuvieron un poco más de suerte,
los eternos indocumentados,
los bacelotodo,
los vendelotodo,
los comelotodo,
los primeros en sacar el cuchillo,
los tristes más tristes del mundo
mis compatriotas,
mis hermanos.”*

(Roque Dalton, "Poema de Amor")

Cruciversión del Matias Grünewald con texto de Porfirio García de David Ocón se inspira, como indica el título, de *La Pequeña Crucifixión* de Grünewald en la relectura política que propone el artista y poeta nicaragüense contemporáneo Porfirio García Romano.

El poema de García Romano titulado "*Tres figuras al pie de la Cruz (Sobre una pintura de Matias Grünewald)*", por la misma formación artística del autor, que además de poeta desarrolla una actividad de artista plástico y crítico de arte, se inspira en la interpretación iconográfica clásica del cuadro como alegoría de la soledad del ser humano¹⁸⁷.

Ocón sigue la progresión del poema, cuya primera parte es dedicada por antinomía a la Virgen María (que no "*se desvanece al pie de la cruz*"), la segunda a la Magdalena que según deja entender el poema acompaña a Cristo "*hasta el infierno*" conforme la simbología bíblica de la presencia de la Magdalena durante y después de la Pasión, ya que fue ella quien descubrió la tumba vacía y vio a Cristo resucitado¹⁸⁸, la tercera y última a San Juan que aparece tanto en García como en Ocón en *La Última Cena* como el "*extravagante*" "*preferido*".

Conforme la descripción de García Romano en Ocón las dos partes del poema dedicado a la Magdalena envuelven literalmente la cruz mientras las que evocan la Virgen y San Juan cuelgan rectas recordándonos la actitud de digno sufrimiento de las dos figuras de pie en Grünewald.

El poema de García recuerda tanto en su título como en su temática el individualismo trágico de *Tres figuras para la base de una crucifixión* de Francis Bacon¹⁸⁹. Temática que Ocón transforma en una relación dialéctica con otra obra suya

¹⁸⁷V. Walker, p. 112.

¹⁸⁸V. *Diccionario de la Biblia*, art. "María", notas 3 y 9 a 12 p. 942.

¹⁸⁹V. *Historia del Arte*, n° 49, pp. 53-54.

contemporánea de *Cruciverción del Matias Grünewald* en referencia al *Éxtasis de Santa Teresa de Ávila* titulada *Ilustración del Amor Místico*.

A través de la evocación formal del Triángulo (en el que la figura de Cristo se encuentra encerrada por las demás figuras de la obra), del Altar (las partes colgantes del texto de García Romano) y la Cruz Ocón nos propone una concepción trascendental del Dios varón salvador en *Cruciverción...* como contraparte del deseo erótico de la Santa en *Ilustración...*, concepción tradicional que encontramos tanto en Georges Bataille¹⁹⁰ como en Umberto Eco¹⁹¹.

En *Catálogo Mayagna Curriculum Vitae de la Etnia Musawas* Ocón a través de la utilización del tríptico y de la división del espacio en banda y cuadrados típica de la concepción policíaca de la sociedad según Bacon, como lo demuestra su obra, retoma el tema de la identidad-identificación por antinomia.

Como en *Narcisos para Caravaggio* las figuras reproducidas dos veces nos devuelven al tema del doble, y más precisamente del Alma Doble o Totem. Como en *Narcisos...* donde el reflejo invertido de los personajes procede más de la inversión del grabado que de la del reflejo en el agua, en parte por la técnica de reproducción fotográfica utilizada, en *Catálogo* el panel central nos induce a considerar el carácter artístico y cultural de la etnia como reveladora de su ser cosmogónico.

Más que referido a la creencia de los indígenas americanos de que la foto roba el alma al que está fotografiado, el oscurecimiento de los retratos expresa la historia (o currículo) de la tribu de la que en peligro de desaparición sólo sobrevivirá su legado cultural, representado por el trabajo del tuno de la parte central.

De hecho las fotos son asimilables a las fotos de desaparecidos de los diarios.

Los paneles izquierdo y derecho al llevar en la parte baja ya no fotos de una misma persona sino dos fotos de personas distintas (al igual que en *Narcisos...* el juego circular de las miradas de Brando, DiCaprio y el espectador remite al problema de la identificación por asimilación), plantea aquí la cuestión de la identidad en la diferencia, el "*Nos-Otros*" de Carlos Sotomayor.

¹⁹⁰Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, 10/18, 1957, p. 286.

¹⁹¹Eco, p. 191.

"¿Para qué debe servir
la poesía revolucionaria?"

¿Para hacer poetas
o para hacer la revolución?"

(Dalton)

Raúl Quintanilla con *El sueño de la ración produce monstruos* retoma una temática ya abordada por él en *El sueño de la razón produce monstruos* cuyos motivos y organización espacial eran muy similares.

El sueño de la razón... cuyo título se inspira de Goya presentaba una estructura vertical en la que un caballo con tiesto de cerámica precolombina por máscara pisoteaba un mapamundi.

El tema de la conquista de la identidad por antinomía, ya visto en Ocón y central en la filosofía y el pensamiento latinoamericano, es recurrente en Quintanilla.

Dentro de esta perspectiva se oponen series de motivos en Quintanilla, en especial el maíz y los tiestos de cerámica precolombina, símbolos de lo autóctono, y las muñecas, símbolo de lo impuesto, de la cultura occidental en general y más precisamente norteamericana.

El sueño de la ración... conserva el orden de lectura vertical de *El sueño de la razón...*

Es conocida la simbología de América Latina como mujer violada. La propuesta de Pablo Antonio Cuadra de considerar a España el Padre Patrio se debe a ello.

Una serie de fotografías de Ericka Tomas representa vientres de mujeres embarazadas sobre los cuales se dibujan por transparencia granos de maíz.

El *Popol Vuh* dice del hombre que fue hecho de maíz.

Es también conocida la simbología casi universal de la tierra tragándose la sangre de sus hijos: el pueblo de una nación.

De ahí que la violación que sufre la mujer con la mayorga de maíz no refiere directamente al mito crónico, contrariamente a la interpretación que García Romano dió de la obra¹⁹², sino a un concepto más bien polisémico en el que la madre tierra ve derramarse o tiene que tragarse la sangre de sus hijos.

Al igual que la caverna cretense en la que Rea esconde Zeus no es sino una alegoría del seno materno en el que Gea protegió a su hijo Saturno de Urano.

De hecho la obvia feminidad del modelo en la obra nos impediría identificarle con el macho Cronos devorador de sus hijos.

Nuestra interpretación es confirmada por la de la intervención de la figura femenina en la creación de la humanidad en el *Popol Vuh* dada por Teresa Anta San Pedro en su ponencia, todavía inédita, «*Los elementos indigenistas en la poesía de Christian Santo*» presentada en el VII Congreso de Literatura Centroamericana¹⁹³.

Así pues doble víctima de una misma conquista la Tierra y su producto, ya sea sus hijos o su abundancia, sufren un proceso de involución-desaparición al igual que la etnia Musawas en Ocón.

Si *El sueño de la razón...* utilizaba la verticalidad como fórmula para dar cuenta de una historia patria trágica es porque como la espada orientada verticalmente, otro motivo recurrente en Quintanilla, la verticalidad refiere tanto a la violación como al aplastamiento.

Igual ocurre en *El sueño de la ración...*

¹⁹²V. su artículo de presentación a la obra de Quintanilla en *Centroamérica y le Caribe: una historia en blanco y negro. XXIV Bial Sao Paulo 1998*, San José, Costa Rica, MADC, 1998.

¹⁹³Managua, UAM, 17-19 de marzo de 1999.

La implosión del mundo y la cultura indígenas produjo un ser nuevo, monstruoso en alguna medida ya que no definido: mestizo. Es la muñeca con máscara de tiesto.

Lo confirma en la instalación la aparición de esta misma muñeca Barbie en silla de ruedas, con cabeza en forma de tiesto precolombino y con el pubis recubierto de hilos de maíz tierno.

Como en instalaciones anteriores en *El sueño de la ración...* el espacio formado por el maíz regado en el suelo impone la geografización de la anterior consciencia histórica.

En *Triping with Colón* el maíz regado en el suelo formaba un amplio círculo en el que la cuarta parte, simbólicamente América en cuanto cuarta parte del mundo, se encontraba privada de este recurso sin embargo natural para ella.

Aquí son los diagramas estadísticos los que denunciando el desempleo, el analfabetismo, el suicidio y la pobreza de la canasta básica, reemplazan este espacio vacío, confirmando la concepción histórica sincrónica de la obra, ya que tanto Fuentes como los teóricos de la dependencia coinciden en considerar la actual situación de la América Latina como consecuencia lógica de su proceso histórico, al igual que Quintanilla lo hace, exotéricamente en referencia dialéctica a *El sueño de la razón...* (en el título como en la estructura de la obra así que vimos), y esotéricamente dentro de la relación dialéctica entre maíz y muñeca Barbie en *El sueño de la ración...*

De hecho si como Fuentes en *El espejo quebrado* en *El sueño de la razón...* Quintanilla cuestionaba el carácter racional (en el sentido humanístico de la palabra) de la Conquista, en *El sueño de la ración...*, cuyo título nos lleva a considerarla como contraparte de la obra anterior, Quintanilla se enfrenta explícitamente a la relación dependiente de la situación económica y social de América Latina con su propia historia.

Así *El sueño de la ración...*, presentado a la Bienal de Sao Polo 1998, interpretado correctamente no representa meramente el canibalismo como principio de diferenciación y superación, como simple acto comestible, sino como expresión del asumir y proyectarse en el ser otro, del vivir el ser otro, lo que distinto al mito del autoengendramiento crónico destacado por Georges Devereux en *Femme et Mythe* transforma conforme el discurso latinoamericanista vigente la perspectiva ontológica del ser en el agudo problema historiográfico de la existencia individual y colectiva en su proceso de formación.

" " Yes ! " I answered you last night ;
" No ! " this morning, Sir, I say !
Colours, seen by candle-light,
Will not look the same by day.

When the tabors played their best,
Lamps above, and laughs below --
Love me sounded like a jest,
Fit for Yes or fit for No !

Call me false, or call me free --
Vow, whatever light may shine,
No man on your face shall see
Any grief for change on mine."

(Elizabeth Barrett Browning, "The Lady's Yes")

Tanto *Biombo retoñando* como *Nido de lágrimas* o *Vacios* de Patricia Belli juegan con la multiplicación y repetición de elementos.

Nido de lágrimas muestra una serie de ojos de formas y tamaños distintos de los cuales cuelgan medias como según dice la artista nidos`de horopendulas.

Si bien según afirma también estos ojos son de personas de edades y géneros diferentes la delicadeza del dibujo les hace parecer a todos femeninos más que masculinos.

La referencia al nido evoca, como los bolsillos vacíos de los cuales penden según Belli cordones umbilicales, el seno materno.

La horizontalidad, pasiva, femenina, natural, silvestre, es decir, de nuevo femenina, del biombo en *Biombo retoñando* se asocia también a la idea o imagen del retoño, sea éste entendido en sentido literal o en el de niño.

En *Pañuelo de lágrimas*, de temática idéntica a *Nido de lágrimas* como lo aclara el título, Belli dice haberse interesado en el carácter infantil de los dibujos.

Parece entonces oportuno citar aquí a Whitman:

"Un niño me preguntó "¿Qué es la hierba?" /.../ Supongo que es la bandera de mi carácter tejida con la tela verde de la esperanza / O quizá sea el pañuelo del Señor, /.../ O quizá la misma hierba sea un niño, el recién nacido de la vegetación. /.../... el regazo de la madre"¹⁹⁴.

Haciendo eco al tema de las vaginas zurcidas que fue central en su obra desde 1995, tanto *Biombo retoñando* como *Nido de lágrimas* o *Vacios* tratan de la maternidad, a veces malograda y dolorosa, Como *Nido de lágrimas* y *Vacios*, y otras rebosante de vida y felicidad Como en *Biombo retoñando*.

Como las lágrimas, símbolo clásico de la feminidad {el agua) y de su compasión hacia los demás, en particular los niños y más precisamente todavía los niños suyos (la Llorona), la importancia de la maternidad en las obras de Belli proviene según ella misma de que se trata de un papel socialmente valorativo para la mujer, probablemente el más valorado de la mujer.

Pero como lo demuestran los hilos con nudos en *Vacios*, símbolos de cordones umbilicales, estos refieren también según advierte la artista a los quipos indígenas.

Así pues la repetición multiplicada de los motivos en las obras presentadas aluden a las historias vividas por las mujeres sin distinción de clase, edad, medio.

Desde las primeras obras de Belli el vestido, ahora transformado en colgadura, sirvió como signo distintivo, de la mujer-las mujeres.

Estas historias identificadas con la de los quipos en *Vacios* expresa entonces algo más que la mera historia personal, son historias significativas.

¹⁹⁴Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, Barcelona, Edicomunicación, 1984, p. 6.

Dentro de la dialéctica entre vacío y lleno (rebotante, múltiplo-multiplicación) y entre vagina y ser de una manera semejante a la de Ocón al representar de manera significativa estas historias por medio del arte asumiéndolas como múltiples y sin embargo singulares ya que no símbolo de la vida de la Mujer sino de la vida de las mujeres, Belli define su arte a la vez por supuesto como femenino e intelectual, dándole valor de palabra, y más de palabra significativa a su más alto nivel, el de la religión, el de los quipos.

Esta historia de lo cotidiano llevado al ámbito de la pareja es lo que nos propone Belli en una nueva serie de obras, ya no colgantes sino llenamente instalaciones.

En esta serie las sillas, cama y mesa son los elementos que extraídos del ambiente cotidiano adquieren como en las primeras pinturas de la artista valor reivindicativo.

Tales ambientes sin decir, que se encuentran casualmente también en la obra política de los poetas nicaragüenses Alvaro Urtecho y Carola Brantome, son típicos de la literatura y el arte contemporáneos, conceptual más particularmente en lo que a las artes plásticas respecta.

Son los objetos cotidianos los que en esta nueva fase de la obra de Belli denuncian retomando la dialéctica de sus primeras obras el estatus de la mujer en la sociedad y la relación de pareja.

Los juegos de poder en la relación de pareja son un tema recurrente en los textos cortos y cuentos de Belli.

Casualmente en "*Espejos*", publicado en el último número de la revista *ArteFacto*¹⁹⁵ al definir los "*juegos del amor y del azar*" de una pareja Belli escribe:

"Debido a las reglas de la costumbre los espejos terminaron siendo míos y el dado tuyo. Vos el azar, yo los reflejos."

En otras palabras al hombre le tocaba el poder arbitrario de la decisión, a la mujer el más volátil de la Psiquis o ánima.

La mesa puesta con mantel, cubiertos recubiertos de espinas (lo que nos devuelve a las obras de Mary Oppenheim y su reinterpretación en Marengo), y plato lleno de agua que lleva la siguiente inscripción: "*Ahora soy agua, tus espinas no me hieren, mi piel se aparta, ante tu deseo*", expresa obviamente una problemática similar aunque no idéntica a la de Ocón en *Narcisos para Caravaggio*.

El espectador rodeando la mesa entra en el juego como participante activo y sólo puede leer la inscripción dentro del plato con tal de acercarse y mirarse en el reflejo que le ofrece el contenido del recipiente.

Según Bettelheim el cuento de "*Bucles de Oro y los tres osos*" se desarrolla alrededor del tema de la correspondencia entre el deseo y el objeto del deseo, y la huida final de la niña sería una manera de recordar a los niños que sólo se puede disfrutar del objeto deseado mientras fue conseguido lícitamente.

De manera similar a lo que ocurre en *Quintanilla* en esta obra Belli se ofrece al espectador como objeto de consumo. Pero un objeto que se niega a ser consumido, como demuestran los cubiertos con espinas y el plato en el que el objeto del deseo (sea en este caso la comida) se metamorfoseó en algo de que no se puede disfrutar: sin sabor ni materialidad.

Objetos a su vez polisémicos como la mujer vaginal de la foto de *Quintanilla* los cubiertos en cuanto médium entre El y Ella si bien impiden siquiera que El pueda tocarlos, como recuerda el texto en el plato, también han dejado de herirla a Ella una vez se ha metamorfoseado.

Como en el *Hortus deliciarum* del Bosco los utensilios de cocina cortantes se vuelven símbolos fálicos, aunque aquí también como meros utensilios del hogar y lo doméstico al cambiarse en objetos espinosos rehuzan la eucaristía prometida del

¹⁹⁵ *ArteFacto*, n° 15.

cuerpo femenino y son la primera etapa de la regresión a un estado uterino del no ser, partes como el *Biombo retoñando* de la Naturaleza (también el biombo alterna retoños con espinas).

Como en "*Espejos*" es sólo volviéndose espejo de un espejo, reflejo del reflejo, abandonando de ser el espejo del otro y dejándole frente a frente con su propio ser, o sea muriendo al otro, que puede lograr evadirse del papel social asignado para encontrarse en la plena dimensión de su propia individualidad.

Como en Ocón y Quintanilla volver a ser sí mismo supone al contrario de lo que ocurre en "*Bucles de Oro...*" desorganizar el estatus quo de las normas sociales aceptadas, lícitas, para reasumir la diferencia.

En resumen Belli parece ofrecernos aquí una versión feminizada del mito de Narciso en el que para huir de su condición social húmeda, reflejante (véase la insistencia en la obra y en "*Espejos*" de la asociación entre mujer, agua y espejo), la mujer decide como en algunas instalaciones anteriores de Belli o en la serie de las vaginas zurcidas desaparecer en el cuerpo para asumir una posición inmaterial o sobrematerial: intelectual, pero ya no como reflejo de otro contrariamente al *Anima* jungiana o la Clara Fontana del cuento "*Narciso*" de José Coronel Urtecho, sino como expresión del ser en sí inasequible por otro ser, así lo dice la inscripción:

"mi piel se aparta ("higiénica y volátil" rezaba la versión original), ante tu deseo."

"Instantáneas
 No llegan siempre en forma de palabras
 Brota una espiga de unos labios
 Una forma veloz abre las alas
 Imprevistas
 Instantáneas
 Como en la infancia cuando decíamos «abi viene un barco cargado de...»
 Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada
 Pez
 Álamo
 Colibrí
 Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales
 Avidas de encarnar en imágenes
 Instantáneas
 Imprevistas cifras del mundo
 La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía
 Se interna en el bosque como una sonámbula
 Penetra en el cuerpo dormido del agua
 Por un instante están los nombres habitados"

(Octavio Paz, "Semillas para un Himno")

Los motivos recurrentes en la obra de Denis Nuñez son ,sin orden: el pez, la serpiente, el ojo, el reloj, la flecha, el sol, el feto, a menudo el feto adentro del sol como símbolo de renovación, la columna, la escala, el cuadrado damascados, los ladrillos y las tablas de madera, los elementos vegetales.

Habitación exigua, *Habitación contigua* y *Composición en amarillo* son parte de una serie de una decena de obras, que se divide a su vez en tres grandes grupos:

Uno representa a una pareja alrededor de un altar-cama;

El otro composiciones geométricas con figuras aludidas detrás de grandes manchones que el artista define como raíces de árbol: en *Composición en rojo*, contraparte de *Composición en amarillo*, la figura aludida es un feto puesto sobre una mesa (otro motivo recurrente, concomitante del altar, en Nuñez);

El tercer grupo como lo confirman los esbocos para la serie representa una figura central agachada vista desde atrás encerrada en la arquitectura de una ventana-caballote en el taller del artista.

En los esbozos del primer grupo la pareja esta rezando cada individuo a un lado de la cama-altar quitadas las zapatillas (referencia polisémica tanto al momento de acostarse como a la santidad de la actitud de los protagonistas y por ende del lugar); al frente debajo de la cama descansa un cofrecillo símbolo para el artista del tesoro espiritual de la pareja, suerte pues de pyxis pandórica.

En los esbozos del tercer grupo la figura central, sentada en una silla y no agachada como en las telas, se encuentra entre dos recipientes que dejan escapar dos largos hilos de humo como incienso cuya forma es muy similar a la de los personajes oblongos del primer grupo, los cuales por su parte se mezclan con la figura central sobre fondo reticular en el segundo grupo de la serie.

De ahí que podemos considerar el feto de este segundo grupo de obras como la expresión material de la relación de pareja tal como lo era al nivel espiritual el cofrecillo de los esbozos.

En la obra de Nuñez se encuentran frecuentemente este tipo de personajes de papel indefinido, que el artista califica como «observadores». Presencia del artista en la obra como los autorretratos de Velásquez en sus retratos de grupos, añade. En cuanto vigías son también a menudo encerrados entre arcos y columnas a semejanza de los santos medievales en sus nichos.

Tanto el aspecto de esbozos de estos personajes-vigías, como las figuras encerradas dentro de formas cuadradas, implicando cierta dualidad entre lo femenino y lo masculino, y el motivo de la silla combinándose con otros elementos, mesa o lecho,

con los que se entremezcla revelan la influencia de Alberto Giacometti¹⁹⁶, especialmente en la serie estudiada.

Otra figura protectora esta vez relacionada con los bosques es la serpiente en Nuñez que conforme el *Popol Vub* y como lo recuerda en la obra homónima son *Cantiles o Guardianes de los Bosques*.

Originalmente en Klee, la flecha que encontramos también en Belli como símbolo de lo normativo (como en Klee), en Nuñez orientada hacia arriba¹⁹⁷ representa más bien la superación, trascendencia y crecimiento.

Conforme la simbología moderna, renacentista y alquímica, el feto en el sol representa el cambio, pero también el principio original de unión del todo en el uno¹⁹⁸.

Si bien como reconoce el artista el pez y la columna son símbolos crísticos en su obra, también dice que el árbol, la columna y la escala, representan, conforme la simbología bíblica, la idea de trascendencia, como la flecha, pero esta vez hacia lo divino o espiritual.

En este sentido, y respecto de la presencia de la silla-cama-altar y de la mesa-altar respectivamente en los esbozos de la serie estudiada y en *Composición en rojo*, véase la simbología de la silla y su relación con la mesa entre los indígenas americanos¹⁹⁹. En el mismo sentido se explica la transformación de los dos personajes en columnas de humo en los bocetos según la simbología de trascendencia hacia lo divino a la que citando a Tylor refiere F. Max Müller²⁰⁰.

Mientras en la narrativa de Juan Aburto existe una fundamental y recurrente dicotomía entre la naturaleza, buena y prodiga, y la sociedad, representada por los ladrillos como en Nuñez, que la encierran y ahogan, la sociedad siendo para Aburto y la ciudad en particular causa de los males y la locura del hombre²⁰¹, en Nuñez según dice el propio artista elementos arquitectónicos y naturales no son contradictorios sino complementarios entre sí.

Tanto las figuras de la serie agachadas en un marco interior y tratando de traspasarlo hacia otro más amplio y exterior como el niño querubín de *Angel* aluden también dice Nuñez a la trascendencia como superación.

Tanto los elementos vegetales tropicales como los arcos, ventana y tablas de madera del suelo y el techo, en la serie refieren al ambiente del artista: por una parte la naturaleza nicaragüense, por otra su taller.

El retículo utilizado como elemento involutivo de reflexión y autoconsciencia del arte en la pintura contemporánea como demuestra Rosalind Krauss en uno de sus artículos²⁰² aparece así en la serie en cuanto símbolo polisémico de un caballete (referido al trabajo del pintor)-ventana (referida al principio de trascendencia)-cama (referida al tema de la comunión universal).

La forma ovoide de un ojo dentro de la que a manera de pupila permanece la figura central del tercer grupo de la serie como las raíces del primer grupo sirve de distanciamiento entre la mirada del espectador y la representación. También es ojo y presencia del artista cuyo trabajo como en Ocón y Quintanilla se propone como revelador y guía para el espectador.

Más particularmente como expresión microcósmica de lo universal (véase la famosa simbología agustiniana del ojo) encierra la figura desnuda, que inspirado en los desnudos bañándose impresionistas de Degas, Bonnard o Cassatt nos remite tanto a lo originario como a lo íntimo y doméstico.

¹⁹⁶V. también en este sentido el cuadro *A propósito del "Discurso sobre la forma cúbica" de Juan de Herrera* de 1960 de Dalí, repr. en Nicolas y Robert Descharnes, *Salvador Dalí*, Lausana, Trois Continents, 1996, p. 132.

¹⁹⁷La flecha símbolo de lo normativo orientada hacia arriba se encuentra también en el óleo sobre plástico con red lenticular titulado *Laocoonte tormentado por las moscas* de 1965 de Dalí, repr. *in ibid.*, p. 142.

¹⁹⁸V. Zolla, pp. 88-89.

¹⁹⁹V. Warburg, pp. 15-16.

²⁰⁰Müller, p. 212.

²⁰¹Juan Aburto, *Prosa narrativa*, Nicaragua, Editorial Primavera Popular 5, 1985.

²⁰²Krauss, "Retículos", primer artículo reproducido en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*.

Así este ojo con figura dentro se nos aparece en relación dialógica con la del feto en el sol.

Todo lo anterior nos invita a una interpretación metafísica de la serie y la obra de Nuñez, que se aclara sabiendo la fuerte influencia de la poesía y el pensamiento de Octavio Paz sobre Nuñez.

En homenaje a Octavio Paz Nuñez ilustra con los símbolos del pez, el árbol creciendo, la escala, el niño y el feto en el sol, al poema epónimo de *Arbol adentro* de Paz.

Tanto en este poemario como en los anteriores²⁰³ Paz hace del árbol creciendo desde las raíces (el cuerpo) hacia las ramas (el espíritu) el símbolo de la aspiración hacia lo infinito²⁰⁴, más identifica el árbol, el jardín y la casa como elementos complementarios del gran Todo, partes del microcosmo dentro del macrocosmo.

Se sabe la fuerte influencia del pensamiento y la religión hindús en la obra de Paz.

Esta misma influencia es la que nos revela la intrincada simbología de la serie de Nuñez.

Ahí el principio de ascensión y trascendencia corresponde obviamente más a uno de expansión y comunión universal.

Por eso *Habitación exigua* y *Habitación contigua* ofrecen dos focalizaciones de la misma figura hacia una especie de «*close up*».

De hecho esta apertura del espacio, que al nivel formal y más generalmente (aunque no específicamente en esta obra) como en la de Endre Rozsda, por un trabajo de las formas alrededor de un centro virtual que permite leer los cuadros en todos los sentidos, o sea desde cualquiera perspectiva (puede darselos tantas vueltas como se quiere), lo que los proporciona una perfecta simetría (de manera un tanto similar a lo que ocurre en Jean Dubuffet²⁰⁵, o también, pero en un sentido matemático y geométrico estricto, con los fractales de Escher), esta apertura, pues, sobre y para la misma figura antropomórfica en la serie estudiada corresponde a una ilustración de la buscada trascendencia en sentido expansivo o centrífugo.

Los «*observadores*» de las obras de Nuñez que en la serie aparecen relacionados con el tema del tiempo de Nuñez a través de la forma del ojo como péndola de un cronómetro se pueden comparar con los monos observadores símbolo del tiempo como bloque de inmovilidad pura que a través de su mirada insistente hacen entrar y participar el poeta de este tiempo universal en *El mono gramático* de Paz²⁰⁶.

A nivel más preciso en la serie evocan la unión de dos cuerpos que se identifican entonces al universo creado y creador (de ahí tal vez el papel ambivalente según el artista de estos observadores-alter ego del pintor en Nuñez) tanto en el *Bṛhadaranyka Upanisad* como en el *Kama Sutra* o *Hacia el comienzo* de Paz hasta identificarse con el árbol de vida, perderse y difundiéndose en la gran Naturaleza, ya sea en *Hacia el comienzo*, en *Picta Poesis* de Barthélémy Aneau²⁰⁷ ó en Nuñez.

La unión de los dos generando el ser único autosuficiente, microcosmo y macrocosmo a la vez.

Tal simbología resalta sin duda, como vemos por la cercanía con los poemas de Paz o en *Cantiles* y otras obras evocando viajes de Nuñez en América Central, una profunda idealización de la latinoamericanidad, al igual que en las

²⁰³V. Octavio Paz, *Ladera Este seguido de Hacia el comienzo y Blanco (1962-1968)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

²⁰⁴V. "Suryata", *ibid.*, p. 94.

²⁰⁵De hecho, se tiene que notar, contrariamente a lo que postula la crítica, v. *Le théâtre de Jean Dubuffet, Le Havre* (Francia), Museo Malraux y Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 12-13, que el toque "repasse" de la pincelada de Dubuffet asemeja su obra con la de Nuñez, aun si su declarada ironía y preocupación social, *ibid.*, pp. 10-11, como también el interés, no por el paisaje, como Nuñez, sino que por las figuras y su representación violenta - la cual ilustra simbólicamente la violencia intrínseca de la sociedad misma -, le acerca más a Arthola y Quintanilla (en las pinturas de éste).

²⁰⁶Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 67-68.

²⁰⁷V. Zolla, p. 72.

intrincadas selvas del último período a la fecha de Armando Morales o los libros etnográficos a la manera de Mircea Eliade de Milagros Palma (escritora nicaragüense ubicada en Francia como el pintor Morales) sobre las tradiciones autóctonas.

"Es bello ser comunista,
aunque cause muchos dolores de cabeza.

Y es que el dolor de cabeza de los comunistas
se supone histórico, es decir
que no cede ante las tabletas analgésicas
sino sólo ante la realización del Paraíso en la tierra.
Así es la cosa.

Bajo el capitalismo nos duele la cabeza
y nos arrancan la cabeza.
En la lucha por la Revolución la cabeza es una bomba de retardo.
En la construcción socialista planificamos el dolor de cabeza
lo cual no lo hace escasear, sino todo lo contrario.

El comunismo será, entre otras cosas,
Una aspirina del tamaño del sol."

(Dalton, "Sobre Dolores de Cabeza")

Ahí donde Nuñez nos ofrece una imagen alegórica del amor como comunión de lo universal, Ocón como *Unio mística*, Quintanilla como antropofagismo producto de la violencia y negación del otro quien a pesar de ello o mejor dicho a causa de ello se resume en la diferencia, y Belli del amor como aceptación y afirmación de la otredad en una simbología bastante similar a la de la fuente de Gallipoli²⁰⁸, Aparicio Arthola en *Buenos Días* como en otras varias obras suyas y a semejanza de Donaldo Altamirano, artista nicaragüense contemporáneo, nos muestra una suerte de "ménage à trois" en la que a semejanza también de la obra de Altamirano la posición crítica del personaje central refiere burlescamente al símbolo tradicional dándole una significación masturbatoria ésta similar a la que alusivamente le presta Ocón en *La Última Cena*.

Sexo y violencia son los dos elementos de la obra de Arthola.

Si bien así que lo estipula Altamirano²⁰⁹ el color y la vivacidad de la "touche" de la obra de Arthola o de las pinturas de Quintanilla denotan la influencia del maestro Peñalba, además de la influencia mutua entre Arthola y Quintanilla, la violencia temática y la mayor indefinición de los contornos y de las figuras (que en sus obras más bucólicas lo lleva a un cierto impresionismo) asemejan como siempre lo han notado los críticos de arte la obra de Arthola con el expresionismo más desesperado.

La sexualidad encontrada en el martirio cristológico en cuanto manifiesto antisocial en *Buenos Días* como el tema social rematado por la preocupación ensoriana del artista deshechado por el «amateur» burgués en *Escudo Pulguero* lo confirman.

De hecho la oposición entre la diminuta figura central en *Buenos Días* y las gigantescas mujeres que lo acechan si la comparamos con el ser calavérico escondido detrás del escudo y con mira fija en el espectador de *Escudo Pulguero* podemos encontrar la misma identificación trágica que en Ensor²¹⁰, típica del artista maldito, en Arthola.

Aclarada por Arthola la temática de *Escudo Pulguero* se integra remarcablemente a su demás obra.

El pulguero, lugar sucio y pobre, es aquí donde se puede encontrar de todo ("*Les Puces*"). Numerosas caricaturas del amateur incompetente o bien asustado por la supuesta obra de arte de un malo pintor nos dejaron los siglos XIX y XX. Idéntica

²⁰⁸V. *ibid.*, pp. 72-73.

²⁰⁹Altamirano, "Excavos seculares de Aparicio Arthola", 7 Días, Managua, 2-8/7/1998, p. 26.

²¹⁰V. H.-T. Piron, cit. en Paul Haesaerts y Roger H. Marijnissen, *L'art flamand d'Ensor a Permeke*, Amberes y París, Fonds Mercator, 1970, pp. 36-39.

temática que la de *Escudo Pulguero* se encuentra así también de manera significativa en la obra contemporánea de Martín Lopéz titulada *Las pulgas de Santa Fé, Bogotá*²¹¹.

Según también la costumbre del siglo XIX el artista, entendemos aquí el que podría ser el personaje del primer plano en *Escudo Pulguero*, está rodeado ya no como por ejemplo Dickens en el retrato conservado en su casa de Londres por los seres fabulosos y maravillosos de su imaginación, sino por los fantasmales y desordenados que lo torturan.

Ya no es en Arthola, Como tampoco lo es en el arte contemporáneo, el artista el mitizador de la propaganda y las creencias sociales, sino denunciador de las mismas, prisionero voluntario de su individualidad exuberante.

No es casual si tanto Dios como el concepto de «mitología» (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes) en la concepción postguerra de la segunda mitad del siglo XX adquirieron o por lo menos pretendieron adquirir un sentido personal, o mejor dicho de clases, proponiendo una visión subjetiva de la realidad como manera de rechazar la evidencia de lo universalmente aceptado²¹².

Aunque ello permitió de alguna manera la emergencia del discurso contrario, autoritario, desvalorizador de todos los discursos (Umberto Eco, Julia Kristeva) con el fin implícito de validar la ideología dominante del estatus quo social (el mal no se explica-el progreso científico es causante de muchas nuevas catástrofes), la posición de Arthola, que se puede también apreciar en las obras de los otros artistas reseñados, queda válida a la vez porque permitió al arte de liberarse del Poder y sus "commandes", y porque al chocar el espectador pretende llevarle a reflexionar activamente sobre su propio mundo, de la misma manera que la obra lo hace sobre el suyo desde y dentro del espacio del cuadro o de la exposición.

Así en una dialéctica semejante a la que encontramos entre las obras de Quintanilla y Belli, ahí donde Nuñez propone una comunión universal desde lo en sí hacia lo fuera de sí, Arthola, aunque con fin idéntico, ve en la identidad de lo en sí con lo en sí un implícito principio lógico de incompatibilidad definitorio de la libertad como diferencia.

Al retomar en *Escudo Pulguero* el tema del taller del artista invita el espectador a buscar activamente en estas "Puces" para encontrar las huellas del artista y de su mitología personal provocando así la actitud crítica, como lo hace también el joven pintor nicaragüense Oscar Rivas en su serie *El laboratorio del artista*.

²¹¹Repr. en *Centroamérica y le Caribe: una historia en blanco y negro XXIV Bienal Sao Paulo 1998*, pp. 64-65.

²¹²V. *Historia del Arte*, n° 4, pp. 116ss.

"Claro, con una buena cámara, con una Leica,
puedes fotografiar el hambre.
Se puede dar un testimonio gráfico del hambre."

(Carlos Martínez Rivas, "A quienes no perdieron nada porque nunca tuvieron")

Aun cuando la serie de seis afiches sobre Nicaragua del *Streetfare Journal* de la TDI Cares Programs para los E.U. con fotografías de Claudia Gordillo eligiendo describir alusivamente a través de la relación texto-imágenes una Nicaragua postguerra, lo que es particularmente apreciable en el afiche titulado *Reloj de arena*, nos propone lo que Chomsky define como una "ilusión necesaria", la serie sin embargo constituye una muestra representativa de la obra de Gordillo.

Cada foto se asocia con una poesía, lo que transforma la imagen en ilustración del texto según el modelo ya destacado por Barthes en *Système de la mode*.

Cuatro grandes series jalonan la carrera fotográfica de Gordillo:

La primera, que realizó en el momento de su regreso a Nicaragua, sobre la catedral vieja de Managua;

La segunda sobre la Costa Atlántica de Nicaragua, serie ganadora de un premio;

La tercera sobre la vida cotidiana durante la guerra, conservada en el catálogo *Nicaragua sandinista - Frammenti di una rivoluzione*²¹³;

La cuarta todavía en curso de realización sobre el mestizaje titulada *Memoria Oculta del Mestizaje* en la que Gordillo trata de destacar la permanencia del legado precolombino en la transculturalidad de las fiestas religiosas entre los mestizos descendientes de indios Chorotega de la Meseta de Masaya.

Se destacan además en su obra una serie sobre fragmentos de escultura romana antigua (realizada en Italia) y fotos de la Managua actual después del terremoto de 1972 y la guerra.

De la primera serie proviene la foto ilustrativa del poema "Reloj de arena" de Ana Ilce Gómez; de la segunda las fotos ilustrativas de los poemas "Desafío" de Claribel Alegría y el extracto de "Canto de guerra de las cosas" de Joaquín Pasos; de la tercera las fotos ilustrativas de los poemas "Ser Mujer" de Daisy Zamora y "Si tu estás en Nueva York..." de Ernesto Cardenal; de la cuarta la foto ilustrativa del poema "La Cruz" de Ernesto Mejía Sánchez.

Es obvia en la obra de Gordillo la particular atención a la cuestión del mestizaje.

Lo comprueban tanto la temática de sus segunda y cuarta series como la evidente mezcla referencial étnica y cultural de la foto del afiche de "La Cruz".

Gordillo utiliza el principio que llamaremos de enfoque casual de la foto documental para proponer una visión crítica de la sociedad.

Lo que llamamos principio de enfoque casual es la puesta en escena esteticista de situaciones de la vida cotidiana, buscando un contraste sea de luz, de planos o de situación para atraer el ojo del espectador y hacerle reflexionar sobre esta cualidad contradictoria de la apariencia.

En la serie de la catedral es el contraste entre la luz atravesando los vidrios del lugar santo mientras las paredes quedan en la oscuridad.

En la de la guerra el contraste entre una mujer tendida en la calle en medio de una manifestación sandinista.

En la del mestizaje son los niños de la fiesta patronal vestidos como africanos del Norte y llevando la cruz.

En las fotos de Managua la oposición entre los lejanos edificios y las casitas de madera de los pobres erigidas en medio de la desolación de una ciudad en ruinas.

La esteticidad de la catedral abandonada en la serie correspondiente, de los heridos en el hospital de la serie sobre Managua, o de los desnudos antiguos

²¹³*Nicaragua sandinista - Frammenti di una rivoluzione*, Napoli, L'Alfabeto Urbano-Sintesi, NdR, 1987.

erosionados por el tiempo de la serie italiana apuntando la perspectiva crítica por antinomia de la obra de Gordilla al igual que la poesía de Erick Aguirre o las filosofías del absurdo de la narrativa de Altamirano cuestionan los modos de existencia y supervivencia de las ilusiones perdidas y el legado de la «*generación traicionada*» de Nicaragua.

Los fragmentos (en el sentido más amplio de la palabra) en la obra de Gordillo revelan entonces la búsqueda historiográfica de la identidad nacional y lo religioso dentro de esta perspectiva se vuelve mezclado con el concepto de mestizaje, conforme los fundamentos del discurso criollo del siglo con XIX sobre la definición de lo latinoamericano como católico, hispánico y mestizo, posible elemento definitorio de esta identidad quebrada.

Lo confirma la recurrencia del tema religioso tanto en la serie de la catedral y la del mestizaje como en algunas fotos de ídolos precolombinos transformados en tendedores de ropa, asidero, ..., es decir también de alguna manera reasimilados y asumidos como puentes entre lo antiguo y lo moderno (en una temática similar a la del libro *En el umbral del silencio* del joven fotógrafo cubano Giorgio Viera²¹⁴).

También lo confirma la paralela recurrencia ya apuntada del tema del mestizaje, de manera muy evidente en la foto del afiche de "*La Cruz*" o en las ramas de la foto del afiche de "*Desafío*".

Es sin embargo paralelamente que se realizó la serie de seis afiches para los E.U.

En ésta se quizó dar una visión global de los problemas de hoy: los derechos de la mujer en "*Ser Mujer*"; el derecho a la diferencia religiosa en "*La Cruz*", aunque secuela de la guerra del Golfo dentro de la oposición cristiandad-islam más explícitamente que de la oposición continental catolicismo-protestantismo; la negritud en "*Desafío*"; la ecología en "*Si tu estás en Nueva York...*"; los derechos de los minusválidos en "*Canto de guerra de las cosas*"; la cultura de paz en "*Reloj de arena*".

Significativamente los mutilados de guerra de la foto de "*Canto de guerra de las cosas*" en cuanto imagen estética de la guerra y por ende algo jubilosa del sacrificio patriótico en una dialéctica semejante a *Saving Private Ryan* de Spielberg o *Rambo: el último episodio* de Quintgnilla ya por el texto que lo acompaña pierde mucho de su carácter guerrero y adquiere otro, surrealista y cotidiano, mientras la imagen de la catedral, extraída de la serie pierde su carácter religioso y aparece como el símbolo laberíntico de la destrucción y la guerra.

Según la simbología clásica de la falsa fe derrotada popularizada por Monsú Desiderio y de las numerosas imágenes de postguerra de la segunda mitad del siglo XX enseñándonos edificios destruidos por las bombas, la foto de Gordillo con su puerta de doble hoja en parte derrumbada dejándonos ver en el fondo un arco sólo presenta al espectador la mirada ciega de un edificio, podría ser laico, redondeando así el mensaje del poema: "*sólo sé que sin tregas en la vida/ pagué lo que el dios de fuego/ me cobró*".

Tratando como en el caso de la U.R.S.S. de desarrollar un discurso nuevo la organización de la presente serie al igual que películas del tipo de *The hunt for Red October*, *The Saint*, *El Chacal* o *The Blues Brothers 2000* muestra la clásica imagen de un pueblo bueno con un malo gobierno, de una Nicaragua de paz, de miseria pero también de bellezas primitivas, confirmando las tesis de Franz Fanon acerca del indigenismo como expresión de lo que Roig llama la dicotomía civilización-barbarie, y *post hoc ergo propter hoc* validando la guerra justa norteamericana al invalidar los resultados de la de Nicaragua.

²¹⁴Giorgio Viera, *En el umbral del silencio*, México, Grijalbo y La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1999.

"Escribo a los jóvenes que todavía no están corrompidos, como yo, que escribo todas las mañanas, porque me he entregado a este vicio, más taimado y más sanguajuela que el morfínismo. Aún no estoy completamente abandonado a él, es decir, tengo otros vicios también, casi tan malos, y escribo sólo cuando me parece que se me ocurre algo; conmigo no pasa aún al revés. Para mí son todavía más importantes las cosas que el catálogo, no me dan espasmos aun cuando no puedo tener algo; mando todavía dentro de mi piel. Sé que mi garganta es mejor que mi canto; también las cosas a las que canto son mejores. Todavía no "tengo" que escribir como tantos que, a pesar de todo, no "pueden" escribir."

(Bertolt Brecht, "Sobre el Escribir")

Ahí donde Gordillo utiliza el blanco y negro para poner el acento sobre el carácter documental de su trabajo, Celeste González utiliza el color sepia para distinguir personajes y separarlos del fondo.

A la visión de la realidad que propone Gordillo González sustituye la visión de un mundo interior.

Como en las primeras obras de Belli los espacios interiores con puertas, las puertas y sus cerraduras simbolizan el ser femenino y según expresa la artista la vagina como elemento social determinante del ser mujer.

Esta ausencia (en sentido freudiano) implica aislamiento y soledad.

De ahí que algunas fotografías muestran niñas aisladas dentro de grandes mansiones {el dominio de las madres, el lugar de la caverna} que desde lejos, el exterior, algún niño libre paseando se queda mirando.

Mientras lo masculino representa movimiento, integración social, vida y de alguna manera poder {el poder de ser libre}, lo femenino implica inmovilidad, aislamiento, y muerte.

La niña que dentro de la grande casa vacía se queda mirando su reflejo en el espejo no es sino como en Belli la denuncia del estatus pasivo de la mujer en la sociedad.

La coloración sepia de los cuerpos según dice González refleja a su vez lo antiguo que es la estructura social clásica y es una silenciosa suplica para que cambie.

Imagen de fiesta la foto en la que dos mujeres empiezan a bailar en primer plano mientras al segundo plano un grupo de hombres parece discutir con vigor expresa al igual que la foto con el niño y la niña la evocada división social.

La niñez en la obra de González parece según una perspectiva freudiana definir al adulto por su proceso de construcción.

Por eso González representa mas niñas que niños, o por lo menos estas últimas constituyen el centro de su atención.

Wordsworth decía que el niño es el padre del hombre.

Las niñas cavando un hoyo en el que pretenden empezar a jugar con su muñeca hablan a través de este curioso ritual de la muerte social de la mujer al igual que las niñas de las grandes mansiones.

La foto anterior parece ser la contraparte de otra en la que bajo el ojo curioso y algo asustado de un niño varón unas niñas cambian los pañales de un bebé que pusieron sobre una piedra.

Según una dialéctica semejante a la que encontramos en el primer período de Belli las niñas apropiándose de su madre al reproducir con su muñeca lo que la madre hace con ellas trasladan el ritual de muerte a un niño real en la otra fotografía.

Pero las fotos expuestas, seis en total, son parte de una serie más amplia sobre derechos humanos.

Por ello abordan de manera amplia, a semejanza de la serie de Gordillo, el tema de la mujer {las mujeres bailando}, de la niñez {las dos últimas fotos reseñadas}, de la senectud {el viejo negro con gafas}, de la propiedad {foto donde un hombre

exhibe con orgullo el antiguísimo título de propiedad otorgado por el Rey en 1853-1854), este último siendo un problema agudo en Nicaragua.

De alguna manera la foto del árbol invadido por los zopilotes sirve de emblema general a la serie oponiendo de manera clásica la libertad, el crecimiento y desenvolvimiento de la vida y de los hombres, simbolizados por el árbol, a la muerte y todo lo que puede impedir este innato derecho a la libertad de vivir, simbolizados por los carroñeros.

En una foto de los años 80 González opone dos mundos: el de un niño sobre un caballo de madera con un tierno en una hamaca balanceándose en un cuarto miserable de Nicaragua, y el de la foto de *Life* en la que un astronauta norteamericano planta la bandera de los E.U. en el suelo de la luna, foto a la que González adjuntó al astronauta una pareja llevando la cruz.

En esta obra de los 80 el tierno como en las dos fotos de la serie presentada en la exposición muestra el ritual de la muerte simbólica de la niñez, aquí en una dialéctica política en la que Nicaragua como niño tierno e indefenso (a semejanza de lo que ocurre en *El sueño de la ración produce monstruos* de Quintanilla, primer paso hacia una serie de fotos donde una muñeca violada da luz a una mayorga de maíz, símbolo de autoengendramiento) es acosado por el imperialismo de la caja de Cocos en el suelo, violado como el suelo lunar penetrado por el palo de la bandera norteamericana.

Si en las dos fotos de la serie ya citadas son los niños que realizan el ritual de presentación del tierno en la foto de los 80 sería más bien la pareja que en relación dialógica con el astronauta reproduce la Pasión de Cristo justo encima de la hamaca en la que el inocente bebe se encuentra en una posición precaria, a punto de caer.

Si ponemos ahora esta obra de los 80 en comparación con la serie de González sobre la muerte, la cual a su vez tiene motivos comunes con la foto ya citada del árbol con los zopilotes, podemos inducir que la relación niño-muerte en González apunta hacia una concepción carnal del ciclo humano.

Ya vimos las tendencias freudiana y educacional de su obra.

La relación niñez-senectud que encontramos tanto en la serie presentada en la exposición como en la relación de las series o momentos fotográficos de la obra de González en general aclaran también la relación de identidad entre las dos mujeres que en la foto también citada de la serie presentada en la exposición emprenden una relativamente joven la otra ya vieja una danza similar a la de las antiguas griegas amantes y seguidoras de Baco en la que se quiere a menudo ver los inicios del teatro (como burla y reproducción masculina de este ritual únicamente reservado a las mujeres), en cuanto expresión de una ontología de casta y género.

Así en la instalación *El Pegaso de vino* la Madre Patria moribunda yace en un lecho junto con el carusel de la muerte y el reloj interno que lleva una mujer embarazada en el vientre.

Este reloj, metamorfosis del de Diríamba, ubicado en la instalación en el centro de un pueblo al pie de la cama de la Madre Patria, pueblo en el que la puerta de entrada de la casa de cartón es una foto pegada sobre la estructura arquitectónica, marca como los de las primeras obras de Belli el tiempo de ciclo femenino, normativizado por el hombre.

El carusel cuyos caballos retoman el motivo de la foto del 80 confirma la simbología fúnebre de esta última.

La puerta fotografiada pegada al cartón pintado de la casa apunta hacia la simbología femenina del conjunto.

Detrás de la cama en la que yace un cuerpo hecho sólo con radiografías menos la cabeza (lo que nos evoca de nuevo a la posterior serie de fotos ya evocada de Quintanilla), reproducción de la de la famosa estatua managüense, una pantalla pasaba fotos de la vida cotidiana, alternativamente en blanco y negro y a colores, para dar según la artista la idea del movimiento de la vida.

De nuevo aquí se opone el movimiento como principio dialéctico de la vida y el progreso al cuerpo muerto de la mujer doblado aquí por el de la mujer embarazada.

Otra manera de presentar el tierno en una especie de ritual sacrificatorio, *El Pegaso de vino* es como la foto del 80 una manera de representar el clásico símbolo nocturno y húmedo de la Muerte (el caballo) aludiendo más directamente que en las fotos de González al estatus transitorio de la mujer individual dentro del proceso de construcción social que la arrastra a pesar suyo enajenándola de su propio ser y reduciéndola como lo dice Fanon de los pueblos oprimidos a la inmovilidad como única contraparte posible del movimiento perpetuo del mundo varonil de la Ley y el progreso. Sea que éste represente a los poderosos E.U., al gobierno, o al varón en sí.

La misma dialéctica entre el silencio de los interiores femeninos y el movimiento normativo del tiempo y el progreso (la flecha) varoniles se encuentra en las primeras obras de Belli.

"Todo esto levantándose y sentándose
orinando y se telefoneando.
A las doce se despidieron en
una placita, junto a la corriente
fuente y bajo el zumbido del gas.
Se estrecharon las manos dispersándose
hasta que pudo verse los traseros
regresando a sus fosas, a escribir!"

(Martínez Rivas, "Los Minnisinger de l'eau qui fait Pschitt...")

Como González, Alicia Zamora concibe el cuerpo femenino en su carnalidad temporal.

Si tanto en Belli como en González y Zamora los símbolos apuntan todos hacia el ser femenino, no obstante mientras en Belli la representación del cuerpo tiende hacia una espiritualización, en González y Zamora tiende hacia una carnalización.

Múltipla o singular la mujer en Belli viene a definirse como un ser en sí, sea propiamente dicho encerrándose en sí como en sus primeras obras, sea oponiendo su propia ontología a la que se le quiere imponer la sociedad, asumiendo así ella un discurso contrario acerca de la esencia, es decir de lo no histórico del ser.

Sus muñecas son como en Quintanilla eternos objetos del Poder.

Sus vaginas zurcidas a través del trabajo de veladura encubren como la transformación en la instalación ya reseñada la mujer como objeto de deseo alejándola del deseo.

Como en González en los textos cortos de Belli publicados en los números 13 y 14 de *ArteFacto* se expresa asemejanza de lo que ocurre en la instalación la relación de pareja como imposibilidad y oposición.

Sin embargo en González no es el enajenamiento de la mujer que en sí se plantea como tema fundamental sino su carácter de efecto dentro del marco causal del proceso de vida que impone la sociedad a la mujer.

A las vaginas zurcidas y las puertas cerradas de Belli y González, Zamora opone series de vaginas abiertas, y hasta figuras de mujeres encerradas como paneles centrales de un tríptico entre una enorme vagina y un pene al reposo.

El tema de la mujer, simbolizada por la vagina, central también en Zamora como en Belli y González, implica entonces vida carnal como en González, pero esta encarnación a diferencia de lo que ocurre en las dos otras artistas no supone enajenamiento e incompatibilidad sino comunión y apertura.

El mismo trabajo matérico que en Belli encubre, aleja, y por ende cicatriza, ocultando la dureza de las espinas y remplazándolas por el suave toque de las telas, en Zamora supone por el ser grabado abrir, poner a vivo, enseñar.

El agua, principio femenino (*ying*), que en Belli se identifica a las lágrimas, o sea el dolor, en Zamora nos devuelve al principio benéfico de la lluvia, lo que comprueba su asociación con el relámpago cuya simbología entre los pueblos americanos ya fue ampliamente estudiada por Warburg²¹⁵.

Además del tema central en Zamora de la femineidad como estado de ser cuyo motivo de la vagina abierta revela el carácter carnal contrariamente a lo que ocurre en el caso de las vaginas cerradas de Belli y de las puertas cerradas también de González, la obra de Zamora consta de una serie recurrente de motivos que son: la lluvia, el relámpago, el búho, el gato, la luna, el sol, el lagartijo, el pez y la rana, estos tres últimos animales siendo a menudo grabados sobre grandes hojas secas.

El doble carácter latinoamericano y húmedo de estos elementos les define como autobiográficos.

A tal punto que en la instalación en homenaje al gran poeta recién fallecido Martínez Rivas titulada *Vino y se fue* y presentada en la exposición la caja de vino lleva

²¹⁵Warburg, *Images from the region of the pueblo indians of North America*.

en su foro interior una firma logotípica de la artista que es un círculo con adentro el búho, la lluvia, el relámpago, la luna, cada mitad del logotipo encontrándose a cada lado de la caja.

Gustando del trabajo nocturno Zamora se apropió de los símbolos del búho, la luna y el gato.

El búho es animal de Palas Atenea, diosa de los labores femeniles, protectora del señor del palacio²¹⁶.

La misma simbología del búho se encuentra en Baudelaire²¹⁷, autor predilecto de Zamora.

Ahí el buho es presentado como el defensor de la inmovilidad y las tinieblas.

Así este estatus puramente femenino renegado por Belli y González se encuentra asumido y reivindicado por Zamora, al menos implícitamente.

En dos grabados, uno representando a un grupo de prostitutas y otro a una mujer serpiente cogiendo flores, los vestidos tanto de una de las prostitutas como de la mujer serpiente parecen hechos de estrella, probable referencia a Atargatis, la diosa de la estrella de la mañana, del amor (Venus-Astarté) y la sabiduría (Ishtar-Atenea).

En Baudelaire también los gatos son símbolos de la femineidad²¹⁸, así como la serpiente²¹⁹.

El «*spleen*» baudelaireano se desarrolla en el ambiente húmedo de la lluvia, la noche y el invierno.

Es sin duda esta predisposición abierta y jocosa de la obra de Zamora la que en el *Homenaje a CMR* le permite entrar en un diálogo con el poeta en el que a través de la referencia a Baudelaire, poeta fetiche de los dos nicaragüenses, ella llora la muerte del autor de *La insurrección solitaria*, poeta borracho, maldito y algo bohemio.

La prueba de la fuerte influencia de Baudelaire en Zamora es la obra suya titulada *El alegre muerto* en homenaje a uno de los poemas de *Las Flores del Mal*.

Zamora dice que *Homenaje a CMR* se basa en el poema "Embriagaos" de Baudelaire.

Este poema de *Pequeños Poemas en Prosa*²²⁰ alude a los «*esclavos martirizados por el Tiempo*» que se liberan embriagándose sin cesar, de donde la figura del reo en la casa y las botellas de vino repetidas en las «*cortinas*» del fondo.

La evocación animista en Baudelaire de los elementos (el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, etc.) como compañeros compasivos del bebedor embriagado de vida y pasión por su propia amplitud permite a Zamora integrar en la obra los motivos recurrentes de su panteón personal y en buena medida, según lo que cuenta, al nivel simbólico autobiográficos.

Sin embargo nos parece interesante también pensar en la posible relación intertextual con *Las Flores del Mal*, y en particular con «*El Frasco*»²²¹ para entender la instauración significativa del diálogo entre Zamora y Martínez Rivas a través de Baudelaire en la instalación, y conforme la relación de género ya descrita e implícitamente presente en las demás obras de Zamora.

La referencia de Baudelaire a Lázaro es evocadora en el contexto de la obra de Zamora.

La caja iluminada con luz roja como los burdeles y dice la artista las tavernas lleva en la parte del fondo una imagen de un hombre prisionero (del alcohol), y a cada lado, en la parte exterior de la caja las dos mitades de la cara de Martínez Rivas, contrapartes de las dos mitades de logotipo de la artista que adornan el interior de la caja (en la exposición del Salvador la foto de la cara de Martínez Rivas

²¹⁶V. Homero Lezama, *Diccionario de Mitología*, Buenos Aires, Claridad, 1988, pp. 66 y 230.

²¹⁷Carlos Baudelaire, *Las Flores del Mal*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 95.

²¹⁸*Ibid.*, pp. 49 y 94.

²¹⁹*Ibid.*, pp. 41-42.

²²⁰Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa*, México, REI, 1986, pp. 114-115.

²²¹Baudelaire, *Las Flores del Mal*, p. 67.

reproducida sobre acetato fue utilizada para cerrar la caja, es decir en la parte frontal de la misma y no a los lados).

Aquí como en Baudelaire se instaura un diálogo entre el poeta hablando (el verbo siendo propiedad masculina) y la mujer-Musa ausente, como también ocurre en *El Paraíso recobrado*, primer poemario de Martínez Rivas.

Citamos ahora las dos últimas estrofas de "El Frasco" de Baudelaire: "*Cuando me haya perdido para toda memoria/ de los hombres, al fondo de un armario siniestro,/ cuando ya esté arrumbado, viejo frasco de penas,/ polvoriento, decrepito, sucio, abyecto, viscoso/ y con rajaduras, seré tu ataúd, dulce peste./ Voy a ser el testigo de tu fuerza y ponzoña,/ ob mi amado veneno destilado por ángeles./ Corrosivo licor que es mi vida y mi muerte*".

Así se aclara la figura del reo en el fondo de la caja.

La multiplicación de las botellas que sirve de fondo a la caja puede derivarse de la relación intertextual entre el frasco del poema homónimo con sus numerosos defectos ("*polvoriento, decrepito,...*") al que se identifica el poeta y la identificación del poeta con "*un viejo boudoir. . ./ respirando perfumes de unos frascos vacíos*" y con una cómoda llena de heteróclitos recuerdos en "*Esplín*" LXXXVI²²² por una parte y con "*El tonel del Odio*", "*bidra de Lerna*" de la sed y el Odio²²³ por otra.

El ser mujer en Zamora abre entonces un diálogo entre los géneros, al contrario de lo que ocurre en Belli y González en las que el machismo revela su trabajo de erosión y enajenamiento del ser femenino.

Sin embargo como vimos las tres orientaciones expresan problemáticas semejantes, por no decir comunes.

²²²*Ibid.*, p. 104.

²²³*Ibid.*, p. 101.

"Soy-ex

Nunca fui sexy

*para mi papá:
un gato,
una osa,
un perro,
un león.*

*¿Me soltás?
¡Destiérrenme!
Ya incendié "cadáveres",
castigué bebés
y encerré ancianos.*

*Supe hablar varios idiomas.
Bailar tango, flamenco y folclor
lento
rápido
te tapé en la cama
una noche que hacía calor.
Insana de salón
alguien dice que se comería mi pelo:
"¡pura proteína!"
Qué sabrán ellos de cuidar
los enfermos hasta el altar.*

*Pienso en cruzar
a la terraza de esa vieja
que tiende la ropa al sol.
Pero creo que una piedra es un sapo,
ya estoy de otro color.*

*Entonces sigo adentro de este jean
donde hasta soy capaz de abrocharme
los botones de la cream."*

(Marina Mariasch, "XXX")

Al contrario la obra de Teresa Codino si bien como la de Zamora nos propone una reflexión sobre la encarnación del ser mujer, no desarrolla un discurso de género.

Reutilizando el principio contemporáneo del "*objet trouvé*" Codino obvia el problema de género a provecho del de la autobiografía.

Así como en el pop (Jim Dine, Rauschenberg, Peter Blake) utiliza la acumulación heteróclita de objetos para narrar una historia personal, y como Blake pone su retrato a semejanza dice ella de los autores de los antiguos retablos los cuales esculpían sus caras en sus obras.

El obvio fetichismo de la foto y el recorte de prensa en su obra acentúa el carácter autobiográfico de la misma.

Si bien la obra presentada en la exposición por su verticalidad se asemeja a *El sueño de la razón produce monstruos* de Quintanilla, varias instalaciones de Codino como la sobre San Sebastián, el Altar de *La Purísima del Casita* o *Homenaje póstumo a Marilyn Monroe* en la que retomando el tema de la cama con cuerpo radiografiado hecho pedacitos de González Codino recuerda una operación quirúrgica que sufrió, son horizontales.

Siempre la horizontalidad se relaciona con lo enfermo, desconstruido destruido en Codino.

El soporte real (las paredes, el cielo raso, el suelo) son los elementos con los marcos de puertas que Codino suele llenar de fotos y recortes de prensa, así como numerosos otros artefactos representativos de épocas de su vida y de sus gustos.

Una cierta recurrencia del tema religioso, mezclado como por casualidad a los demás elementos de estas instalaciones evidencian el carácter apotropaico que tienen.

Como en Gordillo son fragmentos, aquí autobiográficos, en busca de sentido y ordenamiento.

Visión objetiva y reconfortante de alguna manera del objeto cotidiano como en *Le parti des choses*.

Sin embargo este goce de los objetos cotidianos no expresa tanto como en el pop una aprobación o complicidad con la sociedad de consumo.

Los objetos utilizados por Codino son objetos usados, «*souvenirs*».

Este romanticismo hacia el objeto íntimo se opone en alguna medida a la estructura bien definida, evidente, de grandes instalaciones sobre la tragedia del Casita, el irónico recuerdo de la Semana Santa en la playa de *Sambarambamba, Vic 1950* o la obra aquí presentada.

Vic 1950 evoca la relación edípica con los padres.

Aquí como en *Homenaje póstumo...* resurge el tema de la ruptura, del recorte.

Hay en este sentido una estrecha relación entre los pedazitos de cuerpos de *Homenaje póstumo...*, el corta trigo de *Vic 1950* y los recortes de periódicos y los pedazitos de vida inmovilizados en las fotos de las demás instalaciones.

En estas el espacio arquitectónico interior aparece como un cálido vientre materno protegido del exterior por la capa no objetivizada de la acumulación de instantes.

Mientras la foto en Gordillo y González denuncia, aclara y critica, en Codino como en *La chambre claire* de Barthes, denota, esconde, olvida.

La instalación presentada en la exposición titulada *Perpetuum Mobile* (del nombre del extracto del diario, cuyas hojas cubren el suelo en la obra, y que ella escribió durante la guerra del Salvador a la que participó) es un amuleto, según dice la artista, o mejor dicho un conjunto de amuletos en memoria de su vida en la guerra en El Salvador.

Por eso la artista juega en la obra con el concepto denotativo de bola (canica)-bala, y utiliza hojas pegadas en la estructura móvil como para disfrazarla a la manera de los comandos militares.

La forma de «*tintinnabula*» refuerza la idea.

El nombre del que deriva la palabra *Sambarambamba* de la instalación ya citada en el sentido de bacanalera es según dice Codino «*zandunquera*», nombre de mujer gozadora, que tira las cartas...

La artista identifica también la forma de la obra expuesta en la exposición a la de una mujer (cuya cabeza sería la jaula).

El módulo de arriba simbolizaría según Codino los ancestros, el de abajo el péndulo del tiempo, siempre en movimiento, en el descansa una pequeña bola, símbolo todavía según Codino del mundo.

Debajo del móvil el círculo de tierra con naipes del Tarot y hojas del diario de guerra de Codino acentúa el carácter de lugar sagrado donde descansa el móvil.

Como la presencia del Tarot el encerramiento de la figura femenina (autobiográfica) en la obra entre los ancestros y la tierra nos devuelve a la figura clásica, renacentista, del Destino: la Nemesis caminando sobre el globo terráqueo.

La figura femenina lleva cohete, objeto simbólico de su papel dentro de la guerra, como los textos autobiográficos de abajo.

La presencia del lagartijo en la jaula-cabeza como la del perrozompopo del film *Juego de Gemelas* confirma su simbología femenina en Zamora.

La jaula como las rejas de la cárcel de la caja de Zamora o la ventana del famoso poema del nicaragüense Alfonso Cortés define el espacio interior y su cualidad obsesional.

Figura del destino individual y de su doble cualidad buena y mala (véase en la jaula la presencia del lagartijo y de la miel, símbolos respectivos de lo amargo y lo dulce de la vida como el alacrán y el pedacito de miel en *La Alegoría del Amor* de Bronzino estudiada por Erwin Panofsky en sus *Ensayos de iconología*), *Perpetuum Mobile* figura también como los santos de los paneles murales de Codino un objeto apotropaico, una manera de curar el pasado poniendo en escena el recuerdo.

En este sentido en una perspectiva ya personal y no social como en la instalación de Quintanilla no es casual la similitud de la instalación de Codino con los «totems» móviles maericanos.

El carácter autobiográfico de la obra de Codino se encuentra confirmado en su obra anterior, especialmente los cuartos adornados de la galería ArteFactoria.

Aquí encontramos una notable insistencia en la figura femenina y la vagina (como en Belli, González y Zamora).

La figura de San Sebastián, recurrente, se asocia como en *Perpetuum Mobile* con la del péndulo (símbolo probablemente vaginal, como en el primer período de Belli), de la cruz, como elemento de sacrificio y fragmentación del cuerpo (en la decoración exterior de uno de los cuartos, varias figuras de San Sebastián son unidas por gruesas bandas rojas - ¿reminiscencia inconsciente del original pañal de sangre de la Tierra Madre? -, como una suerte de flechas que apuntan al santo en su parte viril), y la del caballo sea del Tarot, sea de San Jorge, como contraparte combatiente del santo angélico y mártir.

En este sentido es notable en el centro del cuarto la presencia de un caliz, que entra en relación dialéctica con la olla con leña, símbolo según la artista del hambre en la guerra, que en *Perpetuum Mobile* se encuentra al pie de la parte colgante de la instalación, terminando para nosotros de evocar su carácter sacrificial apotropaico, iconográficamente similar a los totems de guerra de América del Norte tal como se los representa en los westerns.

La androginia de San Sebastián como figura justamente totemística de la artista (en una de sus obras ella se representa acostada junto a la estatua del santo) es confirmada por la presencia en la parte externa del mismo cuarto de la foto de un ángel con senos y sexo de mujer y pesadas alas.

En la parte inferior derecha al entrar en el cuarto, San Sebastián además de relacionarse con la cruz, el caballo, y los elementos colgantes como los *Cinturones* de Richard Serra (¿símbolos también de la Nemesi de la mujer a semejanza del péndulo en forma de cadera de *Perpetuum Mobile*, el cual nos recuerda a su vez las primeras obras de Belli e reaparece como elemento central en otra instalación de Codino?), se asocia con la imagen de la Purísima.

Una carta retoma la figura de la cruz con cuatro espadas cruzándose.

Contrapuesto de alguna manera a estos símbolos del destino personal de Codino, está evocada la «*democracia de mercado y ética ambiental*» de Félix Ovejero Lucas, en relación dialéctica con los billetes sandinistas pinchados en la pared a la entrada del cuarto.

Notable en este contexto donde se multiplican las fotos representando a la artista y los afiches y fotos reveladores de sus gustos literarios, artísticos y los objetos de la vida cotidiano, en especial las botellas de guaro y de Kinley, son las fotos como la de una mujer con ojos bandados (así incapacitada a semejanza, pues, de San Sebastián perpetuamente atado a su columna) sentada en una silla, y las de la guerra.

La recurrencia de las fotos de santos, de Cristo (o más bien de la cruz) y de la Purísima agrupadas en especial a la entrada del cuarto y en sus paredes exteriores (como lo son en las puertas y la entrada en casa de la artista) confirman ahí también su carácter apotropaico.

Se asocian a la entrada del cuarto con naipes del Tarot y dibujos de niños, uno en particular de tijeras, evocador del trabajo de reconstrucción autobiográfico fragmentario de Codino.

En el techo del otro cuarto de la ArteFactoría las grandes cartas de Tarot de simbología femenina visibles al acostarse a la cabecera de la cama y asociadas aquí también con mudas fotos de mujeres, algunas con la parte del vientre o del sexo puesta en evidencia como elemento definitorio, devolviéndonos siempre a una temática autobiográfica, se revelan por ello también como figuras clásicas del Destino, a semejanza de lo que ocurre en *Perpetuum Mobile* sobre el modelo del *Sueño de la razón*...

En el cuarto anterior la imagen de la salamandra permite ahunar en la comprensión de la obra de Codino como curadora, de regeneración, ya que así el lagartijo de la casera jaula de *Perpetuum Mobile* se identifica aquí también como símbolo del animal que al igual que Codino en la guerra sobrevive al fuego (nociones asimiladas de la misma manera por metonimia en la serie de Gordillo para los E.U., como ya hemos visto).

Como en González en el techo del segundo cuarto la vida de la mujer es evocada en su proceso (fotos de niño y de dibujos infantiles como en el otro cuarto - notaremos la presencia de la mano cortada de muñeca dibujando y de las piernas cortadas de un maniquí, las dos cosas de simbología similar a las primeras obras de Belli -, mujeres adultas entre las cuales «sex-symbols» como Madonna, versión real de la mujer-Purísima, imágenes de calaveras como en *Homenaje póstumo*..., y foto de un ángel expresionista, contraparte del del otro cuarto y de la imágenes del Tarot de éste).

En el techo del segundo cuarto, a semejanza de lo que ocurre en la otra habitación, Codino pegó imágenes reveladoras de sus gustos, su vida y frecuentaciones artísticas en Nicaragua, y algunas de Sandino.

Interpretando las declaraciones de Codino en esta perspectiva autobiográfica cuando ella trata de explicarnos la recurrencia de los botones en su obra, estos aparecen a semejanza de las vaginas zurcidas de Belli como símbolos femeninos de la curación en el dolor, pues, el botón es el único objeto que repara una herida (o desgarrón) siendo él perforado por un arma o aguja.

En Codino tenemos una nueva manera de percibir el cuerpo: Belli se centra en su ausencia.

En González el cuerpo a colores sobre fondo blanco y negro aparece como sobredeterminado.

La obra de Zamora al encarnarlo se vuelve así contraparte de la obra de Quintanilla.

A semejanza de lo que ocurre en Belli y Quintanilla, en Ocón y Arthola el cuerpo es erotizado a través la evocación dialéctica de la relación de pareja.

En Nuñez como en Ocón el cuerpo también es mitizado.

En Quintanilla el cuerpo expresa la relación de poder como en González, aunque aquí tanto en *El sueño de la razón produce monstruos* como en *La Última Cena* por medio de la simbología del canibalismo.

En Codino el cuerpo es encarnado y autobiográfico a semejanza de la serie de las *Cicatrices* de Belli o de *El Pegaso de vino* de González.

"Mi país, tierra de lagos, montañas y volcanes.
 Pero no vengas a él
 mejor quedas en casa.
 Nada de mi país te gustará
 Los lirios no flotan sobre el agua.
 Las muchachas no se parecen a las muchachas de los calendarios.
 El botel de montaña se cuele como una regadera.
 Y el sol jab, el soll!
 Si te descuidas te comemos en fritanga.
 Los niños y los perros orinan en las puertas de las casas.
 Los mendigos roban el pan de los boteles:
 puedes morirte de hambre,
 puedes morirte de cólera,
 nunca de muerte muerte.

 Luego los francatiradores, las bombas en los automóviles,
 Los puentes dinamitados.
 Cierra la puerta a las tres de la tarde.
 Con dinero no salgas a la calle, no te pongas reloj:
 puede salirte un ladrón
 y timarte con el premio de la lotería.
 ¡Ab, y cuida de decir que mi país es una mierda,
 te amarraríamos a un poste de la esquina y te violaríamos,
 después te sacaríamos las tripas de una cuchillada!"

(Manlio Argueta, "PostCard")

La obra de Juan B. Juárez es como la obra de Codino autobiográfica, salvo que reintroduce como en Quintanilla o Gordillo una perspectiva colectiva y social de la historia como biografía (Emerson).

Como Codino Juárez recurre a los materiales deshechos.

Si en Codino éstos se extienden en todo el espacio de la obra, en Juárez al contrario se encuentran cuidadosamente organizados en el centro de la obra, a menudo rodeados por una base de tierra o otro material oxidado que según dice el artista simboliza la vida.

Estas bases como la Madre Patria de *El Pegaso de vino* de González aluden entonces a un espacio geográfico, nacional, dentro del cual se ubica y desarrolla la historia personal y colectiva.

La efimeridad de las obras de Juárez, afirmada por el artista, como el suelo de chilla verde de una de sus instalaciones sobre Sandino, escenifica el sentido historiográfico de la vida individual y social considerada en su transcurso.

La identificación tumba-tierra y el uso del petate para acentuarla revela en Juárez la identidad de motivos con la obra de Quintanilla en la que es recurrente la referencia topográfica en el suelo de sus instalaciones a América como Tierra-Madre.

Mientras en Codino la utilización desordenada de elementos heterogéneos expresa su carácter de "souvenirs" personales, en Juárez el recurso minimalista a la ausencia de detalles y el uso temático de elementos de misma naturaleza repetidos da cuenta como en Belli de la unidad de su obra. El elemento más frecuente en Juárez es el de las armas como lo es el de la vagina en Belli.

Tu ver-Culo tiene la forma céntrica de *El hombre que come piedra* y utiliza los cuchillos como *De un solo acuso* las armas de Sandino.

La obra de Juárez es una historia patria política crítica. Numerosas de sus obras tratan de Sandino. En *Darias el negro* aborda el tema del indigenismo racial de Rubén Darío. En *El sombrero de Sandino* ya citada, los robos sandinistas. En *El hombre...* el hambre. En *De un solo acuso* la guerra. La guerra siendo un tema recurrente en la obra de Juárez, como podemos apreciar por la recurrencia en ella del motivo de las armas. Lo es entonces también la muerte.

Tu ver-Culo como lo deja entender el título es una reflexión sobre la muerte: de donde las velas y el petate sobre el cual reposan los cuchillos.

Como *El sueño de la razón produce monstruos*, en referencia dialéctica tanto al nivel del título como de la estructura y la temática con *El sueño de la razón...*, evoca de manera polisémica la conquista y su consecuencia, *Tu ver-Culo*, en referencia igualmente dialéctica en el título y los motivos a *De un solo acuso* y en la estructura a *El hombre que come piedra*, ofrece una reflexión polisémica también sobre la guerra y su consecuencia el hambre, los dos evocados a través del símbolo del cuchillo que por su uso múltiple denota tanto la idea de muerte (acuchillado, destrozado,...) que de hambre (son todos cuchillos de bolsillo, que por ende se pueden utilizar en las tareas cotidianas como cortar la comida}.

Además algunos cuchillos plantados en el petate, otros tirados en él, representan aquí simbólicamente tanto a los mismos muertos como a sus tumbas erigidas a la antigua moda, el cuchillo-espada recordando las hazañas del combatiente muerto en combate.

"Mi amada me espera
 en la Puerta de Lilas
 iremos en auto-stop a Salzburgo
 Mozart prende las estrellas
 nos revolcaremos sobre campos de avena
 una vez más hacer el amor será un milagro
 entre dos o tres
 y las suecas de largas piernas
 el invierno nórdico
 cantando cosas
 líbricas forever
 descubriendo la dulzura del Oro de Acapulco
 nuestra propia dulzura
 la naturaleza bienamada
 robando frutas
 vendiendo baratijas hechas por nuestras manos
 viajando hacia el verano
 el otoño
 los desiertos alquímicos
 bellas palabras en idiomas extraños
 Y acamparemos bajo las estrellas
 ritos órficos / sueños
 espuma de mares jóvenes y mortales"

(Rodolfo Hinostroza, "Imitación de Propercio", Lima, 1941)

De Juan Rivas María Dolores G. Torres²²⁴ apunta la relación temática con Giorgio de Chirico.

Curiosamente esto la lleva a analizar la obra del pintor en función del arte renacentista y no surrealista, encontrando en ella un "simbolismo" "metafísico" "metafórico}" "fant(ástico}"²²⁵ que Torres sin embargo no precisa, ya que las arquitecturas según ella renacentistas de Rivas nos introducen a "aquellos estados anímicos que no siempre son fáciles de definir"²²⁶.

De una manera más pertinente Altamirano con lo que se suele llamar "el ojo del pintor" alude, aunque indirectamente y desarrollando más que todo en su texto problemáticas recurrentes de su propia narrativa del momento²²⁷, a los espacios divididos de la obra de Rivas como organizadores de planos contrapuestos²²⁸. También a través de una curiosa referencia a Foucault relaciona a la obra de Rivas con las problemáticas formales del arte del Renacimiento.

Como en el caso de Géricault²²⁹, nos parece revelador interpretar a la obra de Rivas a partir de la visión que de ella tienen los críticos.

De hecho si bien los juegos de perspectiva son puramente renacentistas y que en el siglo XX De Chirico fue el que a su vez reutilizó tales juegos²³⁰, su intención era bastante distinta al hacerlo de la de los artistas renacentistas.

Además los espacios de De Chirico como los de Rivas utilizan perspectivas simples, pero no imbricadas a diferencia de los del arte del Renacimiento.

Se trata entonces de referencia, no de imitación.

Igual distancia se encuentra entre Rivas y De Chirico, como nota Altamirano, contrariamente a lo que plantea Torres.

²²⁴Torres, *Pinturas - Juan Rivas*, Managua, Galería Josefina, 1998, p. 3.

²²⁵*Ibid.*

²²⁶*Ibid.*, pp. 3-4.

²²⁷Altamirano, *La Prensa Literaria*, 2/1/1999, p. 6.

²²⁸*Ibid.*, pp. 5-6.

²²⁹V. Barbe, *Les thèmes du "Radeau de la Méduse" de Théodore Géricault étudiés à travers de leur récurrence dans l'art et la littérature du XIXème siècle*, Bès Editions, 2001.

²³⁰Notaremos sin embargo que Quintanilla, en los colajes de *ArteFacto*, utiliza también el principio renacentista de la cámara oscura, v. Barbe, *4 Plásticos Postmodernos*, *El Nuevo Diario*, IV parte, 21/5/1998-5/6/1998.

La manera surrealista de Rivas se comprende mejor hablando de la tradición del realismo mágico en la obra de pintores nicaragüenses como Armando Morales, Hugo Palma y Mario-René Madrigal-Arcia. Este último, como podemos apreciar en el catálogo de su exposición *Erupciones en el paisaje*²³¹, a través de la utilización de figuras equinas, como en Palma, y de cuerpos femeninos petrificados, como en Palma y Morales, con la cabeza cubierta por trapos, como en Magritte, cuerpos representados con frutas tropicales y dentro de arquitecturas surrealistas, como en Rivas, y De Chirico en lo que concierne al ambiente arquitectónico «silenciosos» (según la palabra de Schopenhauer a propósito de las artes de la piedra), nos permite reconstruir al nivel formal el juego de las influencias en la obra de Rivas y de su libertad hacia ellas.

La desolación de las obras de De Chirico no se encuentra en Rivas. A prueba el poema "Génesis" de Rivas que sirve de epígrafe al catálogo de la exposición *Pinturas - Juan Rivas* de 1998 de la galería managüense Josefina.

Queriendo oponerse a Torres, crítica de arte de origen español, Altamirano en su texto enumera a semejanza de poetas como Pablo Antonio Cuadra o críticos de arte como García Romano las frutas de las naturalezas muertas de Rivas²³², poniendo en la enumeración el acento sobre el carácter indígena de estas frutas, al nivel lingüístico y por ende al nivel biológico (en el sentido de primacia y extensión del verbo al objeto en el texto).

El abundante uso de líquidas, labiales y oclusivas en la descripción de las frutas pretende oponer lo jocosos de la obra de Rivas a la concepción nostálgica de la misma en Torres. Al nivel simbólico eso Altamirano al hacerlo opone, al igual que Darío o Isaac Asimov en sus textos, la antigua Europa, cansada y pesimista, a la América joven y optimista, la femenina europea al varonil americano.

Así en lo que concierne más precisamente a la obra de Rivas mediante esta enumeración Altamirano pretende definir las frutas de Rivas como lo hace la tradición por la manzana como símbolo de "la totalidad, relacionándose también con los deseos humanos"²³³.

De hecho como en las primeras obras de Belli se encuentra de manera recurrente en la obra de Rivas la oposición entre frutas de simbología fálica y otras de simbología vaginal (*Candelabro, Marañoses, Fruta Pan # 1, Calas, Pichel, Olla de dos picos,...*). Calas, cuchillo, candelabro o árbol pueden sustituirse a las frutas de simbología fálica (*En construcción, Fruta Pan # 1, Calas, Ventana y Calas, Guanabana y Pichel,...*). Un bastón dentro de un recipiente de pansa ancha o dos frutas tocándose (*Pincel Soporte, Mamey 1/2*) pueden en este sentido evocar el acto sexual. Más todavía si como en *Mamey 1/2* en el fondo el artista nos enseña dos cavetas, una abierta con un zapote adentro, la otra cerrada, según el principio utilizado por Belli en sus primeras obras de lo abierto-cerrado. Igual los espacios divididos de los fondos que juegan con el mismo principio de abierto-cerrado, sea que como cortinas dejan entrever una raja en sus pliegues, sea que como ventana o paredes separadas abren una hendidura en el espacio exterior hacia otro plano (*Guanabana y Pichel, Ventana y Calas, Busto, Guanabana y Mamey, Mamey 1/2, Mamey y Zapotes*), aluden a la vagina penetrada, como en Belli, Quintanilla y Zamora. En *Guanabana y Mamey* reaparece el símbolo sexual del mamey abierto de *Mamey 1/2* asociado con el, fálico, de la plumada como en *Mamey y Zapotes* o *Guanabana y Pichel*, y el vaginal de la cortina entreabierta.

En la exposición de la Purísima 1998 en la galería Josefina se expuso una pintura representando a la Virgen María con en primer plano unos mangos y en uno de ellos una cerradura con llave. El símbolo fálico de la llave relacionado en la obra con la concepción es evidente.

²³¹Mario-René Madrigal-Arcia, *Erupciones en el paisaje*, Managua, Banco del Café, 6 de febrero de 1998.

²³²Altamirano, *La Prensa Literaria*, p. 5.

²³³Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986, p. 216.

Lo encontramos también en *El Abridor* de Rivas. En *El Reloj* son el reloj y las bandas de seguridad amarillas discontinuas los que asociados con una papaya abierta simbolizan a semejanza de lo que ocurre en el primer período de Belli lo normativo y lo varonil.

De ahí que como en Nuñez en Rivas el árbol parezca simbolizar el nacimiento y crecimiento, producto de la unión de dos seres, o mejor dicho de la reunión del andrógino primordial, como lo confirman los dos árboles cuyas ramas se entrelazan de *Pincel Soporte*, o de *Marañones*.

También como en el primer período de Belli o en Nuñez en Rivas encontramos el símbolo del feto (*Semillas*).

El candelabro, recurrente en Rivas, y el hilo cortado o de unión (*En construcción, Candelabro*) pueden interpretarse en cuanto símbolos matrimoniales, así el candelabro encendido en pleno día por el casamiento feliz en *El Matrimonio Arnolfini* (1434) de Juan Van Eyck según Panofsky (en *Candelabro* una bugía está encendida).

De hecho el hilo si bien como los de las bodas reúne las dos casas en *Candelabro*, en *En construcción*, asociado con el motivo del doble árbol (son dos palos uno detrás de cada puerta los que se encuentran en *Candelabro*) lleva a una bugía eléctrica.

Cortado puede representar la unión consumida, algo parecido a los hilos de *Vacios* en Belli.

Motivo común en la mitología, el doble árbol o los dos árboles gemelos representan uno la sabiduría otro la vida²³⁴.

En *El Candelabro* se asocia de nuevo a la idea de luz. Todo lo anterior aclara el sentido puramente surrealista de la obra de Rivas y así también el sentido del poema "*Génesis*" que sirve de epígrafe al catálogo de la exposición de la galería Josefina.

Como lo indica el título el tema es genesiaco. Dice: "*Mano que da frutos/ A tus hijos los ojos./ Luz, sombra;/ ¿Por qué separarla?/ Ambas forman vida./ Fruto invernal descanza en las/ sombras, se alza al sol./ Sonríe, Gózalo*".

Como en Nuñez y Paz estamos frente a una simbología de la expansión y armonía universales. Y de ahí que nos encontramos frente a la última concepción del cuerpo de los artistas presentados.

En Juárez conforme lo que ocurre también en Codino, el cuerpo cuenta una historia biográfica, sólo que aquí como en Quintanilla progresiva y social, en el sentido emersoniano de la historia entendida como biografía entonces (véase también en este sentido las tesis de Zubiri y Ellacuría).

En Rivas se trata de nuevo como en Belli o González, y en cierta medida en Quintanilla (despojando su obra de carácter político), de la relación de pareja.

Pero la obra de Rivas se afirma más bien en este sentido como contraparte masculina de la de Zamora. Se trata de comunión, no de oposición.

Por ello es curiosa la coincidencia entre Torres y Altamirano acerca de la ausencia de cuerpo en Rivas.

Más curiosa todavía en Altamirano la idea de la "*ausencia... de la mano ordenadora del hombre*"²³⁵ en la obra de Rivas, curiosa tanto respecto de la propia interpretación que da Altamirano de la obra de Rivas, y curiosa también porque se hace en referencia a Foucault.

En realidad el cuerpo es presente en Rivas, y como en el primer período de Belli se trata siempre de un cuerpo femenino (*El Abridor, Pichel y Estatuita, Busto*) que, considerado en relación dialéctica con lo normativo y masculino ("*Génesis*", *El Reloj*), es abierto (*El Abridor, El Reloj*) o por lo menos esculpilo (*Busto*) por la mano del Dios varonil ("*Génesis*"), como lo confirma en *Busto* la presencia de los instrumentos del escultor (véase también en la obra de Rivas la recurrencia de la plomada como símbolo

²³⁴*Ibid.*, p. 51.

²³⁵Altamirano, *La Prensa Literaria*, p. 6.

tradicional del Dios arquitecto) juntos con los del trabajo doméstico femenino (la plancha), frutas simbólicas del *yoni*, y la apertura en la pared del fondo.

En *Pichel y Estatuilla* la mujer con otros símbolos de su papel social tradicional (la tetera y el pichel) es significativamente representada encerrada en el marco del gaballete, lo que de alguna manera nos devuelve de nuevo a las problemáticas encontradas en Nuñez y Belli, ya que reflexión como "*Génesis*" sobre el estatus del artista-Pigmalión la pintura impone al cuerpo femenino el papel pasivo criticado en la instalación y los textos cortos de Belli, o asumido en su sentido positivo, de recepción-comunión, en la obra de Zamora.

De manera similar a lo que ocurre en la obra de Rivas, en la de Oscar Rodríguez la constante representación de bustos de mujeres con tocado muy estricto a la manera del siglo XIX, perdidos entre elementos arquitectónicos tales como columnas, reafirma si la comparamos con la película de orientación psicoanalítica *Boxing Helena* (y hasta el primer período de Belli) el papel de objeto de la mujer para el artista-Pigmalión.

Por todo lo anteriormente expuesto si bien vemos que la obra de Rivas es de influencia surrealista y psicoanalítica (ahí donde Belli da cuenta de obsesiones intelectuales profundas, Rivas juega con los motivos dejando huellas para el espectador atento), a diferencia de De Chirico, Rivas no busca expresar en sus arquitecturas desiertas la desolación y los miedos del ser humano, sus fantasmas personales, sino de manera mucho más general, y en cierta forma como lo hace también Nuñez al poner elementos arquitectónicos en medio de espacios naturales, ampliar la relación dicotómica abierto-cerrado de los motivos de sus obras a la de interior-exterior dedoblando así la fuerza de la primera por repetición y metonimia.

En *Olla de dos picos* encontramos de nuevo la oposición entre frutas de forma ovoíde, forma del vientre materno que asemeja también la olla, y las zanahorias de simbología obviamente fálica. También la relación dialéctica entre la caja abierta (que nos recuerda la caja que hemos llamado pandórica de los esbozos de Nuñez) y la fachada esta vez con arcos ciegos. Las hojas de papel que son otro motivo recurrente en Rivas podrían relacionarse con la simbología creadora del artista (según el mismo principio autobiográfico de su utilización que en la instalación de Codino) como los ya citados caballete, instrumentos de escultor y plomada. Siendo la hoja conforme una dialéctica semejante a la de la obra del Bosco el espacio femenino, blanco, y horizontal (plano), sobre el cual en varios trabajos de Rivas se pone la vertical y por ende fálica plomada.

Con el caballete (símbolo del pintor), los instrumentos del escultor y la plomada (símbolo del arquitecto), la hoja (símbolo del escritor) confirma la presencia en la obra de Rivas de un discurso autobiográfico, como en Codino y Juárez, y al nivel de géneros en Belli y González, salvo que aquí acerca de la creación como acto de generación divino.

ESTUDIO EXOTERICO DE LOS ARTEFACTOS

(*ArteFacto*, n° 18, Septiembre-Diciembre del 2000)

I - Fundamentos teóricos

Haciendo caso omiso de la dialéctica de géneros que conlleva la oposición procreación-creación en las obras de David Ocón y de Patricia Belli, debemos reconocer que en la de Belli tal oposición al cuestionar una realidad única si bien dual del Ser, nos permite reflexionar sobre el fenómeno artístico de la traslación - o superación -. Mientras en *Pañuelo de Lágrimas* éstas en cuanto producto tanto físico como psíquico son las que simbólicamente marcan y dibujan la tela, en *Nido de Lágrimas* ellas mismas son las que producen, en relación dialéctica con los cordones umbilicales-quipos de *Vacios* (infecundos físicamente pero puntos de partida de una historia-creación cultural), algo parecido a los huevos de los nidos de oropéndulas. Al nivel puramente metafórico para nosotros ello, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Ocón donde la relación dialéctica entre creación y procreación define una dicotomía irreductible entre lo semejante y lo distinto, nos acerca a la problemática de la semejanza como elemento cultural (simbólico) de conservación-transformación en las obras de arte. De hecho la relación procreación-creación en Belli se plantea siempre desde el ser femenino. La dialéctica introducida por la artista entre las dos formas de generación se ubica dentro de otra, clásica y más amplia, entre cuerpo y espíritu.

La obra de arte, como material cultural, releva de lo espiritual y simbólico. La manera de acercarse a ella según nosotros más acertada es el método comparativo, que permite entender dentro de un marco general (comunidad de temas o motivos) la traslación o interpretación idiosincrática que el artista individual en base a las normas y gustos de su época, clase, etc., hace sufrir a los elementos genéricos conocidos. Fidel Coloma González en su "Introducción" a *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío* de Erwin K. Mapes²³⁶ propone una hermosa definición del comparatismo:

"El criterio básico es de tipo sociológico y culturalista: la obra... se explica por las circunstancias culturales que rodean al autor; y entre estas condiciones ambientales, procuran ellos (los comparatistas) determinar y definir los factores... que han condicionado, o por lo menos, motivado, la obra específica de un autor./... Sobre todo, el método induce a la búsqueda de las llamadas "fuentes", es decir, a la investigación de los lugares de origen de aquellos temas, personajes, vocabulario, etc. Y esto, desde luego, no con el fin de menoscabar el valor artístico de una obra, acusando a su autor de plagio - muchas veces así se ha interpretado la busca de fuentes literarias - sino simplemente para sentar la base de posteriores interpretaciones que permitieran definir las modalidades propias como diversos autores afrontan un mismo tema, para describir las características de su proceso creador, estimar su valía estética, etc."

Y más allá todavía de esta perspectiva meramente formalista, para describir y entender la evolución cultural de la humanidad en base al estudio de su pensamiento y, según el método warburgiano, la "*Pathosformel*" del "*Zeitgeist*" o espíritu del tiempo. No es pues que, como decía Rimbaud, «Yo (sea) otro», sino que se trata de entender el hombre psicológico a través del estudio de su contexto y comprender a la sociedad por medio de la obra individual, doble movimiento malinterpretado por la sociología del arte que de orientación estructuralista-marxista negó al hombre interior, y rechazado por los formalistas de orientación idealista que conforme la tradición no consideran el fenómeno sino como producción de la mente o intencionalidad. A pesar de ello este acercamiento "*sociológico y culturalista*" como diría Coloma González al hombre interior tiene un curioso, o por lo menos, notable eco en los tres estados del «*Dasein*» heideggeriano cuya confrontación con la otredad, esta vez conforme la reducción fenomenológica husserliana en cuanto comprensión del fenómeno entendido correctamente (al nivel etimológico y conceptual) como "*lo que se muestra*", debería favorecer el acercamiento cognocitivo al Ser.

²³⁶Fidel Coloma González, "Introducción" a Erwin K. Mapes, *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, Managua, 1966, p. 8.

II - Estudio exotérico de algunas obras de los ArteFactos

Todo lo anterior nos lleva a plantearnos el problema de las fuentes como elemento de comprensión de la obra abstracta, lo que una vez más confirmará que ésta, lejos de dar cuenta de una intencionalidad meramente subjetiva y por ende no objetivizable, es conceptualizada por el artista, ser psicológico y social, a partir del substrato cultural (o memoria colectiva) del que dispone. No se trata de un mero juego postmoderno, apuntado por Valeriano Sozal²³⁷ como "*vuelta a un pasado reciente sobre el que (el artista) ejerce la repetición y la diferencia*", "*Lo moderno excluye(ndo) la repetición*". Si bien es cierto la época moderna vió el cambio de estatuto del artista plástico de simple artesano, a menudo anónimo, a artista liberal cuyo indivisualidad y genio se expresaban por la originalidad que al mismo tiempo lo alejaba del oficio de concienzudo copista, el trabajo en talleres como los viajes a Italia aseguraban siempre una técnica segura adquirida en la academia de los clásicos y los grandes maestros de la época. Si los artistas del siglo XIX e inicios del siglo XX de empeñaron en desconstruir la forma y la figura, la permanencia en ellos de temas clásicos como el de las bañistas confirma la perenidad del motivo dentro de nuevas formas de representación. Tal vez sería más juicioso pensar la vuelta "postmoderna" a la figuración dentro del complejo debate de la abstracción como manera particular de asumir la contradictoria herencia del pop y el arte conceptual. No nos parece provechoso considerar el reclamo de no-originalidad postmoderno de manera diacrónica como un elemento de ruptura en sí, sino de manera más sincrónica como otra modalidad de apropiación de la forma, referente a los «*readymades*» por ejemplo. La Fontalne, Iriarte, Samaniego, Stevenson, Manet,... sin ser postmodernos se apropiaron y reinterpretaron a los clásicos. Ya en *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*²³⁸ hemos planteado, aunque que fugazmente, la necesidad de distinguir el objeto en sí y el objeto histórico. Por supuesto no se trata más aquí que de una *praxis* de aprehensión de la obra (o reducción) que permite considerar a la vez el objeto en su evolución y en un estado dado (cualquiera que éste sea), permitiéndonos así considerar sus modificaciones como cualidades particulares de un objeto arbitrario X tomado en un momento dado de su evolución, evidentemente no distinto del objeto histórico, pero sí distinto de sus demás anamórfosis. Si no mal interpretamos a nuestro maestro Gilbert Lascault, así procedió en *Le monstre dans l'art occidental*²³⁹ al considerar su objeto de estudio, en este caso el monstruo en la iconografía y la literatura, como un ente de por sí multifacético (híbrido) que decidió denominar de una vez como la incognita "*m*". En nuestro propio trabajo ya citado tal método de disociación ya no sólo espacial o conceptual (conforme el método cartesiano) sino también histórico nos permitió definir la filosofía no sólo, como se acostumbra falsamente, en cuanto concepción organizada del mundo (lo que es cualquier proceso de la mente, como por ejemplo la religión), sino más precisamente en cuanto racionalización del mismo. Claro que tal definición implica tomar en cuenta el objeto histórico en su evolución, lo que permite distinguir muy claramente la filosofía antigua en cuanto cosmogonía-cosmología de la filosofía moderna en cuanto ciencia. Eso que parece curioso hablando de filosofía es por todos implícito cuando se habla de la medicina, claramente distinguida en la mente común del chamanismo. Así asumiremos, al nivel meramente cultural occidental, la idea heideggeriana del «*Sein bei*» (o «*ser-estar al lado de*») – lo que hemos llamado la otredad - como apertura o «*Offenheit-Erschlossenheit*» de la ipseidad encontrándose en función de ella, la otredad, como valor diferencial del «*Dasein*» (y también tercera modalidad del mismo).

Como modalidad de referencia e integración la fuente nos informa sobre el significado denotado (insistemos en este último término) de la obra. Más, a través del estudio comparativo de sus motivos, el contenido de la obra abstracta de inicial se

²³⁷Valeriano Sozal, *Modernos y Postmodernos*, Madrid, Historia 16, n° 50, 1989, p. 16.

²³⁸Barbe, *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*.

²³⁹Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, París, Klincksieck.

vuelve referencial, remitiéndonos a otro símbolo, en línea directa - por así decirlo hacia atrás -, en su serpentino viaje vía la abstracción.

Pretendemos ahora evidenciar aquello a través del estudio exotérico de algunas obras de los miembros del grupo de jóvenes artistas nicaragüenses ArteFacto. En "*El andar de la plástica nicaragüense*"²⁴⁰ Porfirio García Romano apunta la reutilización en *Rambo 3 - Final Chapter* de Raúl Quintanilla de "*cajitas o cubículos*" en la parte superior de la obra que "*hacen una fuerte alusión a la obra "Diana" de Jasper Johns*"²⁴¹.

Igual relación podríamos sospechar entre *El que duerme y cena - Homenaje a Rauschenberg* de Spoerri y las recientes instalaciones de Belli²⁴². El tema de las vaginas zurdidas en Belli encuentra numerosos ecos también en las obras de otros artistas que conserva en su casa.

Si bien los *Artefactos para la paz* de Millares (1967) encuentran también eco en *Tu ver-Culo* de Juan B. Juarez, esta instalación con sus cuchillos plantados en un petate que puesto en el centro de un montículo de tierra parece servir de tapa a una invisible tumba de referencia doblemente a la obra de Quintanilla y a la del guatemalteco Erwin Guillermo. Guillermo en *Total: no pasa nada*, instalación que retoma la iconografía de la contemporánea obra suya titulada *Blood in Paradise*, presenta una serie de cuchillos plantados en una mesa exhibida ante una pared que lleva como graffiti escrito el texto del poema de 1964 de Manuel José Arce, también titulado "*Total: no pasa nada*".

Ahí donde en Guillermo la mesa representa un altar a la sangre de los muertos durante la guerra, en Juarez el petate rodeado de tierra evoca como los granos de maíz regados en el suelo, recurrentes como también el petate²⁴³ en las instalaciones de Quintanilla, un espacio geográfico nacional. Más generalmente la fuente de tal oposición entre la tierra que da la vida (según expresa Juarez) y los artefactos humanos capaces de arrebatarla se encuentra en la simbología de algunas obras de Smithson tales como la *Leñera parcialmente enterrada* de 1970²⁴⁴.

De hecho tal base de tierra o material oxidado es recurrente en la obra de Juarez. La derivación de sentido de la mesa-altar al petate-tumba más la dialéctica formal entre *Tu ver-Culo* y *El hombre que come piedra*, otra instalación de Juarez acerca del tema del hambre en el que la figura central, cara geométrica realizada con piedras, se encuentra en el centro de una base parecida a la de *Tu ver-Culo*, favoreció la polisemia reivindicada por el artista del símbolo del cuchillo que remite a la vez a la muerte en la guerra (tema fundamental en Juarez) en cuanto evoca el acuchillamiento, destrozamiento, etc., del cuerpo, y la muerte por hambre en la Nicaragua postguerra (los cuchillos presentados en la instalación son todos de cocina).

La obra *Ora pro nobis* del guatemalteco Luís Gonzalez Palma²⁴⁵, también inscrita en la problemática de la guerra, muestra las huellas de pies desnudos, evocando probablemente así el camino de cruz de su país como lo confirmaría el título ("*Reze por nosotros*"). Con la pintura de gran tamaño conservada en la Casa de los Tres Mundos en Granada, Nicaragua, representando las huellas de Acahualinca, descubierta por Ocón en la ocasión de un Recital de Poesía Erótica en común con nosotros, no cabe duda de

²⁴⁰Porfirio García Romano, «*El andar de la plástica nicaragüense*», *Nuevo Amanecer Cultural (El Nuevo Diario)*, 6/2/1999, p. 5.

²⁴¹Notaremos que este tipo de "*casitas*" se encuentra también en *Farewell* de García Romano, obra inspirada en el poema epónimo de Pablo Neruda, v. nuestro prólogo al poemario de García Romano, *Primera Carta Esencial*, Managua, Anama, 1998, pp. 7-13.

²⁴²V. nuestro artículo en *La Prensa Literaria*, 6/3/1999, pp. 1-2.

²⁴³Que de la reciente *El sueño de la ración produce monstruos* pasa a ser reutilizado en la versión de *El sueño de la ración produce monstruos*, presentada el 10 de marzo de 1999 en la ArteFactoría en Managua, en una instalación-presentación de las obras nicaragüenses recuperadas tardíamente después de la exposición inglesa *Tierra de Tempestades*.

²⁴⁴V. Bozal, p. 139.

²⁴⁵Después de la publicación del presente artículo en el n° 18 de *ArteFacto*, Ocón me mandó un amical e-mail en fecha del 09/11/2000 donde me precisaba: "*Ora pro nobis*, de Gonzalez Palma, era parte de nuestra muestra *Tierra de tempestades*, así que la conocí al vivo".

que la obra de Gonzalez Palma haya favorecido en Ocón la idea de extraer el motivo de las huellas, famosa herencia arqueológica del patrimonio nicaragüense en el caso de Acahualinca, y trasladarlo al ámbito contemporáneo en *Las huellas de Sapoá*, referencia a lo nacional y su desagregación: la emigración nicaragüense (de donde las huellas de pies en *Las huellas de Sapoá*) hacia Costa Rica, emigración a menudo ilegal y por eso a pies y escondida para cruzar la frontera.

Las obras de Guillermo como la de Gonzalez Palma son reproducidas en el catálogo *Tierra de Tempestades*²⁴⁶. Las fechas atribuidas en éste a la obra de los guatemaltecos no puede tomarse en cuenta ya que es la de la exposición como en el caso de un obra de Aparicio Arthola sobre la que volveremos, también reproducida en este catálogo pero de realización mucho anterior.

También *Las huellas de Sapoá*, mediante la referencia a las de Acahualinca, aparecen como metamorfosis de los emblemas de la herencia católica, muy vigente en la América Latina, y en la obra de Ocón, como lo expusimos en otros trabajos, remitiéndonos a la adoración de las reliquias (pensamos por ejemplo al conocido relicario de los pies de uno de los Santos Inocentes de la Catedral suiza de Basilea, realizado por Osvald Uberlinger en 1450), en especial al tema del lavamiento de los pies de Cristo, Cristo que a su vez se relaciona (al igual que su oponente: Judas) a la posterior leyenda del judío errante ("*Caminantes camineros*" diríamos, citando al gran poeta Carlos Martínez Rivas).

Es interesante notar la posible fuente bibliográfica común de inspiración de Juarez y Ocón al nivel metodológico, ya que nos permite poner en evidencia los mecanismos de traslación - o conservación-transformación - en el arte, mecanismos mucho menos perceptibles en países que no sufren como Nicaragua de tan grande escasez bibliográfica. Sin embargo debemos añadir que tal escasez, por deplorable que sea, se encuentra a menudo compensada por los artistas mismos, en sus propias bibliotecas. Es el caso por ejemplo de García Romano, Belli, Donald Altamirano, y en particular de Quintanilla. Ya los trabajos de Fritz Saxl, Panofsky y Whittkower han mostrado la importancia de la biblioteca de los artistas como fuente no sólo iconográfica de inspiración sino también ideológica. Eso se verifica todavía más en el caso de Nicaragua, país donde no disponen de museos y por consiguiente tampoco de exposiciones temporales para informarse de lo ocurrido en el mundo.

En este contexto es central la importancia de *Tierra de Tempestades*, ya que además este catálogo marcó un hito en la proyección a nivel internacional de los jóvenes artistas nicaragüenses después de la guerra. Si nos es permitido dar un juicio de valor, Ocón es con Belli y Quintanilla uno de los artistas más intelectuales de Nicaragua. Nos lo confirman dos de sus obras: *Cruciverción del Matias Grünewald* y *Alicia en el país de las maravillas*. El principio de repetición o multiplicación de las figuras dentro de la misma obra es un fenómeno recurrente en Ocón que revela lo que al inicio de este trabajo apuntábamos como una búsqueda de los artistas de los años 80-90 por unificar la herencia pop y conceptual, en este caso más precisamente pop y de Bacon.

Desde *Riña e Imagen y Memoria* Ocón se interesa a la repetición-multiplicación de las figuras, proceso baconiano de división del espacio con fines de crítica social. Tanto en cuanto a la denuncia del sistema policial de la sociedad contemporánea (similar en alguna medida a la denuncia del sistema penitenciario como simbólico del gobiernamiento coercitivo en Foucault), como en lo que refiere a la visión del espectador como enjuiciamiento de la obra. En esta perspectiva es importante apuntar la recurrencia en Bacon de la apropiación de obras clásicas como «*mise en miroir*» de su propia obra y la relación que tal proceso puede tener con la búsqueda de modelos entre las figuras de la moda y el cinema en Ocón, a menudo

²⁴⁶*Tierra de Tempestades*, pl. 18, 19 y 40.

acompañado de textos explicativos de su propia obra por parte del artista nicaragüense.

Al nivel general tal división del espacio por multiplicación y enmarcamiento de las figuras tiene antecedentes en los artistas españoles tanto de orientación conceptual como Nacho Criado como narrativos figurativos o pop como Carlos Alcolea y Luís Gordillo.

Pero es más precisamente en la imagen de la cruz construída con los retratos de los soldados muertos y puesta encima de la cama del cuarto del héroe en el film *J'accuse* de Abel Gance que nos parece encontrar el origen de la cruz-figuras de Ocón, como otro ejemplo del sufrimiento contemporáneo. Si bien en *Cruciverción...* el poema de García Romano delgado de los brazos de la cruz refiere según dice Ocón a las flores blancas que la devoción popular nicaragüense pone al crucificado en las iglesias, también en la lectura que aquí proponemos puede introducir una relación dialéctica con la escultura de la capilla a la entrada de la UCA-Managua en la que, creemos en referencia a la geometrización muy moderna de las cruces de los ladrones en el grabado de Durero, la Cruz crística se eleva en el centro de dos pilares que de manera polisémica nos remiten a la ambivalencia de la representación en la que ya no sabemos muy bien si estos pilares elevándose hacia el cielo son las cruces del buen y el malo ladrón o las figuras reducidas a su mínimo de los acompañantes tradicionales de Cristo, la Purísima y San Juan el favorito.

Así mientras los pilares que en la escultura de la UCA rodean a la Cruz evocan un apoteosis (en parte por el color inmaculado del conjunto), un anátesis, las colgaduras en *Cruciverción...*, conforme por otra parte la simbología del poema de García Romano, devuelven más bien a la idea trágica de katábasis.

La *Alicia...* de Ocón es como la obra de 1979 de Alcolea una modernización de la obra de Lewis Carroll. Sin embargo al elegir el momento del juicio de Alicia demasiado grande por entrar en el tribunal y referirlo explícitamente a la historia militar de Nicaragua en su interpretación de la obra, Ocón nos obliga a considerar la íntima unidad de motivos y temática entre su obra y *Alicia creció...* (1961) de Alechinsky.

A pesar de que la técnica de Ocón es figurativa y la de Alechinsky abstracta, digamos que el momento referido en los dos casos de manera simbólica es la pérdida de la inocencia infantil. Los elementos perturbados en *Alicia creció...* si bien son tachas nos dejan entrever motivos inspirados en los dibujos de niños pero con simbología cruel y violenta. Interesante es entonces apuntar que Cobra, grupo del que como de sabe Alechinsky era miembro, rehuyendo después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial la herencia artística y cultural europea occidental buscó en las formas no occidentales de arte (en el caso particular de Alechinsky en el arte japonés) nuevas respuestas iconográficas e ideológicas.

De ahí que, introduciendo una referencia directamente biográfica y nacional en su obra, Ocón opusó en su obra a la Alicia ya grande y enjuiciada los grabados con motivos y figuras animales regionales de la joven artista nicaragüense Alicia Zamora.

Así en Ocón como en Alechinsky se mantiene la dialéctica entre la guerra y la niñez y entre lo occidental y lo no occidental.

Mientras según las fechas de realización que nos fueron facilitadas por Arthola, su escultura titulada *Soldado* y sus demás esculturas de tipo totémico, cuyo mundo tiene algo que ver con el de Miguel Angel Abarca, otro escultor nicaragüense contemporáneo²⁴⁷, podrían haber influenciado la obra *Armonía y Respeto entre las culturas* (1996) del costarricense Edgar Zuñiga Jimenez, totem con hieróglifos de tipo precolombinos que en sus cuatro lados lleva figuras antropomórficas muy similares a los personajes-"idolos" de Arthola, (notaremos también en la obra de Zuñiga Jimenez la coincidencia con algún cuadro de la reciente exposición presentada en Nicaragua en

²⁴⁷V. *La Prensa Literaria*, 30/1/1999, p. 1.

1998 *Iberoamérica pinta* en el que cada continente representado por una figura totémica nos devolvía también al tema de las partes del mundo}, la obra sin título de Arthola²⁴⁸ que representa a una mujer de fuertes hombros y delgada cabeza agachada llevando una cadena en el cuello que la ata literalmente a la tierra, reflexión según el artista sobre el estatuto social de la mujer en la sociedad machista, se inspira obviamente en *El contemplador de estrellas* de Tamayo.

Tamayo, reutilizando una figura semejante a la del *Saturno* de Goya (y el consiguiente *Cíclope* del francés Odilon Redon) quiere probablemente representar aquí como en su demás obra el carácter latinoamericano, a la vez nacional, territorial (los fuertes hombros} y cosmológico, cultural (la cabeza en las estrellas) de su personaje. Tal mitologización se encuentra en sus murales, por ejemplo de *Prometeo* (Universidad de Puerto Rico, UNESCO de París), refiriendo de alguna manera a la escultura tribal y totemística indígena.

En *El contemplador de estrellas* la cabeza más pequeña es un juego óptico sin perspectiva o con perspectiva referenciada típico del arte contemporáneo²⁴⁹. Esta cabeza más pequeña porque perdida en las estrellas encuentra su contraparte en la cabeza reducida de la figura de Arthola, relación dialéctica entre lo hacia arriba-hacia abajo similar a la encontrada entre anátesis-katátesis en *Cruciverción...* de Ocón.

En el estado de nuestro conocimiento de la obra de Arthola no nos encontramos en capacidad de precisar si esta figura femenina agachada refiere como en *El sueño de la ración produce monstruos* de Quintanilla a la Tierra-Madre desdichada, tal vez con referencia a la historia personal del artista como en *Piridogstigmine no bay* (1991), otra obra reproducida en *Tierra de Tempestades*, lo que sería lógico respecto de la reutilización en ella de la fórmula iconográfica de Tamayo.

Lo que sí, nos parecería muy circunstancial este interés de Arthola por la situación femenina, a pesar de que el catálogo del Harris Museum la considera suficiente como para explicar la obra. Hasta donde podemos juzgar, si en varias ocasiones hablando de sus obras Arthola las explica desde un punto de vista forzosamente feminista, es para justificar motivos de fuerte contenido erótico y hasta pornográfico en los que aparece recurrente el tema del acoso, así como el del «ménage à trois», frecuente también en las pinturas de Altamirano.

En la obra de Arthola la sexualidad debridada revela a semejanza de lo que ocurre también en las obras de Juan Rivas y Oscar Rodríguez una concepción no problemática de la hombría.

Más acertado, aunque sin prueba para sustantar nuestras sospechas, nos parecería entonces el considerar la obra de Arthola reproducida en el catálogo como la expresión nacional-personal (al igual que en la obra de Teresa Codino) de los estragos de la guerra. De hecho con su color azul de simbología ambivalente (enfermedad-divinidad)- asociado además aquí al rojo como el negro en la bandera sandinista, el azul siendo a su vez color de la bandera nacional nicaragüense -, la escultura, contrariamente a las demás esculturas de Arthola que sí se integran a la gran cantidad de obras contemporáneas con orientación primitivista (de Alberto Giacometti a Markus Lüpertz), tiene algo que ver por su pesadez con los *Rebenes* de Fautrier.

Sin embargo al suponer que nos remita sólo como el torso andrógino de 1991 de Robert Gober a una mera cuestión de géneros, tendríamos aquí un ejemplo en el que, a diferencia de lo que ocurre en las demás obras estudiadas, la derivación o traslación no se hace únicamente al nivel formal de una obra a la otra, sino también al nivel temático.

III - Quintanilla y Moisés Barrios

Sin lugar a duda el líder además de creador del grupo ArteFacto es Quintanilla.

²⁴⁸Pl. 14 en *Tierra de Tempestades*.

²⁴⁹Y escuela del arte barroco, pensamos por ejemplo al Polifemo del Palacio Farnese en Roma.

Su figura emblemática reúne los integrantes del grupo alrededor de proyectos y principios que básicamente, aunque tácitamente también, son el rol primordial dado a la abstracción y las instalaciones.

La pintura de Quintanilla, en muchos aspectos reveladora de una influencia mutua con Arthola, ocupa un lugar secundario en su producción artística.

Como en Arthola el sexo, aunque aquí con problemática política, es un motivo central en su obra. En *El sueño de la ración produce monstruos* se presenta y representa a través de una serie de fotos en «close-up» de una vagina.

El uso en la obra de Quintanilla de la representación del sexo como elemento de crítica social utilizando el efecto de choque y malestar que provoca en el espectador su contemplación directa puede inspirarse al nivel iconográfico de Jodorowsky, sabiendo el interés de Quintanilla por las corrientes intelectuales y artísticas de la llamada postmodernidad, y el impacto de las teorías del «Pánico» de Arrabal, Jodorowsky y Topor especialmente en México.

El uso de la fotografía y/o fotocopia, hasta donde sabemos reciente en Quintanilla tanto en García Romano (a pesar de que este último en sus anteriores colajes utilizaba a veces las reproducciones sobre acetato), proviene de la influencia de Ocón.

Ya hemos tenido la ocasión de interpretar *El sueño de la ración...* como imagen de la Tierra-Madre americana tragándose a sus hijos.

En el *Homenaje a Clinton*, obra en curso de realización referente al caso Monica Lewinsky, Quintanilla reutiliza el principio de la serie de fotos, asociando esta vez pene y vagina con aviones de caza militares. Las dos series de fotos, clasificadas por género rodeando un objeto central: un pene de plástico con los mismos aviones de guerra volando a su alrededor.

El uso del avión militar como elemento nos devuelve al carácter marcadamente político de la obra de Quintanilla. Y como la aparición de tales aviones de guerra en la obra se origina en Wolf Vostell como el fotomontaje de 1977 titulado *El buevo* y que opone cultura y guerra, estos dos elementos: carácter político e influencia de Vostell en la obra de Quintanilla, confirman la íntima afición del nicaragüense por el grupo Fluxus. De ahí como lo apunta García Romano²⁵⁰ la importancia del «*happening*» y las instalaciones en Quintanilla.

En el *Homenaje a Clinton*, el pene rodeado de aviones de guerra como las dos series de fotos que sustentan tal iconografía y de alguna manera la envuelven (especialmente la de la vagina) descubren la relación dialéctica que une esta obra con *El sueño de la ración...*

Así el caso Lewinsky, problemático, curioso y sin duda tragicómico en una democracia contemporánea, marcando el límite entre lo privado y lo público y la paradoja del escándalo privado, al parecer más inmoral que el intervencionismo para la moral norteamericana (el intervencionismo siendo un tema recurrente en la obra de Quintanilla, ora remitiéndonos a la conquista, ora al imperialismo especialmente en sus obras de los años 80), el caso Lewinsky viene a expresar según el principio del cazador cazado (o de «*l'arroseur arrosé*») la automutilación del sistema imperialista, representada por la oposición de los símbolos fálicos de los aviones de guerra y del propio pene como elemento pasivo según lo muestran las fotos.

El principio del cazador cazado evidenciable por comparación con la dialéctica antropofágica de *El sueño de la ración...* adquiere más énfasis comparando, esta vez de manera exotérica, *Homenaje a Clinton* con las obras del guatemalteco Moisés Barrios, presentadas conjuntamente con *El sueño de la ración...* en la Bienal de Sao Paulo 1998, y reproducidas en el catálogo costarricense de la misma²⁵¹.

Tanto en *Torre Tatlin* como en *Así es la vida en los Trópicos* los bananos vienen a simbolizar las llamadas repúblicas bananeras. El proyecto de transformación

²⁵⁰García Romano, "El andar de la plástica nicaragüense", 13/2/1999, p. 5.

²⁵¹Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro, pp. 50-51

socialista del centro de gobierno por Tatlin se vuelve simple torre de bananos, devolviéndonos como los bananos en jaula de *Así es la vida...* a los conocidos problemas de dependencia socio-políticos de América Latina respecto del poder imperialista-capitalista.

Según la misma dialéctica *Mosquitos* nos muestra unos aviones de guerra aterrizados sobre otros cuantos bananos. En esta última obra de Barrios los bananos representan el territorio nacional.

En *Homenaje a Clinton*, al ser reemplazados los bananos por un pene, la traslación se opera de la evocación del territorio nacional latinoamericano a la del territorio norteamericano autoocupado.

APENDICES
TEORIZACION Y MANIFIESTO
TEXTOS COMPLEMENTARIOS ACERCA DE LA
POSTMODERNIDAD ARTISTICA

APENDICE I:
ETUDE DE LA QUESTION METATHEORIQUE
A PARTIR DES CRITIQUES NON OCCIDENTALES ET LACANIENNE
DE LA PENSEE POSTMODERNE
(1999)

La postmodernité occidentale tente, nous semble-t-il, un essai de ré-appropriation épistémologique de son propre discours dans l'espace et le temps, favorisé en partie par l'insistance du formalisme dominant sur les catégories différentielles comme élément fondateur de son champ d'analyse, au détriment d'un véritable questionnement sur les fondements de la pratique d'investigation. Ce qui, paradoxalement, en première lecture, engendre une grande facilité à dénier toute validité aux mécanismes d'approche scientifique, à cause justement de cette foi quelque peu aveugle en l'universalité intemporelle des concepts préétablis par la tradition. Ceci explique que le choix de la postmodernité occidentale s'est porté plus sur la critique des formes du discours que sur une véritable remise en question des postulats *a priori* de l'exégèse.

Un tel phénomène est sans doute plus sensible si on le considère du point de vue de l'analyse des productions symboliques, qui sera au centre de notre intérêt. Cette prégnance des catégories *a priori* est en effet cause du vide sémantique de l'exégèse face aux productions de l'art contemporain. Le hiatus sur la vide de sens des oeuvres abstraites (théories de l'intentionnalité par Schapiro et du spectateur "co-créateur" par Umberto Eco, critique d'Adorno à Wagner, ou de Barthes aux "mythologies" populaires) exprime moins le vide sémantique des oeuvres elle-mêmes que l'impossibilité de les dire. Deux considérations parallèles le prouvent: d'une part le fait que, comme peut facilement le confirmer la psychanalyse des rêves freudienne ou celle, jungienne, qui s'intéresse à la survivance de la mémoire collective, l'oeuvre abstraite est un ensemble formé de motifs sans liens directs entre eux, mais tous révélateurs de la mentalité idiosyncrasique de l'artiste, de ses pulsions et de ses croyances. Ainsi, si les thèmes deviennent bien "indiciels" dans l'art abstrait, les motifs en tant qu'unités minimales de sens, c'est-à-dire éléments insécables du sens, restent conventionnels. Leur rapport désignant ou, pour mieux dire, dénotant ce que veut dire l'oeuvre. Les peintures de Pierre Roy, clairement construites sur le modèle des emblèmes classiques nous en fournissent la preuve irréfutable. D'autre part, le vide, problème qu'il serait certes inconcevable de ne pas aborder pour parler de l'art contemporain (puisque celui-ci en rejetant les thèmes classiques impose forcément une lecture plus active de la part du spectateur en coupant les liens de sens qui habituellement tissaient la relation préétablie entre l'objet représenté par l'artiste et le sens que pouvait lui assigné, directement, le spectateur, en fonction de la symbolique que chaque thème revêtait au gré des époques), le vide donc correspond très précisément à l'espace laissé libre par l'artiste lorsqu'il coupe le cordon ombilical qui auparavant le reliait au spectateur dans l'ordre de la représentation classique. Or qu'est-ce que ce cordon ombilical, ce fil d'Ariane si puissant qu'il semble ne pouvoir être coupé sans mettre en péril la compréhension social de l'art comme production mentale, c'est-à-dire relevant d'un sens fort, sinon le caractère conventionnel même des thèmes communément représentés par l'oeuvre figurative?

Ainsi, comme nous allons le voir dans les paragraphes qui suivent, le mécanisme épistémologique qui consiste à accepter aveuglément les catégories différentielles préétablies, et, dans le cas où celles-ci se révèlent insuffisantes, voire erronées, à préférer nier la réalité du monde extérieur plutôt que de reconnaître la fausseté des principes émis par nos pairs, peut être comparé à celui, de propagande nationaliste, de ce qu'il est convenu d'appeler l'unité dans la différence (G. Bruno, Alejandro Serrano Caldera). Appliqué originellement au champ géographique des

régions d'un même pays, ce concept s'est amplifié au champ du discours d'intégration des pays d'une même alliance (union latino-américaine, européenne). Il s'applique parfaitement ici, dans le sens où les multiplicités d'interprétation possibles d'un même phénomène (Berkeley, Ecole d'Oxford, Eco) semble, pour les tenants de l'intelligentsia officielle, être validées par la tradition (phénoméniste notamment), et s'expliquer ainsi, encore une fois *a priori*, comme caractère normal de «ce qui se donne à voir» pour le subjectivisme rationnel de la pensée scientifique contemporaine.

Il existe principalement trois types d'espaces qui définissent ce que l'on nomme le «champ» des sciences humaines. Un champ historique, celui de leur construction dans le temps; un champ géographique, celui de leur développement dans l'espace; un champ enfin épistémologique, qui définit en la limitant la portée de leur analyse, voire même qui définit la limite de la portée de chacune par rapport aux autres.

On s'en rend tout de suite compte, ces trois champs sont par essence normatifs. Jusque dans la première moitié du XX^{ème} siècle, ces «espaces» d'écriture et d'analyse des sciences humaines, tendaient ambitieusement à l'interdisciplinarité la plus totale, s'inspirant d'une méthode commune, bien qu'en limitant le champ de chacune. Cette méthode comparatiste au sens le plus large, essentiellement statistique (de compilation et de comparaison des données) exprimait à la fois une recherche épistémologique active et une foi inébranlable en l'unité positive de la Raison cartésienne et kantienne. Cependant, au tournant du siècle, les intellectuels des peuples non occidentaux, dont, comme le rappelle le grand philosophe mexicain Leopoldo Zea, l'humanité avait jusque là toujours été remise en cause, mirent en doute, comme avant eux Georg Büchner (dans sa thèse sur Descartes) et même Hegel (dans *Croire et Savoir*), l'objectivité non questionnable de la pensée occidentale. Leur apport aux sciences humaines est en ceci notable qu'ils y ont réintroduit, par contrecoup, la définition popperienne, propre aux sciences exactes, de la vérifiabilité d'un phénomène, non plus de manière positive («je pense, donc je suis»), mais négative («quelles sont mes conditions d'être?»).

La question épistémologique se retourna donc contre elle-même, en s'interrogeant sur la possibilité d'existence des concepts subjectifs purs dans la réalité (principe du «*nihil negativum*» kantien), contre leur simple auto-affirmation subjective («*cogito ergo sum*»). Face à la remise en question des présupposés à prétention modélisatrice et universalisante de la pensée occidentale (notamment donc du «*cogito ergo sum*» et de l'idéalisme rationnel néo-kantien) par les intellectuels, philosophes, psychologues et sémiologues, non occidentaux, à partir du boum des guerres d'indépendance du XX^{ème} siècle, les théoriciens occidentaux ont imaginé un double moyen de revaloriser leur propre discours: tout d'abord, à travers l'intérêt accru pour les mouvements sociaux et politiques non occidentaux, prôné au niveau universitaire notamment par Marcuse et l'Ecole de Francfort (ce qui inclue l'invention de la «*Culture de la Paix*»), ainsi que d'Universités de la Paix dans toute l'Europe dont la fonction principale est de recevoir et d'éduquer les intellectuels des pays en guerre); ensuite, par la mise en place d'un système épistémologique à tiroir dans lequel la distinction entre langage et métalangage se complexifie d'un terme supplémentaire, la métathéorie, lequel, en renvoyant l'ordre des discours dans son ensemble dans le champ de la nécessité historique, confond opportunément la formation historique du discours scientifique en tant qu'il dépend des mythologies d'une époque, et le processus d'objectivation scientifique qui, au contraire, correspond à une «*prétention à l'universalité*» (Arturo Andrés Roig), c'est-à-dire à une «*démythologisation*» (Cassirer, Curtius, Panofsky).

La spécificité de la postmoderne occidentale est donc bien d'avoir cherché

à abolir les divisions, pourtant largement satisfaisantes, russellienne entre langage-objet et métalangage ou althusserienne entre idéologie et idéologie scientifique, en confondant plus ou moins consciemment liens intertextuels et métalangagiers, proposant ainsi communément de voir dans les textes critiques des artistes une prétention analysante, là où, au mieux, l'on a affaire à une simple opinion privée de la nécessaire prétention à l'universalité comme principe d'objectivation (au sens marxiste du terme) de la pensée, et, au pire, à un phénomène d'intertextualité.

Comme on le voit, c'est donc par sa définition socio-politique même, aux trois champs précédemment définis, historique (question du pouvoir idéologique des pays dominants sur les pays dominés, et de la perte de ce même pouvoir), géographique (opposition science occidentale-science non occidentale), et épistémologique (définition de la validité et, par conséquent, de la portée extensive de l'objectivité ou de la non objectivité du champ d'analyse - ce qui se rapporte bien, comme nous l'avons dit, au principe d'unité dans la différence -), que la postmodernité occidentale va s'attaquer.

Nous mettrons donc au centre de notre analyse cette réécriture, volontairement idéaliste, de l'histoire (encore une fois typique de la postmodernité occidentale, et aux postulats notablement opposés à ceux, matérialistes, de la postmodernité non occidentale, voir à ce propos l'ouvrage de Cerutti sur La philosophie de la libération latino-américaine). Réécriture de l'histoire qui ouvre un nouveau combat, idéologique (et donc épistémologique) plus ouvertement que militaire, face au péril de la fin de la domination occidentale sur le monde après la fin des colonies dans la seconde moitié du XXème siècle. Le terme même de postmodernité, inventé par les français et les états-uniens exprime cette nouvelle dichotomie (précisément profondément ahistorique pour l'historien de la fin du XXème siècle, habitué à considérer les XIXème-XXème siècles, avec leur lot de mutations industrielles, politiques et sociales, comme «l'époque contemporaine»), entre une modernité globale, qui va de Marco Polo à la fin des colonies, et une postmodernité plus que toute récente.

Le travail suivant ne prétend pas aborder la question métatextuelle au niveau purement linguistique, sinon de manière interdisciplinaire dans une perspective mythanalytique comme expression des préoccupations d'une époque. Ainsi l'aborderons-nous d'abord du point de vue historique, puis sémiotique, pour enfin aboutir à une étude de ses implications idéologiques, qui nous intéressent le plus. Nous chercherons à montrer ainsi comment un problème, en réalité résolu de manière satisfaisante depuis longtemps par les néopositivistes: celui de la relation entre texte et métatexte, théorie et métathéorie, en acquérant un statut particulier, dû aux circonstances socio-historiques dans lesquels il germe déjà dans les années 50-60 pour exploser dans les années 80-90, nous permet de comprendre l'évolution des conceptions littéraires des deux derniers siècles comme conséquence logique des réalités contemporaines¹, en nous expliquant et nous révélant les mythologies sociales qui effectivement compromettent notre discours, tissant un réseau de correspondances et implications. Pour cela nous proposerons, en assumant l'arbitraire des exemples choisis comme expression de notre expérience personnelle, de nous attarder plus particulièrement sur l'étude des oeuvres du jeune peintre nicaraguayen Oscar Rivas, et du recueil de nouvelles *Blanco en Azul* (1929) de Azorin, l'un des plus importants représentants de la génération du 98 espagnol.

Depuis quelques années la question de la relation entre texte et métatexte a

¹Dans le sens historique de ce terme, qui englobe le XIXème siècle et le XXème siècle.

pris une soudaine vigueur. De sujet à vrai dire assez marginal elle est devenue le centre de préoccupation des intellectuels de ce qu'il est commun d'appeler aujourd'hui la "postmodernité". Cela s'explique croyons-nous au niveau historique par la nécessité qu'a eu le "Premier Monde" de valider de nouveau les postulats de son propre discours qui, critiqués par les penseurs et philosophes non occidentaux, paraissaient perdre le caractère d'évidence qu'ils avaient jusque là revêtu². Ainsi la position cartésienne du "*cogito ergo sum*", qui comme le rappelait déjà Georg Büchner présuppose tant au niveau syntaxique de la construction de la phrase comme au niveau conceptuel la préexistence de l'essence à l'être³, c'est-à-dire du mode de pensée arbitraire de l'être en soi sur la réalité⁴, se trouva-t-elle dénoncée comme expression arbitraire d'une subjectivité conceptuelle servant les intérêts sociaux et politiques de l'homme blanc dans ce qui était auparavant ses "colonies"⁵. Une fois invalidé le discours officiel de l'*intelligensia* occidentale, celle-ci se trouva en quelque sorte sommée de répondre à l'appel. La forme la plus directe à l'époque fut nous semble-t-il l'anxieuse et répétée injonction que Marcuse lança aux étudiants du "Premier Monde" de s'intéresser en premier lieu aux mouvements indépendantistes du Tiers-Monde. Ce qui, pour l'aujourd'hui fleurissante Ecole de Francfort, se doublait à l'époque d'un autre intérêt: revisiter Marx au travers de Hegel. Curieuse entreprise de retour dans le temps qui ne saurait s'expliquer, Marx n'ayant jamais nié son intérêt pour Hegel (afin de mieux le critiquer), que par et dans ce contexte très précis qui était ne l'oublions pas celui de la guerre froide.

Parallèlement les mouvements beatniks, hippies, etc., avec l'arrivée de la crise économique et les mouvements de libérations sociales, des noirs, des femmes, etc., dans le sein même des pays occidentaux des années 60-70, favorisèrent sans nul doute cette révision des doctrines établies, dont le point culminant dans les années 80-90 fut la fin de la guerre froide puis de l'URSS.

C'est ainsi que, reprenant les thèses des formalistes russes⁶, qui supposaient la séparation entre la forme de l'énoncé et son contenu, celui-ci n'ayant de place que dans le cas d'énoncés "rhétoriques" (c'est-à-dire en réalité dans les oeuvres poétiques ou narratives), Julia Kristeva par exemple en arrive-t-elle à considérer, à l'instar de Eco, la sémiotique comme un "*levier*" qui marque la séparation entre "l'objet" (ou forme de l'énoncé) et "le sujet" (ou sens de l'énoncé), ce dernier ne pouvant prétendre à aucune systématisation de son expérience, puisque la "*gnoséologie matérialiste*" de la "*sémanalyse*" ne traite que "*les pratiques*" et non "*les structures sémiotiques*". Elle écrit ainsi:

"La sémanalyse dont le projet est donc, avant tout critique, ne se construira pas comme un édifice terminé,

² Il est sans doute compliqué de proposer une bibliographie complète sur le sujet, néanmoins en tant qu'approches récentes et qui proposent une vision d'ensemble du problème il nous semble possible de renvoyer, encore une fois sans prétention d'exhaustivité, aux travaux de Patrick Tort et Paul Désalmand, *Sciences humaines et philosophie en Afrique - La différence culturelle*, Paris, Hatier, 1978; Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981; du même auteur: *Rostro y filosofía de América Latina*, Mendoza (Argentine), EDIUNC, 1993. Qu'il nous soit permis également de préciser que nous même avons développé ces problèmes dans un essai intitulé *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, Managua, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), 1998, ainsi que dans les articles suivants publiés dans *El Nuevo Diario* (Managua): "*El problema de la praxis en la filosofía latinoamericana*", 23/11/1998, p. 11, et "*Leopoldo Zea y la crítica francesa: juegos discursivos y de poder*", 5/12/1998, p. 10.

³ Georg Büchner, *Sur Descartes*, thèse reproduite pp. 359-441 de ses *Oeuvres complètes - inédits et lettres*, Paris, Seuil, 1988.

⁴ Ce qui aboutira aux théories de Hegel et Heidegger.

⁵ Là aussi la bibliographie est importante. Pour ne pas allonger notre corpus et faute d'avoir à la main les références exactes, nous renverrons aux ouvrages précités de Roig, ainsi qu'à la somme de Tort et Désalmand, en sachant bien toutefois que des auteurs comme Zea, Fanon ou Césaire ont touché le thème, ne serait-ce que de manière détournée.

⁶ Par ailleurs critiquées par Medvedev.

"encyclopédie général des structures sémiotiques", et encore moins comme le dernier sommet, le "métalangage" "final" et "sature" d'une imbrication de langages, dont chacun prend l'autre comme "plan de contenu". Si telle est l'intention de la "métasémiologie" de Hjeltmslev, la sémantanalyse au contraire déchire la neutralité secrète du métalangage supra-concret et super-logique, et désigne "aux langages" leurs opérations pour leur assigner le sujet et l'histoire. Ainsi loin de partager l'enthousiasme de la "glosématique" qui a marqué la belle époque de la Raison Systématique persuadée de l'universalité de ses opérations transcendantales, la sémantanalyse se ressent de la brisure freudienne et, à un autre plan, marxiste, du sujet et de son discours, et sans proposer un système universel et fermé, formalise pour déconstruire."⁷

Deux éléments nous paraissent notables dans cet extrait: l'insistance à ne pas former de systèmes, qui se justifie contre la "transcendanc(e)" des sujets; et la référence au marxisme. Éléments qui viennent donc confirmer notre interprétation historique de l'intérêt pour les questions métalinguistiques.

Cette peur des systèmes soutenue par un puissant formalisme est évident dans la définition du structuralisme par Hubert Damisch⁸, quand curieusement il le compare à la colonne vitruvienne, réduisant le principe d'analyse verticale définie par Lévi-Strauss à l'étude de structures formelles, là où autant Lévi-Strauss que Barthes par exemple ne pensent jamais qu'aux structures sémiologiques des productions symboliques. Pourtant le néo-barthésianisme avoué de Damisch⁹ nous permet de comprendre les mécanismes qui ont permis l'incompréhension du système barthésien par ses propres disciples. En effet, là où Barthes a été le premier à systématiser en sémiologie la méthode néo-kantienne¹⁰ de "testificabilité" ou "négativité"¹¹ (vérification par élimination) proposée en philosophie par Karl Popper¹², ses disciples comme Damisch ou Todorov dans *L'éloge du quotidien* se sont dédiés non à comprendre la naissance du sens à partir de son "degré zéro", mais plus simplement à en étudier l'absence¹³.

Le problème du métalangage engage en fait beaucoup plus qu'une simple question d'analyse littéraire. Elle est la réponse politique et culturelle du discours occidental remis en question par les discours non occidentaux. Ainsi, pendant que Eco dès 1962 avec *L'Œuvre ouverte* propose une lecture polysémique des œuvres dans laquelle s'opposent deux subjectivités¹⁴: celle de l'artiste et celle du spectateur ou lecteur, incapables jamais de se rencontrer parce que navigant chacune dans des

⁷ Citée par Jorge Benítez Barreto, "Los estudios semióticos en la UNAN-Managua (Segunda Parte)", *Cátedra*, Managua, UNAN, No 2, janvier-mars 1992, pp. 64-65. N'ayant malheureusement pas plus les références exactes du texte de Kristeva cité, nous nous sommes permis, au risque de paraître iconoclastes, de traduire l'extrait, originellement en français, de la traduction espagnole, reproduite par Benítez Barreto de qui nous l'avions reprise dans *Arturo Andrés Roig y el problema epistemológico*, p. 23. Nous nous recommandons donc en cela du Faust de Goethe où le maître allemand nous autorise à utiliser l'idée plus qu'à nous arrêter au mot. Ce qui par ailleurs s'intègre parfaitement à notre propos.

⁸ *Encyclopaedia Universalis*, éd. de 1968, t. 15, pp; 440-442.

⁹ Cf. par exemple sa confuse étude du *Déjeuner sur l'herbe* dans *Le jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 1992.

¹⁰ On sait qu'une des bases de la philosophie kantienne est partir du concept de "nihil" pour définir le champ d'application de la science, voir à ce sujet le célèbre livre de Ernesto Mayz Vallenilla, *El problema de la nada en Kant*, Caracas (Venezuela), Monte Avila, 1992.

¹¹ Ceci est particulièrement évident si l'on compare les thèses de Barthes à l'intérêt sociologique marqué de Lévi-Strauss pour le passage des actes de nature aux actes de culture, notamment à travers l'exemple de l'inceste.

¹² Qui lui-même s'inspirait des opinions du *Novum Organum* de Bacon. C'est en quelque sorte à ce même principe de "testificabilité" que fait référence Medawar dans ses très concis *Conseils à un jeune scientifique*, à la manière de Vauvenargues ou de Rainer-Maria Rilke, dans lesquels il dit à son jeune lecteur et disciple imaginaire que la science ne progresse pas seulement grâce aux expériences réussies, mais aussi, pour le moins à part égale, grâce aux échecs reconnus.

¹³ Cf. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

¹⁴ Selon l'heureux mot de Hegel dans sa critique des idéalistes rationalistes kantien dans *Croire et Savoir* (*Creer y Saber*, Bogotá, Colombie, Norma, 1992).

mondes de réalités parallèles¹⁵, et que plus généralement les penseurs et philosophes de la nouvelle postmodernité¹⁶ en viennent à dénier la validité de tout discours, ce qui au fond n'est qu'une manière subtile pour le sujet de se réintroduire dans son propre discours en l'autojustifiant par le fait même que si aucun discours ne vaut, c'est que tous valent, ou pour le moins que "le mien ne vaut pas moins que celui du voisin", les penseurs et philosophes non occidentaux, l'argentin Arturo Andrés Roig en particulier, réfléchissant sur la question ortegienne des circonstances ("*Je suis moi et mes circonstances*") en viennent à postuler comme Cassirer dans son *Anthropologie philosophique*¹⁷ (1944) ce que Roig appelle "*la prétension à l'universalité*" comme possibilité d'échapper à ses circonstances sans perdre conscience de leur existence, le contexte (éducation, milieu, etc.) formant le jugement de l'individu. Ce n'est pas très différent non plus de la distinction de Althusser entre idéologie et idéologie scientifique.

Autres exemples significatifs de la tendance du Premier Monde à opposer l'universalité du Sens, occidental et bourgeois, discursif, et en particulier littéraire, à une polysémie, non occidentale ou de masses, déconstructrice, et par là même suspecte et subversive¹⁸, sont les ouvrages: *Les Mots et les Choses* (1966) de Foucault¹⁹, *L'Etat culturel* (1991) de Marc Fumaroli²⁰, et *La Défaite de la pensée* (1987) d'Alain Finkielkraut²¹.

Ainsi, pour résumer, pendant que les occidentaux proposent une conception idéaliste (malgré les déclarations de foi "marxistes" de Marcuse ou Kristeva) dans laquelle comme chez les phénoménistes antérieurs à Husserl et contrairement à l'étymologie du mot, les "*phénomènes*" ne sont pas ce qui se montre à nous mais des productions mentales, les non occidentaux s'intéressent à une objectivisation possible de type cette fois-ci effectivement matérialiste et néopositiviste, clairement basée sur le principe de la "testificabilité".

Pourtant c'est le discours occidental, en partie pour son pouvoir de propagande au niveau mondial²², qui a dominé dans la définition d'un autre problème, consécutive à celui de la validité métatextuelle, à savoir le problème métathéorique.

En effet, d'un côté l'évidence du caractère idéologique des thèses politiques occidentales dans le monde²³ et de l'autre l'affirmation subséquente que depuis trente ans impose le monde occidental que tout discours est idéologique, c'est-à-dire subjectif, non seulement eut pour effet de favoriser la haine latente pour les systèmes²⁴, mais aussi de réduire les métalangages au niveau de simples langages. Phénomène de réduction qui cependant s'explique aussi par une autre cause: l'intérêt renouvelé,

¹⁵ On voit bien là combien la théorie de Eco se ressent du berkeleyanisme.

¹⁶ Dont Eco se réclame, cf. *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, pp. 73ss.

¹⁷ Cassirer, *Anthropologia filosofica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹⁸ On voit bien l'influence qu'ont eu les thèses élitistes de Barthes sur le développement dans le milieu français de ce genre de doctrines.

¹⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

²⁰ Marc Fumaroli, *L'Etat culturel*, Paris, De Fallois, 1991.

²¹ Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

²² Nous renvoyons sur ce problème à l'oeuvre d'analyste politique de Noam Chomsky.

²³ Cf. Chomsky, par exemple *Nuestra pequeña región de por aquí: política de seguridad de los Estados Unidos*, pp. 53ss.

²⁴ Comme d'ailleurs le plus simple phénomène de rejet conservatiste face aux thèses avant-gardistes des structuralistes, comme le prouvent assez la haine qu'ont inspirés respectivement par exemple Barthes à René Pommier (*Le "Sur Racine"* de Roland Barthes, Paris, CDU et SEDÉS, 1988, et *Roland Barthes ras le bol!*, Vincennes, Guy Roblot, 1987), Dumézil à Jean Bayet (*Herlé*, Paris, De Boccard, 1926, et *Les origines de l'Hercule romain*, Paris, De Boccard, 1926), ou plus récemment, et bien que mort depuis 1968, Panofsky à Michel Arasse (*Le Détail - Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992).

justement par le débat sur les métalangages, pour l'étude et la critique, d'origine cependant ancienne dans l'herméneutique, des textes scientifiques, étude et critique qui s'expliquent d'elles-mêmes par le principe déjà mentionné de "testificabilité", et qu'ont particulièrement développé les états-uniens dans les dernières années.

C'est à ce problème qui nous allons maintenant nous intéresser pour essayer d'en comprendre les données. La division entre métaphore et métonymie que Barthes²⁵ opère dans ses analyses esthétiques²⁶, serait suffisante, rapprochée de la division althusserienne déjà notée entre idéologie et idéologie scientifique, et de ses antécédents chez Cassirer ou Russel (division entre langage-objet et métalangage), pour distinguer clairement le métalangage en tant qu'objectivisation ou superposition d'un discours sur un discours donné pour l'éclairer et le comprendre, du langage-objet en tant que substitution d'un discours par un autre, toujours dans l'ordre du subjectif. La différence s'effectuant par le principe que suivant l'épistémologie marxiste l'ont pourrait appeler de rationalisation du concret. Bien que l'on ne puisse pas tout à fait être d'accord avec cette opposition d'origine religieuse²⁷ chez Barthes entre le Verbe-Logos et les arts plastiques comme "*règne de la métaphore*" où "*rien n'est jamais "dénoté"*"²⁸, si pourtant nous la retransposons telle quelle, malgré ses limitations, et l'utilisons pour opposer langage-objet (métaphorique) et métalangage (métonymique), elle n'en reste pas moins très éclairante et à notre avis satisfaisante, si toutefois, comme nous venons de le dire on prend soin de la considérer en fonction des thèses de Cassirer, Russel, Althusser et Popper.

Ainsi ce n'est point dans une nécessité ou incomplétude réelle de la définition et opposition entre langage-objet et métalangage qu'il nous faut chercher l'origine du hiatus à propos des métalangages, mais bien dans la mythologie sociale de la période contemporaine.

Dans sa célèbre étude de "*La Lettre volée*" de Poe, Lacan postule une équivalence entre le problème du sens (ou plus précisément du signifié) et celui de l'ordre (la Loi, le Phallus)²⁹. Selon lui la séparation saussurienne entre signifiant et signifié n'est pas admissible car, pourrait-on dire en reprenant les idées de Medvedev (qui, comme Voloshinov, ne serait autre que Bakhtine), le sens immerge toujours la forme, ou si l'on préfère il n'y a pas de forme sans sens. Le sens est immanent à la forme³⁰. La dichotomie avoué par Saussure et Poe ne peut donc avoir qu'une origine psychanalytique³¹.

On sait cependant l'absence dans l'oeuvre de Lacan d'analyses basées sur des expériences cliniques, ce qui renvoie obligatoirement pour nous ses hypothèses dans le champ d'une "ethnopsychanalyse" sémiologique. Ou, pour être plus précis, bien que se distinguant fondamentalement de la démarche de Devereux, en cela que

²⁵ Qu'il reprend, via Jakobson, de la tropologie de Fontanier, mais en superposant, comme Jakobson, cette distinction, purement rhétorique dans le Manuel, à celle de Saussure entre paradigme et syntagme.

²⁶ Notamment dans *L'obvie et l'obtus - Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

²⁷ Cf. Roland Barthes et *la théorie esthétique*, IIème partie.

²⁸ Cf. par exemple Barthes, *L'obvie et l'obtus*, p. 129.

²⁹ Ce qui recoupe nos propres investigations dans *Roland Barthes et la théorie esthétique*, IVème partie, chap. V, sur le problème du "rien" identifié à la Femme, l'absence de sens et l'art dans la théorie esthétique traditionnelle.

³⁰ Ou bien encore en termes de l'épistémologie marxiste selon Lénin la parole est l'enveloppe de l'idée.

³¹ Elle s'exprimerait d'ailleurs selon Lacan par l'image de la cheminée (féminine) d'où pend (élément phallique) la lettre volée, selon un principe très similaire donc à celui du "*logos hystériques*" étudié par Jean-Claude Aubailly dans la littérature médiévale (*La fête et le chevalier - Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIème et XIIIème siècles*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 130) et qu'il nous semble retrouver dans *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodovar.

Lacan ne prétend pas analyser de manière pertinente les substrats historiques, sociologiques, et psychologiques qui, de manière irréductible les uns aux autres³², conformement le sol sur lequel naissent les mythologies sociales, la démarche de Lacan est néanmoins identique à celle de Devereux en cela qu'elle utilise comme unique matériel³³ les productions symboliques de l'esprit³⁴. C'est ainsi que nous pouvons sans crainte l'appliquer à l'étude d'oeuvres, puisque c'est cela même qu'elle se proposait. De plus, en s'interrogeant sur la validité de la séparation entre signifiant et signifié ("*S/s*") comme possible expression d'une mythologie masculine de la Loi et de l'Ordre, le Logos du discours, Lacan ne fait que proposer un autre angle d'approche au problème soulevé par Jung en psychologie et par Barthes³⁵ en sémiologie. A savoir celui de la relation entre "*Animus*" et "*Anima*" (Jung), ou entre Sens et absence de Sens, entre "*Tout*" et Rien (Barthes).

Bien que marquant les limites mêmes de la pensée de Lacan, enfermée sur soi, immanentiste, sa critique à la séparation entre signifié et signifiant est juste lorsqu'elle y note la présence d'un discours coercitif implicite (et probablement inconscient). Dans l'histoire de la pensée contemporaine il nous semble de nouveau possible de l'expliquer³⁶ par l'étude de la construction de la mentalité bourgeoise aux XIXème et XXème siècles.

Dans leur *Histoire de la famille* Philippe Ariès et Georges Duby remarquent que la société bourgeoise naissante au XIXème siècle caressait toujours des rêves de grandeur, fût-elle militaire, politique, artistique ou littéraire. Il n'y en pas de meilleurs exemples littéraires que les personnages de Balzac, particulièrement Rastignac, Biroteau ou Crevel. Il va de soi que, comme le rappellent Ariès et Duby, et l'exprimait déjà Vautrin dans *Le Père Goriot*, ses rêves se trouvaient le plus souvent frustrés. Il ne fait aucun doute que cette donnée sociale est à considérer comme un élément fondamental dans la construction du mythe prométhéen, propre de cette époque et qui débouchera, dirions-nous tout naturellement, sur celui de l'artiste maudit. L'artiste devient donc au XIXème siècle³⁷, par son statut même autoproclamé d'"artiste maudit", le chantre des déshérités et des laissés pour compte. C'est le cas de Hugo, de Baudelaire, de Zola, de Ibsen, du cubain José Martí ou du nicaraguayen Rubén Darío. De là qu'il prétend souvent doubler son activité littéraire d'une autre, parfois parallèle, souvent concomitante, de critique sociale et politique.

Or c'est précisément la contamination de la première activité par la seconde qui a permis à la "postmodernité" de poser la question de la métatextualité des textes littéraires, consécutivement à la réduction du concept pourtant évident de métatexte (du grec "*méta*" : "*après*", donc qui se super-pose) à celui de texte comme nous l'avons

³² Cf. Devereux, *Femme et Mythe*, Paris, Flammarion, 1982, note 11 p. 22.

³³ Ou pour le moins matériel principal dans le cas de Devereux.

³⁴ Voir de l'esprit subjectif personnel du psychanalyste dans le cas de Lacan, différent en cela pourtant de la technique freudienne en ce que Lacan prend ses idées personnelles - critiques - pour des faits en soi (conception positiviste, exprimée par Heidegger, du jugement subjectif vrai en soi car *provoqué par l'objet*), alors que Freud est conscient qu'en étudiant ses propres fantasmes c'est une psychanalyse personnelle qu'il tente de mener à bien, que ses idées sont *provoquées* non par une réalité externe objective, mais par la construction symbolique que son éducation, son milieu, etc., lui ont créé de la réalité objective.

³⁵ Il est intéressant de noter la coïncidence, dans les deux cas en référence directe à Saussure, entre l'un des titres de Barthes, *S/Z*, et la problématique énoncée par Lacan entre signifié et signifiant, qu'il représente comme Saussure sous la forme suivante: *S/s*.

³⁶ Bien qu'il faudrait doubler cette explication diachronique d'une autre, synchronique, sur l'origine de la question du "Rien". Cf. *Roland Barthes et la théorie esthétique*, IVème partie, chap. V.

³⁷ Bien qu'il le fût parfois dans les époques antérieures, il nous suffit de penser à Rutebeuf ou Villon, Voltaire et Rousseau.

vu avec Kristeva. Ainsi par exemple Lilly Soto peut-elle s'interroger sur la métatextualité de l'oeuvre du poète nicaraguayen Carlos Martínez Rivas³⁸, autant en ce qui concerne les prétentions critiques du poète (qui donna une série de conférences sur les beaux arts à la UNAN-Managua) qu'en ce qui concerne les références en réalité simplement intertextuelles de l'écrivain dans son oeuvre lorsqu'il donne par exemple un jugement critique sur d'autres auteurs et artistes. Parallèlement dans une thèse³⁹, significativement dirigée par Damisch et présentée à l'EHESS, Stefania Caliandro au bout d'un fallacieux raisonnement qui visiblement méconnaît les origines mêmes de l'analyse iconographique, à savoir les catalogues d'oeuvres de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle comme ceux de Salomon Reinach par exemple, en arrive en s'appuyant précisément sur ce caractère comparatiste de l'oeuvre de Warburg à y voir non pas une oeuvre scientifique, métalinguistique (métonymique si l'on force un peu la terminologie barthésienne), mais métavisuelle (métaphorique donc). On ne peut passer sur la curieuse opposition entre Warburg et Panofsky, et sur la toute aussi étrange compréhension qu'a Caliandro⁴⁰ de la méthode iconologique comme "*séduisant art de la forme*", non "*abstraction du premier moyen linguistique (la métasémiotique)*" mais "*divers registre du discours*".

Il n'est pas inutile ici de rappeler que Michael Podro dans son livre classique sur *Les Historiens d'Art*⁴¹ définit l'activité de ceux-ci comme historique (ou archéologique) et critique, insistant ainsi sur son rôle de nomenclature, d'ordonnement. Comme le dit Russel le langage-objet "*montré*", alors que le métalangage "*dit*". Caliandro, lorsqu'elle voit dans les textes de Warburg une forme "métavisuelle" lui attribue donc des qualités propres des formes symboliques primaires: celle de montrer, en lui niant celle métadiscursive d'étude, de description et d'analyse, "*dénot(ative)*" selon Barthes⁴².

³⁸ Lilly Soto, "CMR: el orfebre de la palabra o el oficio de tallar la poesía", conférence donnée le 17/3/1999 dans le cadre du VII Congreso Internacional de Literatura Centroamericana, Managua, 17-19 mars 1999. Nous mêmes avons abordé la question de la "tentation métalinguistique" de l'art contemporain à propos des illustrations de l'artiste nicaraguayen Raúl Quintanilla, fondateur du groupe ArteFacto, pour la revue éponyme dont il est aussi le directeur et le designer, dans "*Los colajes de 'ArteFacto' y el arte como metalenguaje en Raúl Quintanilla*", *El Nuevo Diario*, 1ère partie: 21/5/1998, ar 11; 2ème partie: 23/5/1998, p. 11; 3ème partie: 27/5/1998, p. C-12; 4ème partie: 30/5/1998, p. 10; 5ème partie: 2/6/1998, p. 11; 6ème et dernière partie: 5/6/1998, p. 10. De plus, il faut noter que d'une certaine façon aussi la métathéorie n'est qu'une forme d'intertextualité métalinguistique, car sinon comment appeler les efforts des scientifiques depuis des siècles pour améliorer et préciser les travaux de leurs prédécesseurs? Théorie de la métathéorie, ou bien méthathéorie de la métathéorie? On le voit en cela aussi, la métathéorie, si le concept en est pratique, et en bonne mesure intéressant et juste, est une valeur surajoutée arbitrairement sans tenir compte du caractère foncier de palimpseste de tout discours, qu'il s'agisse de langage-objet ou de métalangage. C'est surtout une valeur significativement apparue au moment où, encore une fois, à la fin du XXème siècle, les métalangages non occidentaux viennent à leur tour se superposer, et plus, critiquer, les métalangages occidentaux. Elle fait donc foi d'un malaise, de cette réaction postmoderne face aux "*discours contraires*", pour reprendre le mot de Roig. Cf. aussi de ce point de vue notes 42ss. et texte correspondant *infra*.

³⁹ Dont un extrait fut lu au Colloque *L'immagine nel linguaggio e nei non-linguaggi* d'Urbino de 1997 sous le titre (curieux, en ce qu'il met en question, comme le confirme le texte, l'usage d'images par les historiens d'art, c'est-à-dire du matériel même d'étude) "*De l'usage d'images par la critique d'art*". C'est de cette intervention, maintenant présentée sur Internet, que proviennent les citations de Caliandro.

⁴⁰ Conception dans laquelle Panofsky n'est pas plus épargné que Warburg, puisque selon Caliandro là où Warburg n'entre pas encore dans l'ordre du discours, Panofsky le pénétrerait tant qu'il en sortirait: "*la tentative de Panofsky pour réencontrer la relation entre l'image et le sens l'amène à fermer le cercle hermétique en direction d'une constante reconversion du visuel au verbal*". En résumé, pendant que Warburg, en rapprochant des images entre elles, ne sort pas d'un discours visuel, Panofsky en voulant trouver aux images un sens autre que visuel s'égare dans de la sur-interprétation. On voit là l'influence des idées développées par Arasse, contre Panofsky sur Caliandro. Nous ne nous expliquons cependant pas comment ni pourquoi Caliandro tente, par ailleurs vainement, de démontrer qu'il y a rupture entre Warburg et Panofsky quand ce dernier est au contraire le principal représentant de la méthode warburgienne. Serait-ce simplement, comme le dit Devereux, p. 11, parce que "*de nombreux critiques projettent dans les livres dont ils rendent compte ce qu'ils souhaitent y trouver, pour pouvoir affirmer leur supériorité sur l'auteur*"?

⁴¹ Michael Podro, *Les Historiens d'Art*, Brionne, Gérard Montfort, 1990, p. 9.

⁴² *L'obvie et l'obtus*, p. 129. De fait le métalangage, par son activité descriptive même, vise à établir une terminologie "*dont les termes sont ceux de la langue objet d'analyse, mais qui ont une seule acception*", *Dictionnaire de linguistique*, Paris,

Nous avons donc affaire, comme nous l'avons dit, à un double processus dans lequel la réduction des métalangages à des formes primaires de langage dans la théorie postmoderne, qui par là même ne reconnaît pas ou oublie l'essentielle "prétension à l'universalité" (Roig) comme forme de testificabilité ou d'objectivisation que représente leur élaboration, a pour conséquence l'identification arbitraire entre langages et métalangages, et partant entre métathéorie et métalangage (le métalangage considéré comme une langue naturelle ou directe obligeant ainsi l'exégète à voir dans la métathéorie non pas "une théorie de la théorie", sinon une théorie de la langue, ce qu'est au fait devenu le métalangage).

C'est ainsi que des théoriciens comme Eco ou l'esthéticien et romancier nicaraguayen Ricardo Pasos Marciacq, lorsqu'ils ajoutent à leur activité savante celle d'écrivain en arrivent à affirmer la validité scientifique de leur activité littéraire⁴³. Le fait qu'ils écrivent des romans historiques nous porte à voir en cela la ratification du fait que le discours postmoderne en découvrant le caractère circonstanciel, c'est-à-dire idéologique, du discours historique⁴⁴, suite précisément à sa critique par les anciens colonisés⁴⁵, et en l'identifiant à un simple récit, en étant mal compris a pu laisser croire que non seulement le discours historique s'était formé comme un simple récit, sinon aussi que sa substance était d'être un récit. Or la préoccupation des intellectuels eux-mêmes pour stigmatiser cette formation du discours historique comme récit invite tout au contraire à y voir la volonté de scientifier la discipline. C'est ainsi par exemple que les philosophes argentins du mouvement phénoménologique contemporain ont senti la nécessité de quitter le champ de l'engagement socio-politique, propre de la philosophie post-comtienne latino-américaine du XIX^e siècle, pour s'orienter vers l'étude anthropologique husserlienne d'une "philosophie sans présupposés"⁴⁶.

Cette prétention critique des écrivains, favorisée certes donc par la théorie postmoderne, n'en prend pas moins ses racines, si on veut la comprendre complètement, dans le besoin de la bourgeoisie du XIX^e siècle d'auto-justifier un statut récemment acquis et pourtant toujours très précaire de possible réussite sociale, une fois que les nobles ne pouvaient plus se réserver les carrières diplomatiques, politiques, militaires et administratives⁴⁷. Et c'est dans l'art que va se profiler une

Larousse, 1991, p. 317. Il va de soi cependant que, si bien cette conception barthesienne de la dénotation comme "relation dénotative (qui) se donne toujours entre un signifiant et un signifié de premier (ou zéro) degré" (Umberto Eco, "Significado y denotación de Boecio a Ockham", trad. à l'espagnol et rééd. dans l'appareil critique à la *Suma de Lógica* de Ockham, Bogotá, Norma, 1994, p. 10) développe les idées de Hjelmslev et s'appuie sur la définition plus précise de Pierce de la dénotation comme "référence directe d'un symbole à un objet" (cité par Eco, *ibid.*, p. 12), elle s'éloigne notablement de la définition linguistique habituelle de la relation entre dénotation et connotation, laquelle s'élabore dans le domaine des langues naturelles et non dans celle des langues artificielles comme le sont les métalangages (Eco, *ibid.*, pp. 9-53).

⁴³ Cf. Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, pp. 83-90.

⁴⁴ Outre les travaux des auteurs classiques comme Foucault ou Lyotard (cf. par ex. de Lyotard *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 169ss.), on citera dans la bibliographie récente de Roig "La Filosofía Latinoamericana, la Filosofía de la Historia y los relatos", discours de réception du Doctorat Honoris Causa de la UNAN-Managua, 1994, publié la même année par l'Université; ou encore de Raymond Bellour, *Mademoiselle Guillotine*, Paris, La Différence, 1989.

⁴⁵ Pensons au fameux, bien que tardif, livre de Maalouf sur *Les croisades vues par les arabes*. Antérieures sont les travaux (sans ordre) de Zea, Césaire, Fanon, Memmi, Diop, Senghor, Makouta-Mboukou, Nkrumah, Hountondji, etc. En littérature on peut citer le marquant ouvrage de Mongo Beti, *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama futur camionneur*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.

⁴⁶ Cf. Clara Alicia Jalil de Bertranou, "El movimiento fenomenológico argentino", pp. 149-156 des *Cuadernos americanos*, México, No 34, juillet-août 1992, p. 153. Ce qui, contrairement à ce que postule l'auteur, n'implique nullement une décontextualisation dans le travail de ces auteurs, bien au contraire, comme le prouvent au contraire les ouvrages déjà cités de Roig.

⁴⁷ Nombreuses sont les descriptions chez Balzac, Dostoïevsky, Gogol, Tolstoï, Kafka, Courteline, Beckett, de ces employés d'administration, anti-héros sans envergure, aux carrières sans avenir et aux rêves médiocres, chevaliers aux

réflexion spéculaire⁴⁸ d'abord sur l'art lui-même puis sur la société, en partie en réponse évidemment aux innovations du moment⁴⁹, mais plus généralement à cause de la situation socio-économique préexistante.

Par conséquent le sens en soi⁵⁰, qu'il s'agisse de l'intentionnalité vantée par Schapiro ou d'une peur de dire les horreurs du génocide dans la littérature occidentale postérieure à la Seconde Guerre Mondiale⁵¹, en est arrivé à occuper les artistes. Cette opposition entre la réalité et la raison, qui paradoxalement nous renvoie, comme la problématique de l'abstraction, aux thèses cartésiennes et phénoménistes, ou pour le moins berkeleyennes, de la présence de l'esprit sur la matière⁵², acquiert une irrévocable force dans les oeuvres de Rivas et Azorin, si on les met en relation avec la théorie lacanienne, "psycho-linguistique", du sens.

Rivas, qui a commencé son oeuvre abstraite par des tableaux constructivistes, où visages et plans d'architecture se mêlent, conserve cette thématique dans la période commencées avec la série dite par lui "laboratoire de l'artiste" dans laquelle comme des formules sur un tableau noir (élément révélateur d'une volonté démonstrative qu'on trouve déjà dans les écritures blanches sur fond noir de l'artiste suisse Ben) on voit apparaître sur le fond gris ardoise de la toile des théorèmes, dans lesquels certains éléments récurrents finissent par former le code linguistique de ce que l'histoire de l'art s'intéressant à l'art conceptuel nommera une "mythologie personnelle", c'est-à-dire des symboles non conventionnels. Pourtant entre tous ces symboles nous noterons la présence de symboles conventionnels des circuits électriques dans les plans d'architectes. Dans un second moment de cette période, après la série du "laboratoire de l'artiste", et entrant dans une autre, qui en réalité n'est pas tout à fait une série mais plutôt des toiles avec la même orientation, second moment que Rivas décrit comme celui des "théorèmes", l'artiste décida de superposer ces "théorèmes" sur un fond constructiviste du type rencontré dans la période antérieure. Le problème du contexte est donc évident dans l'oeuvre de Rivas, et ce problème se manifeste bien, comme le dit Lacan à propos de Poe, par une dichotomie entre le réel et le fictif, entre le sens, ou "*La Raison*" comme le nomme Rivas, et le réel, le vide des activités quotidiennes, fortement critiquées par Rivas, qui ne connaît pas cependant les thèses barthésiennes à ce sujet sur l'absence de sens fort dans les relations interpersonnelles (non littéraires)⁵³. Dans ce cadre

miroirs du mirage wéberien.

⁴⁸ Cf. Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 22-37.

⁴⁹ La photographie remplaçant par exemple la peinture dans l'art du portrait, et lui enlevant par la même ses commandes. Plus généralement l'Etat devenant petit à petit le seul mécène possible, le statut d'écrivain ou d'artiste aux XIXème et XXème siècles s'est révélé sans doute, mais un peu tard, une voie plus risquée qu'auparavant, en même temps qu'il devenait inutile de tenter de plaire à qui que se fût. Les artistes libérés pour une part, mais abandonnés d'un autre côté à leur funeste sort financier (qui ne s'est jamais appitoyer sur les sinistres livres et feuilles de comptes, sur les horribles lettres d'emprunts d'un Lamartine, d'un Balzac, d'un Baudelaire, d'un Rimbaud, ou d'un Van Gogh, et aujourd'hui d'un Carlos Martinez Rivas?), n'avaient donc plus de raison suffisante pour freiner leur vindicte et leur soif de revanche.

⁵⁰ La forme suprématiste, qui révèle chez les premiers artistes abstraits russes une contradiction évidente avec les préoccupations révolutionnaires, ce qui fut peut-être une cause déterminante, comme le propose Devade dans ses écrits, avec la bêtise des dirigeants communistes de l'époque, de la mort de l'avant-garde soviétique et le point de départ du formalisme propagandiste.

⁵¹ Thèse bien connue, mais qui récupère tout son sens quand on la compare avec les doutes exprimés par Roig dans le dernier article de *Rostro y filosofía de América Latina*, où il se demande, en faisant référence aux bouleversements politiques argentins, s'il est encore possible ou nécessaire de philosopher après avoir vu mourir tant de gens, d'amis et de collègues.

⁵² Peut-être justement pour la raison historique invoquée par Devade, l'abstraction russe étant directement, avec l'oeuvre de Kandinsky et Malevitch, à l'origine de l'art abstrait occidental.

⁵³ Ne nous y trompons pas cependant, l'art contemporain, et c'est l'un de nos présupposés dans cette étude, en affirmant son objectif raisonnable, mais sans toutefois proposer un mode d'approche scientifique pertinent dans l'établissement de sa politique de raisonnement - reconnaissons quand même que ce n'est pas une condition *sine qua non* pour l'art, qui est un langage-objet, mais si pose une véritable problème lorsque les scientifiques reprennent abusivement, sans y regarder de plus près, les doctrines artistiques du sentiment -, se définit comme

l'utilisation de symboles électriques non seulement révèle l'importance du contexte (l'environnement) sur l'individu pour Rivas, mais aussi représente l'anxieuse quête d'illumination de l'artiste dans son travail. Les théorèmes se présentent en général comme de grands quadrilatères qui délimitent l'espace de la toile, rappelant les fils barbelés, récurrents dans la période figurative, régionaliste, assez antérieure, dans l'oeuvre du peintre, et dont celui-ci dit qu'ils révèlent sa peur, consécutive à la guerre, de l'agression externe. Ainsi comme dans "*La lettre volée*" ou chez Barthes, la relation dedans-dehors rejoint la préoccupation inconsciente de l'artiste pour l'affirmation de l'idée (individuelle, immanente) sur la réalité (fausse, collective, extérieure). Dans une des premières oeuvres de la série des théorèmes, *Adam et Eve*, la version définitive sépare l'oeuvre en deux parties, l'une bleue l'autre rose. Le symbolisme est évident. Ce qui nous intéresse ici, c'est la division comme élément de sexualisation, d'ordonnement des deux parcours, l'un, celui d'Eve rempli de symboles négatifs (noirs), l'autre, celui d'Adam, positifs (blancs). Récemment, Rivas a commencé une série de petites sculptures dans lesquels il reprend de nouveau le principe d'imbrication des parties, propre du constructivisme⁵⁴. Dans la première, intitulée *Soldat blessé*, un carré plein est transpercé au niveau de ce qui pourrait être l'épaule par un élément qui rappelle une épée. Dans la seconde, d'abord intitulée *Maternité* puis *Fenêtres*, un carré vide est traversé par un rectangle vide (qui originellement représentait l'enfant), à son tour traversé par une sorte de pointe. Le Sens, capable de diviser et séparer, mais aussi de relier, prend donc bien dans les sculptures de Rivas la forme phallique d'un objet qui transperce. (On y retrouve d'ailleurs, outre une évidente similitude avec les sculptures de Victor Roman⁵⁵, l'écho des toiles de symbolisme nettement sexuel de Salvador Dalí⁵⁶). La "*Maternité-Fenêtres*", le second titre ayant été suggéré à Rivas par une réflexion de son fils en bas âge (élément révélateur de la relation entre la production symbolique et son caractère phallique normatif), la deuxième identification de l'oeuvre comme une ouverture, non plus comme un cadre projectif mais plutôt de séparation, nous renvoie à l'image, récurrente dans l'art contemporain, des réticules comme expression d'une réflexion de l'art sur lui-même⁵⁷.

Faisant à présent un retour dans le temps, nous trouvons dans le recueil de nouvelle *Blanco en Azul* de Azorin la confirmation de cette volonté réflexive et critique de l'art contemporain sur lui-même et sur la société. L'épigramme à Miró⁵⁸ nous renvoie dès l'abord à une réflexion de l'art sur l'art, que revendique aussi l'insistance de Azorin à faire de l'artiste l'admirateur des nuées, c'est-à-dire l'interprète du divin⁵⁹.

Le titre *Blanco en Azul* est une référence évidente, Azorin étant l'un des principaux représentants de la génération du 98, à *Azul...*, l'oeuvre fondatrice du

immanentiste, et sa conception de "La Raison" (en tant que "*nihil negativum*", on le voit, cf. aussi notes 10 et 75 et texte correspondant *infra*) comme expression d'une réalité transcendante non appréhendable par l'homme, mais à laquelle il doit se plier. De là le caractère idéaliste (au sens marxiste du terme) des théories scientifiques qui reproduisent tels quels les idées esthétisantes des artistes et de leur public.

⁵⁴ Avec une certaine utilisation "indigéniste" des couleurs, en référence au constructivisme pro-américain de Torres García.

⁵⁵ *Victor Roman*, Paris, Adam Biro, 1996.

⁵⁶ Cf. par ex. Robert Descharnes et Gilles Néret, *Salvador Dalí*, Cologne, Taschen, 1989, pp. 31-59. Il est, croyons-nous, pertinent de noter (en bonne partie à cause des graves problèmes bibliographiques dont souffre le Nicaragua, problèmes auxquels cherchent systématiquement à pallier les artistes, en se créant des bibliothèques particulières, toujours excellentement fournies) que la version espagnole de l'ouvrage fut offerte à Oscar Rivas peu avant qu'il se mette à la réalisation de ses sculptures miniatures.

⁵⁷ Cf. Krauss.

⁵⁸ Azorin, *Blanco en Azul y otros cuentos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1986, p. 65. On notera que le titre *Blanco en Azul* est une référence au recueil *Azul* de Darío, oeuvre fondatrice du modernisme hispanophone.

⁵⁹ Voir la symbolique du bleu dans la littérature du XIXème siècle.

modernisme hispanophone du nicaraguayen Rubén Darío, et par conséquent, comme cela est évident à la lecture du recueil de nouvelles de Azorin (*Azul...* de Darío étant aussi un recueil de nouvelles) au symbolisme moderniste et fin de siècle du bleu comme image du divin⁶⁰. Il est évident aussi que *Blanco en Azul* reprend une problématique du bleu du ciel national⁶¹ espagnol et aussi, de façon plus particulière à la problématique littéraire, de l'inspiration divine du poète, tragique et cependant propice à l'élévation spirituelle, déjà présente dans *Bohemia* (1897). Les héros des nouvelles de *Blanco en Azul*, comme avant de *Bohemia*, sont souvent des poètes, ou pour le moins des écrivains.

Nous ne nous intéresserons pas à une analyse détaillée de *Blanco en Azul*, seulement à sa structure. Pour cela il nous suffira de brièvement constater la problématique propre à chaque nouvelle de l'ouvrage, renvoyant le lecteur à l'oeuvre elle-même pour plus de précisions. Nous étudierons ainsi le livre dans sa suite logique. "*Fabia Lindé*", première nouvelle, évoque la mort. La nouvelle quatre évoque de manière parallèle la fausseté du monde. Les nouvelles deux à sept la dichotomie entre l'artiste et le monde (c'est-à-dire la réalité). Les nouvelles cinq et six, plus précisément le pouvoir de l'esprit. Les nouvelles huit à onze décrivent l'enfermement de l'art sur soi-même. Les nouvelles huit à dix la supériorité de la réalité par l'artiste qui crée son propre univers. Les nouvelles onze et treize évoquent la colonne, symbole christique. Dans la nouvelle douze le monde emplit l'âme, rêveuse, de l'artiste. Les nouvelles treize et quatorze opposent la foi et l'art au scepticisme. La nouvelle quinze identifie la réalité du monde à celle de l'oeuvre. La nouvelle seize oppose la réalité sociale du pauvre et du riche. La nouvelle dix-sept, en opposant dès l'épigraphe la réalité à la poésie, fait du poète un dieu, en suivant le processus commencé dans les nouvelles onze et treize en particulier (leur emplacement dans le recueil étant significatif, puisqu'elles "entourent" la douzième nouvelle - nombre ô combien symbolique -, dans laquelle se réalise la symbiose entre le monde et le poète, entre le corps et l'âme). Thématique centrale du recueil, les deux dernières nouvelles, dix-huit et dix-neuf, concluent sur la question de la transcendance. La dix-huit sur l'identification entre la mort et le poète, qu'elle oppose à la vie, dans une perspective de l'ascèse créatrice comme vraie vie. La dix-neuvième et dernière nouvelle, significativement intitulée "*Las sirenas*", identifie enfin la poésie à l'art de la prédiction, concluant ainsi le recueil sur la problématique avec laquelle il avait commencé, dans les nouvelles quatre à six. *Blanco en Azul*, comme l'oeuvre de Rivas, nous pose donc en face de l'énigme de la (pro-)création, et plus précisément ici de l'ascèse artistique comme révélatrice et rédemptrice du monde en une perspective intellectualiste de l'érotisme proche de celle qu'en a pu donner postérieurement le français Georges Bataille⁶².

La morale que nous tirons du recueil est enfermée dans le prologue, qui se préoccupe de la possibilité supranaturelle du poète d'appréhender la création, ce qui trouve effectivement écho dans tout le recueil⁶³. Il est on ne peut plus intéressant de constater que la volupté morbide du poète, vantée par Azorin dans *Blanco en Azul*, car selon lui elle permet à l'artiste d'atteindre au divin, est identique à celle qu'éprouve le héros d'une nouvelle de *Cavilar y Contar* (1942), intitulée "*El tesoro deshecho*"⁶⁴ ("*Le trésor*

⁶⁰ Barbe, "*La perspectiva política en Azul...*", *El Nuevo Diario*, Ière partie: 10/3/1998, p. 11; IIème partie: 12/3/1998, p. 11; IIIème partie: 13/3/1998, p. 11; IVème partie: 14/3/1998, p. 11; Vème partie: 16/3/1998, p. 11; VIème partie: 17/3/1998, p. 11; VIIème et dernière partie: 20/3/1998, p. 11.

⁶¹ Problématique nationaliste qu'on rencontre déjà dans *Azul...*, cf. *ibid.*

⁶² Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, 10/18, 1957.

⁶³ Azorin, pp. 67, 96 et 159.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 365.

défait⁶⁵), en face de la femme morte, thème classique du romantisme du XIX^{ème} siècle. Ainsi, comme chez Poe⁶⁶, la morbidity esthétique passe par ce que Lacan, dans son étude de "*La lettre volée*", définit comme la relation dialectique entre le masculin et le féminin⁶⁷.

On voit bien que l'oeuvre de Azorin exprime, bien que tardivement, le processus, au niveau de la psyché d'un artiste individuel, basé dans le contexte de l'Espagne fin de siècle, la préoccupation fondamentale de l'art contemporain pour lui-même, ce que nous avons appelé sa qualité "spéculaire". Or nous avons dit qu'au XIX^{ème} siècle la bourgeoisie doit affronter ses propres fantasmes de grandeur. On sait d'autre part que le caractère moral de l'art narratif est un problème qui a toujours retenu l'attention, depuis au moins Aristote et sa *Poétique*, problème qui prend toute sa vigueur à l'époque baroque, en tant que volonté de rationalisation de la réalité et des mythologies⁶⁸. Le rôle de l'artiste, et en particulier de l'écrivain, devient alors celui que se proposent des auteurs comme Zola dans *Le roman expérimental* (1880), et avant lui Diderot dans *Jacques le Fataliste et son maître* (1792-1796) ou Balzac avec *La comédie humaine*. C'est un propos anthropologique (pour les progrès de l'ethnographie et les découvertes marchandes d'autres continents⁶⁹), qui relève d'un engagement social (tentative de penser le Moi à partir de l'Autre⁷⁰, le statut déficient de la classe bourgeoise, puis de l'artiste dans la société à partir d'une réflexion sur le peuple, l'ici à partir de l'étude comparative des peuples⁷¹).

C'est aussi, parallèlement, la perpétuation et la libéralisation du discours esthétique, qui passe des mains d'un milieu aristocratique au milieu bourgeois, mais toujours selon les mêmes normes, à savoir un langage esthétique propre à démontrer les aptitudes oratrices de l'exposant plus qu'une réelle compréhension du message iconographique⁷². D'où l'importance accordée dans ce sens au sentiment dans l'interprétation de l'art, importance qu'on retrouve justement dans *Blanco en Azul*. Il ne fait aucun doute que ce verbiage esthétisant des classes aisées, dont au XIX^{ème} siècle les écrivains et artistes se sont fait l'écho, de Géricault ou Delacroix à Barbey d'Aurevilly⁷³ ou Zola, fut favorisé historiquement par l'adéquation de l'iconographie moderne à un symbolisme souvent créé pour satisfaire les mécènes selon des normes

⁶⁵ Et dont le titre s'inscrit en rapport dialectique avec une autre nouvelle du même recueil, "*Tesoro en Valladolid*", où là aussi c'est la femme (la Muse?) le trésor véritable de l'homme, *ibid.*, pp. 216ss. De fait aussi bien dans "*Tesoro en Valladolid*" qui dans le recueil la précède, intitulée "*La tristeza humana*", ce n'est pas l'argent qui est au bout du compte le véritable trésor, mais, dans le cas de "*Tesoro en Valladolid*" la femme, et dans celui de "*La tristeza humana*" l'inspiration poétique en tant que "*plaisir esthétique*", *ibid.*, p. 214.

⁶⁶ Cf. l'important appareil critique de l'édition des *Contes - Essais - Poèmes* de Poe dans la coll. "*Bouquins*", Paris, Robert Laffont, 1989.

⁶⁷ La problématique de "*El tesoro deshecho*" se rapproche aussi dans l'extrait auquel nous faisons référence de celle du fameux *Ars moriendi* médiéval, puisque c'est dans un lit étranger que le vieillard, héros du récit, prend soudain conscience de la futilité des biens terrestres qui jusqu'alors avaient comblé sa vie, d'où le titre.

⁶⁸ Cf. par ex. Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 45ss.

⁶⁹ On pensera, par exemple, à l'évocation de l'Amérique comme pays possible de la mystérieuse contamination dont croit souffrir le héros du *Horla* de Maupassant, ou, comme l'a déjà noté la critique, aux cris, à consonance étrangère pour les différents témoins, du singe tueur de *Double assassinat dans la rue Morgue* de Poe.

⁷⁰ *L'Homme et l'Autre*, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, réunis par J.-M. Paul, Nancy, Presses Universitaires, 1991.

⁷¹ Cf. par ex. *Voyages au pays de nulle part*, Paris, Robert Laffont, 1995.

⁷² Michael Baxandall, *L'OEil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 47ss.

⁷³ Voir son imposante production critique, que représentent *Les OEuvres et les Hommes*, publiées en 26 vol. par Honoré Champion (Paris, 1968).

de représentations fixées à l'avance⁷⁴, et pour cela compréhensibles par l'élite qui en avait les clés. L'art contemporain en devant couper avec ses mécènes, malgré lui (la photographie prenant le gros des commandes, en particulier des aristocrates et de la haute bourgeoisie), a aussi coupé avec ce symbolisme admis, pour se retrancher dans des mythologies personnelles.

Parallèlement, l'herméneutique médiévale se développant, comme nous l'avons dit, peu à peu vers une laïcisation et une scientification de son analyse, dans son processus de réalisation, laissa place à d'importants ouvrages d'iconographie et de mythologie antiques (les recueils d'emblèmes) qui, interprétés au premier degré (parfois même par leurs auteurs), furent cause d'une double confusion: d'abord entre l'objet et l'objet représenté (confusion entre le phénomène et son expression, favorisée par la confusion scolastique autour du débat de la dénotation); ensuite, et en quelque sorte par conséquent, entre l'interprétation symbolique de l'objet, qui reconnaît sa réalité conceptuelle, et la réalité "simple" de l'objet (problème du "*nihil negativum*" kantien⁷⁵). On le voit parfaitement dans la théosophie, inspirée des importants ouvrages de mythologie comparée du XIX^{ème} siècle et du tout début du XX^{ème} siècle (Dupuis, Dulaure, Frazer, Müller, Otto, etc.), et le mouvement littéraire qu'elle provoqua, qui, étrange retour en arrière, voyait dans les figures mythologiques analysées par les mythologues la preuve de la réalité de la religion, les figures solaires antiques ne pouvant définitivement selon ses adeptes qu'être des préfigurations christologiques. Ainsi, on notera avec intérêt la résurgence dans l'oeuvre de Gaston Leroux (avouée par l'intérêt de l'auteur pour faire des oeuvres à l'image des tragédies grecques) des figures d'Osiris (le mort revenant dans sa barque et appelant dans la nuit son épouse folle de chagrin dans *Le coeur cambriolé*) et de Prométhée-Epiméthée (le robot qui préfère la mort à un amour impossible et une vie sans âme dans *La machine à assassiner*).

Nous proposons donc de considérer le débat sur le métalangage comme l'expression politique d'intérêt propres à la "postmodernité" "occidentale", à savoir maintenir un pouvoir intellectuel⁷⁶ sur les anciens pays colonisés. Idéologie qui, réinterprétée par les non scientifiques (les écrivains et artistes en particulier, comme principaux divulgateurs des mythologies de leur époque) subit ce que subissent toutes les mythologies: on sait que les mots et les expressions ont tendance à naître dans le peuple pour être après acceptés par les classes supérieures de la société; au contraire, il nous semble, et les analyses jungiennes de la mentalité collective le prouvent, tout aussi bien que les études de mythologie comparée, que les symboles naissent dans les couches supérieures de la population, sans doute comme manière sectaire de crypter un discours ésotérique (au sens aristotélicien du terme) - on connaît fort bien le cas des langages scientifiques justement -, pour ensuite, sous une forme adultérée, réapparaître dans les couches basses de la population, du fait même qu'en tant qu'idéologies (scientifiées ou non) elles visent à être à un moment ou un autre divulguées. Ainsi donc, le cas du problème postmoderne à propos des métalangages, qui en niant la validité de tout discours afin de réhabiliter le discours occidental officiel, n'échappe pas à la règle. D'autant qu'il naquit plus entre les sphères des critiques que des scientifiques proprement dit. C'est ainsi que, favorisée par deux siècles d'interrogations esthétiques dues à la fois au changement radical de statut de l'artiste dans la société (puisqu'il perdit ses mécènes) et à son identification nouvelle avec les déclassés auxquels la nouvelle société ne pouvait que l'identifier (voir les destins tragiques de Lamartine, Balzac, Van

⁷⁴Cf. notamment les travaux des membres de l'Ecole de Warburg; par ex. Rudolf Wittkower, *La Migration des symboles*, Paris, Thames & Hudson, 1992, pp. 59ss.; et D. et E. Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François Ier à Fontainebleau*, Brionne, Gérard Montfort, 1992.

⁷⁵Cf. Mayz Vallenilla, cap. IV, pp. 199-268.

⁷⁶Cf. la très pertinente analyse qu'en fait Beti dans son roman.

Gogh ou Artaud), la croyance (fausse) en l'identité entre l'histoire comme récit (roman ou histoire apologétique à la Comynnes) et l'histoire comme science en voie de réalisation trouva un regain de forces.

Décevante sans doute en ce qu'elle ne va pas dans le sens du discours communément admis, notre interprétation⁷⁷ permet cependant de comprendre le double mouvement de la science sérieuse ("*Mon explication s'adresse à ceux qui veulent comprendre - les autres sont de toutes façons irrécupérables*" écrivait Devereux⁷⁸) dans ses essais d'objectivation par voie de "testificabilité", et la réponse que Barthes qualifiait de réactionnaire à ces tentatives, dont l'idéologie réelle se cache derrière une assez simple rhétorique qui consiste à accuser d'idéologie les idéologies scientifiques, et à reconnaître des idéologies scientifiques dans les idéologies pures que cette réponse (que dans un texte des *Mythologies* Barthes appelle "*La critique Ni-Ni*") défend. C'est aussi le principe, là encore démasqué par Barthes, du "*Racine est Racine*", l'objet ne renvoyant à rien d'autre qu'à ce qu'il est, selon un principe d'ontologie immanente, c'est-à-dire qui nie premièrement l'existence matérielle comme principe de l'essence (indéfinissable, selon cette théorie, puisque antérieur et supérieur à la compréhension humaine); deuxièmement, par conséquent, la pertinence de l'analyse, puisque rien n'est analyse, rien n'étant décomposable (thèse dont Lénine a montré l'innocuité dans l'état actuel des sciences où l'homme peut reproduire, et donc décomposer et influencer sur, les phénomènes naturels); troisièmement, le caractère symbolique des objets réels dans la psyché, puisque celle-ci, pire que les objets naturels, n'aurait qu'essence, sans relation aucune avec l'existence (Berkeley). Par conséquent, les analyses (symboliques) des productions symboliques ne pourraient jamais être que des complexifications, non des éclaircissements, des créations à partir d'autres créations.

Certes le problème du métalangage nous permet donc de comprendre les mythologies de notre époque, mais pas celles que l'on croit couramment.

⁷⁷ Qui a, par ailleurs, l'avantage d'expliquer la multiplication, après l'oeuvre de Borges, de romans en labyrinthes dont le point de départ est l'analyse de livres (Eco, Ian Pears, Arturo Pérez-Reverte), comme expression d'une réflexion spéculaire de l'art contemporain sur lui-même.

⁷⁸ Devereux, p. 11.

APENDICE II:
MANIFIESTO DEL GRUPO CUALQUIER NOMBRE

Integrado por: Norbert-Bertrand BARBE

Oscar RIVAS

José Angel SOLIS

(1999)

Grupo creado bajo el signo de la casualidad y de la amistad intelectual entre tres artistas jinotepinos, sus objetivos principales son:

1) Prescindir del arte como "*bel objet*", por su tendencia a servir las ideologías ya establecidas;

2) Prescindir de los atributos que consideramos innecesarios del arte, para fortalecer el potencial conceptual de la obra;

3) Sin embargo negamos la negación del arte y del espectador, ya que el arte es la materia prima y el medio a través del cual pretendemos atraer y cuestionar al espectador;

4) Prescindiendo de manera libre y aleatoria de cualquier elemento para nosotros superfluo, nos reservamos el derecho de retomar en cualquier momento una técnica o un elemento por nosotros obviado, ya que el arte es nuestro medio de expresión, por naturaleza y función en perpetua evolución formal y temática, y no queremos asumir ninguna opción que nos reduciría arbitrariamente su plena libertad de uso;

5) Proponer la obra como objeto con fines ante todo estéticos, entendido esto como nivel superior de significación que conlleva la clara conciencia del papel social del arte;

6) Sin embargo rechazar toda forma de arte de propaganda, ya que también negamos el carácter coercitivo y reductivo del arte comprometido con ideologías preestablecidas;

7) En base a los planteamientos conceptuales, minimalistas y neodadaístas, desarrollar planteamientos críticos hacia la sociedad y el mismo arte dentro del espacio virtual de juego entre el artista y el espectador creado en su relación dentro del espacio real del lugar de exposición;

8) Al crear ese "reino de sensaciones ideadas" queremos impulsar al espectador a una autocrítica conciente de nuestro mundo; sin embargo provocando y favoreciendo ese papel activo del espectador, no queremos reducir el nuestro al de simples "*co-creadores*" sino que siempre afirmaremos nuestra acción artística como permanentemente primera, única y última en el proceso de creación, concibiendo la polisemia de la obra (que inspiró el nombre de nuestro grupo) en el sentido vertical estructuralista y no, a diferencia del italiano Umberto Eco, horizontal de diluición del sentido.

La obra de Oscar Rivas (24 años, nicaragüense) desarrolla principios del arte conceptual como la ausencia de representación de formas aun abstractas a través de la serie *El laboratorio del artista*.

Referente al género moderno del *Taller del Artista* y de la *Galería de Pinturas*, la serie reemplaza la acumulación clásica en el género de los atributos y artefactos del artista por una sistematización del lenguaje simbólico, lo cual refiere directamente entonces al nivel de significado, iconológico y no iconográfico, de la obra de arte.

De ahí que construyendo su propio universo ideogramático dentro de una mitología personal alude a la cualidad idiosincrática de la comprensión de los fenómenos perceptivos, lo que a la vez cuestiona al espectador buscando su papel activo, y la acción intelectual permanente del artista (*versus* artesano).

De hecho esta preocupación por el artista y su medio se fue desarrollando en la obra de Oscar Rivas²⁵² a través de la reducción constructivista de la representación de la ciudad como primer nivel de socialización del individuo hasta llegar a los retratos arquitectónicos sobre la interacción cognitiva del artista con el mundo. En este sentido en la serie del *Laboratorio* se destaca particularmente la reutilización del tema clásico de Adán y Eva, interpretado aquí en el sentido de un acontecimiento no histórico sino simbólico representado en función de los fenómenos mentales sufridos por los dos personajes.

Yendo así hacia una interpretación sistemática materialista-freudiana de la obra de arte, las realizaciones de Oscar Rivas se asemejan a las formulaciones epistemológicas roigianas *via* el formalismo lingüístico por ejemplo de Kristeva y la semiótica del arte {en cuanto a la referencia al lenguaje computorizado²⁵³}.

La obra de José Angel Solís (32 años, nicaragüense) retoma también a través de la elaboración de elementos, esa vez hieroglíficos, recurrentes una mitología personal referente a los temas ya resaltados por el movimiento Praxis²⁵⁴ y los indigenistas como el sol, la luna y el sistema zodiacal.

Tal tematica resalta a la vez una preocupación latinoamericanista, y la búsqueda de una abstracción formal en la que la alternancia entre mujeres desnudas vistas de espaldas y abstracciones del espacio exterior entretejan una red de significación y simbología venusiana, la diosa astral siendo no sólo en la mitología indígena la compañera zodiacal de Quetzalcoatl {con el que alterna en el cielo}, sino también la expresión carnal del temperamento del artista tomado en una rubéndariana dialéctica entre lo carnal y lo espiritual.

La obra de Norbert-Bertrand Barbe {30 años, francés}, prescindiendo siempre del fondo ficticio, pretende dejando el fondo real (blanco) sin tocar acentuar el carácter bidimensional del espacio de la obra como soporte y medio para desarrollar temáticas sociales.

Como en Rivas la ausencia de detalle trabaja hacia una concepción minimalista del fenómeno técnico pero aquí con el fin más evidente de chocar el espectador.

La recurrencia de la interpretación sexual y psicoanalítica de temas religiosos como es el caso del tríptico donde aparece San Gerardo reinterpretado en base a las tesis del autoengendramiento²⁵⁵, se combine con la también recurrente crítica política y social en la obra de Norbert-Bertrand Barbe.

La insistencia en los 3 autorretratos²⁵⁶ en el carácter trágico y mesiánico del artista pretende revelar en el sentido clásico en homenaje a Ensor y Van Gogh la clara conciencia que se da el artista de su papel social.

²⁵²Arquitecto de formación, al igual que García Romano o Quintanilla, estos dos habiendo hecho sus estudios en la misma época, y el primero habiendo impartido clases entre otros a Rivas en la Universidad de Ingeniería (UNI) de Managua.

²⁵³Y también, en función de nuevo de la formación de Rivas, a los símbolos de los planos de las instalaciones de agua y luz en las construcciones de arquitectura.

²⁵⁴La obra de José Angel Solís no es sin recordar la de Orlando Sobalvarro, por otra parte amigo de Rivas y Solís.

²⁵⁵Grande cartulina dividida en tres partes con huellas de las nalgas del artista, de las que cuelga un falso cerrote al que está pegada una tina para niños.

²⁵⁶Tres cartulinas de dimensiones idénticas (un poco más grande que una página normal): la primera representando una oreja roja sobre fondo rosado dividido en dos bandas (una más clara arriba, otra más oscura abajo), llevando la leyenda: "*L'art en sor!*", referencia directa al pintor belga James Ensor y reinterpretación del juego de palabra de *Squelettes se disputant un hareng-saur* de 1891; la segunda cartulina es un collage: cabellos y pelo pubiano del artista puestos con pedacitos de vidrio en medio de la obra formando un ensamblaje que puede evocar muy vagamente una cara (el artista lleva barba y anteojos), asociados con la huella de su mano en la que está pegada un hongo seco, en la parte superior de la obra una especie de corona de malla para gallinero adornado por una hojas de zacate a manera de penacho corona este retrato titulado "*Autoportrait of the Artist as A Christ*" inspirado de los autorretratos de juventud de Durero, en particular el con la rama de cardo de 1493, primero que realizó Durero, y el único a ser conservado en Francia (Louvre); finalmente, la tercera cartulina es un dibujo pintado en negro de una cara redonda inspirada en el teorema cómico "*0+0=la tête à Toto*", la nariz de este último autorretrato titulado, en referencia esta

Por ello se entiende la utilización de materiales propios del "*arte povera*".

Sin embargo el arte de Norbert-Bertrand Barbe no es un arte que quiere ser propagandista, sino más bien provocar el propio pensamiento del espectador, guiarlo pero no educarlo.

Por ello se prefiere en su obras las técnicas neodadaístas como el ensamblaje y el "*combine painting*".

ADDENDA

PRIMEROS TEXTOS

**SOBRE LA POSTMODERNIDAD CULTURAL Y LITERARIA EN
NICARAGUA**

ADDENDUM I:
NICARAGUA: TRES POETAS POSTMODERNOS
(*Nuevo Amanecer Cultural*, 19/4/1997, p. 7)

Nuestra formación académica y nuestras investigaciones personales nos condujeron a estudiar el significado en las artes. Por supuesto el caso más interesante es el del arte y de la literatura contemporáneos, que según la teoría más comúnmente admitida manifiestan la huida del sentido, huida a veces explicada por una serie de choques sociales en los dos últimos siglos y por la crisis de valores consecuente.

Al leer a poetas nicaragüenses y comparando sus obras con las teorías y conceptualizaciones de la postmodernidad, nos propusimos tratar la presentación de tres de ellos: Héctor Avellan, Carola Brantome y Porfirio García Romano, presentación que será una aproximación a dicho movimiento.

Nos parece primero necesario constatar la doble ambigüedad de la noción de "postmodernidad".

Por una parte tenemos una corriente historicamente mal o poco definida. Así varios autores, tal como Steven Connor o Ihab Hassan¹, confunden postmodernidad y postmodernismo, asumiendo que ésta (o ése) no solamente se ubicaría a inicios del siglo, sino también que opondría la deconstrucción y el significado a la creación y el significado, típicos de la modernidad según estos dos autores.

Por otra parte afrontamos una realidad bifronte, que cambia radicalmente de rostro según hablamos de postmodernidad a propósito del discurso propio de los artistas o del discurso de los teóricos.

La dificultad es más grande por el hecho que como siempre la noción fue inventada por los científicos. Es decir que todo intento de racionalización de la postmodernidad es obligatoriamente tachado de apriorismos que, antes de definir a una corriente, pretenden explicar una época.

Así el discurso científico postmoderno abarca el arte, la ciencia o la política. Este tipo de ampliación no es nada nuevo. Se encuentra en el humanismo y, en el siglo XX, en el naturalismo (ver por ejemplo *La novela experimental* de Zola), el existencialismo, el rock, el punk o el rap. Sin embargo la historia real de la teoría postmoderna (que se distingue de su genealogía ficticia autocreada por los exégetas) permite entender la dicotomía entre el discurso sabio y el discurso artístico.

Los mismos teóricos que critican al arte moderno como dilución del sentido, cuando se trata de definir el arte más contemporáneo (por esta razón nombrado postmoderno) lo oponen al arte moderno, que en este caso se vuelve significante en contra del arte postmoderno que deconstruye el significado. Ahora si consideramos las obras de Avellán, Brantome o García Romano, podemos identificar otro tipo de perspectiva.

En "*Segundo poema enigmático*" de García Romano, como en "*Porque no había de otras*" de Brantome, se utilizan palabras de canciones populares. En "*Letras para la postmodernidad*", García Romano hace un poema únicamente a partir de títulos de películas. Pero aun en este poema el autor crea dos niveles de sentido: primero la

¹V. Steven Connor, *Cultura postmoderna - Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1989; y Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1982.

enumeración cinéfila, y segundo el relato de un amor efímero ya perdido. Mientras Roland Barthes buscó el origen del sentido en su grado cero que él creo encontrar en la Nueva Novela o, como Adorno, en el arte abstracto y la música romántica, nos parece al contrario que, aun en la escritura automática usada por García Romano en "*Cuando me iba a estallar la cabeza*", el sentimiento de hendidura que nos quiere hacer compartir el artista implica más que una abolición, una superposición de dos niveles de sentido: psicológico y referencial, lo que enriquece la dialogicidad de la obra. De este modo la referencia en "*Para matar a Bécquer*" o "*La canción de las Poponé*" de García Romano, como en "*Poemilla para un hombre que no se llama José*" de Brantome, estas dos últimos en homenaje a José Coronel Urtecho, la referencia implica la crítica, al menos la crítica del discurso, porque opone a una idiosincrasia un lenguaje dado².

Brian McHale es sin duda el que se acercó más a una definición satisfactoria de la modernidad y de la postmodernidad, proponiendo considerar la primera como epistemológica y la segunda como ontológica³. En efecto, "*Juego a ser*", "*Poema inútil*" y "*Una mujer va*" de Brantome, como "*Tengo una foto del mar*" y "*El día está de espaldas*" de Avellán, atestiguan el sentimiento de ajenaación del individuo en la sociedad.

Interpretando a McHale podemos decir que si la modernidad trató de apropiarse de su mundo ambiente, la postmodernidad no trata de conocerlo para integrar al hombre, sino que se pregunta sobre el estatuto del individuo en la sociedad, es decir también sobre los niveles de existencias y de permeabilidad entre los mundos. Sin embargo como dice McHale, los dos momentos no son irreductibles uno al otro y más bien se implican mutuamente. Es porque el relato de la pérdida, rasgo determinante de la postmodernidad, cuyo ejemplo puede ser "*Señor, que difícil es hablarle*" de Avellán, tiene raíces en Poe, Joyce o Kafka. De lo mismo la apropiación y los colajes son prestados de la modernidad.

Históricamente podemos decir que la noción de postmodernidad nació con el libro fundador de Jean-Francois Lyotard, *La Condition Postmoderne* de 1979. Creemos que el pensamiento postmoderno, tal como acabamos de definirlo, apareció como respuesta a la imposibilidad de decir la guerra después de 1945 (como las "*années folles*" fueron consecutivas de la Primera Guerra Mundial). La obra de Sartre y Camus se inscribe en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, como la Nueva Novela es su contraparte según algunos teóricos. Lo mismo se puede decir de la Nueva Ola cinematográfica.

Ahora esta explicación vale solo para una historiografía a corto plazo. El arte abstracto, "*El golpe de dados*" de Mallarmé, los caligramas o los cadáveres exquisitos se pueden explicar por los choques políticos y socioeconómicos del siglo XIX así como prolongación del pensamiento barroco, a su vez explicable por los cambios religiosos ya estudiados por André Chastel a propósito del surgimiento manierista⁴. Es decir que la categoría "postmodernidad" no tiene mayor cabida que para llamar a un arte "fin de siglo", muy bien representado por los video-clips y las películas de los años 90, y que se contraponen por ejemplo al pop art.

No tenemos más aquí que una palabra de valor clasificatoria e historicista.

²V. Philip Auslander, "Toward a conception of the Political in the Postmodern Theater", *Theatre Journal*, 39-1, 1987, p. 29.

³V. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York y Londres, Methuen, 1987.

⁴Notablemente en lo que concierne a la noción de juego y a la importancia de la aprehensión personal del mundo sensible, v. por ej. Jordi Corominas, «Fundamentos de una ética liberadora», *Cátedra*, Managua, n° 7/8, Enero-Dic. 1994, pp. 8ss. Adjuntamos a eso la reutilización propiamente postmoderna según los teóricos del adorno y del sentimentalismo (de inspiración también romántica).

Indispensable a la aproximación diacrónica, tiene que ser complementada por la concepción sincrónica. El arte contemporáneo - como el moderno - se construyó sobre una dualidad: como los rubenistas combatieron a los poussinistas, los modernistas se enfrentaron a los bomberos, los dadaístas a los futuristas, y el arte conceptual al pop art. La postmodernidad es la continuación del dadaísmo y del arte conceptual. Eso implica que se opone al arte que encomia los valores de progreso. De este punto de vista la serie de poemas de García Romano sobre los superhéroes es muy representativa.

Ahora se trata de no confundir un hecho cultural con la propaganda teoricista que lo encubre. Si debemos definir históricamente la postmodernidad, ella aparece en los años 80 en reacción a la crisis económica, como el pop art se desarrolló en los 70 gracias al boom de la economía de mercado. Sus primicias probables son consecuentes a la Segunda Guerra Mundial como negación de los horrores de la guerra. Ponerle una fecha de nacimiento anterior no tendría sentido. Si se trata de explicar sus temas y motivos, se tiene que analizar la genealogía del arte contemporáneo desde el dadaísmo hasta el arte conceptual.

En cuanto a su interpretación, es evidente que no se puede caracterizar como deconstrucción y oponer así a la modernidad, lo que sería o primero negar simplemente toda la historia "deconstructivista" del arte abstracto anterior, o segundo aceptar denominar todo el arte contemporáneo postmoderno y en consecuencia entender mecánicamente por arte postmoderno: arte posterior al siglo XVIII. En otras palabras el carácter meramente crítico del arte postmoderno no implica un vacío del significado, todo lo contrario. Hemos visto en las obras de Avellán, Brantome y García Romano, que los rasgos del arte postmoderno son el interés por lo ontológico y, como venimos de decir, el criticismo.

Los otros rasgos vienen de las artes anteriores. Pues en el uso de la parodia y en la distanciación entre la palabra y su significado se destaca un valor lingüístico evidentemente simbólico. La dicotomía implícitamente saussuriana entre la palabra (verbo pasivo) y el lenguaje (verbo activo porque idiosincrático) pone en evidencia el aspecto metalingüístico del arte postmoderno en su oposición a un lenguaje dado.

El uso que Avellán hace de los refranes nicaragüenses, mezclados con sus propias reflexiones en *Hipocampus* (como este título visiblemente dariano), es representativo de eso. También este título, como el contenido de crítica social acerba e irónica de la obra, nos recuerdan *Hippopotamus* de T.S. Eliot⁵. En esta perspectiva la negación del lector o del espectador procede también, como en el land art y más generalmente en el arte conceptual, de la afirmación de que la obra tiene valor en sí, es decir un significado intrínseco.

Entonces ontológico y metalingüístico, el arte postmoderno tiene afinidad con la filosofía de la liberación tal como la categoriza Roig⁶. Al contrario el discurso científico sobre la postmodernidad, que de manera significativa se desarrolló esencialmente en Europa y en los Estados Unidos después de las luchas de emancipaciones y de las últimas guerras de independencia, conlleva un discurso minimalista y reaccionario.

Mientras que Lyotard y Jean Baudrillard critican al metalenguaje científico que ambos identifican con un relato, Jacques Derrida impone la confusión entre el

⁵Citado por José Coronel Urtecho, *Prosa remida*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, p. 158.

⁶Arturo Andrés Roig, *Rastro y Filosofía de América Latina*, Mendoza, EDIUNC, 1993, pp. 105-189.

discurso literario (por ejemplo el de Jacques Sollers en *La Diseminación*) y su propio trabajo, superpuesto como un artefacto al texto estudiado. Es decir que asumiendo lo "inefable" como categoría normativa del discurso científico, al cual por otra parte está negado todo valor de objetivación, y promoviendo como Vattimo un "pensamiento débil", la postmodernidad del primer mundo impide al significado de ser crítico.

De aquí que Roig o Serrano⁷ subrayan el peligro de esta prohibición implícita de toda rebeldía, cuya teoría del fin de la historia es la última manifestación. La afirmación de la muerte de las ideologías equivale en este caso a la justificación de un estado de hecho que no puede o no debe evolucionar.

Inversa es por supuesto la postmodernidad artística. La obra de Le Clézio da cuenta de una búsqueda individual en que la geografía parisina interviene como revelador laberíntico de la pérdida, como lo eran las ciudades anónimas de Kafka. Es decir que este tiempo cero favorece la emergencia de un cuestionamiento ontológico y crítico.

No es casual si la propedéutica de la postmodernidad nicaragüense representada por los tres autores estudiados se emparenta a la filosofía de la liberación. Toda actitud crítica es subversiva.

Tampoco es casual si los teóricos más recientes de la postmodernidad, desarrollando falsamente las tesis de Barthes, construyeron de manera perniciosa una contrateoría del pensamiento débil para justificar el brutal estado de hecho de las relaciones de poder entre Estado y Naciones y entre Primer y Tercer Mundo.

La genealogía mítica y la ausencia de cronologización del fenómeno postmoderno intervienen para validar históricamente estos planteamientos neoliberales e impedir contextualizar sus raíces totalitarias reales.

El tiempo cero, manipulado por los científicos de la postmodernidad, toma en el caso de *Black Skin White Masks* de 1952 de Frantz Fanon valor de afirmación de lo propio, negando la relación de poder y de dependencia tradicional. Dice:

"...No soy una potencialidad de nada. Soy exactamente lo que soy. No tengo que buscar lo universal. No tengo ninguna probabilidad. Mi conciencia de negro no se resiente como una lacra. Existe. Es partidaria de sí misma..."⁸

Exactamente la misma dialéctica se encuentra en "A Wait Whitman" de Avellán (título de nuevo inspirado en Darío). Tal afirmación de un ser en existencia es clave de la conciencia de su encerramiento en las normas de la historia impuesta, y se niega a ser representativa de la Alteridad fantasmagórica para el Occidente, "el Otro de la civilización"⁹ según la oposición entre civilización y barbarie ya puesta en evidencia por Roig¹⁰.

Además explica que se encuentra en la postmodernidad latinoamericana un historicismo autóctono, ya sea en arquitectura¹¹, en las apropiaciones de Brantome y García Romano, o en la aparición de una referencia crítica en Avellán cuando escribe

⁷ Alejandro Serrano Caldera, *El fin de la historia: reparación del mito*, Universidad de La Habana, 1991; y *El Doble Rostro de la Postmodernidad*, San José, CSUCA, 1994, pp. 189ss.

⁸ Cit. p. 172 in Connor.

⁹ *Ibid.*, pp. 171-172ss.

¹⁰ Roig, pp. 23-91.

¹¹ V. *México en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, n° 16, primavera de 1987.

en "Tengo una foto del mar":

"...estoy solo (en la foto),/ con una leve sonrisa/ y en los ojos tristeza./ Como indígena a quien/ con una cámara/ le roban el espíritu".

Por supuesto tal historicismo hace que la postmodernidad se relaciona también con el modernismo (como se relaciona al dadaísmo y al arte conceptual o al punk), sin que por lo tanto se confundiera con el postmodernismo, que es un movimiento inmediatamente posterior al propio modernismo. De hecho rechazando lo universal y privilegiando lo casual con el fin de encontrar una topología existencialista fuertemente regionalista (como Fanon o Le Clézio), los postmodernos se oponen a la búsqueda de lo propio modernista, pensada como asimilación¹², a la que prefieren una posición vanguardista, como podemos apreciar por las referencias cómicas a Darío a la manera de Coronel Urtecho o Ernesto Cardenal en García Romano en particular.

En conclusión, ¿qué nos ofrece la postmodernidad? La afirmación de una individualidad no asimilable (como lo demuestran "Estoy hombre" de Avellán o "Ecce homo" de García Romano), individualidad que revela una vez más la incapacidad de la sociedad para integrar a sus miembros. Por eso, como crítica ontológica, la postmodernidad nos invita a nosotros teóricos, a reinvertir el campo de un metalenguaje que no sea solamente como dice Sartre:

"un acto de cortesía... (donde) el lector, por su parte, no se cansa de encontrar las mismas ideas en los libros más diversos, porque estas ideas son suyas y no quiere tener otras, sino solamente que se le presentan con magnificencia las que él ya tiene.../... en eso la sociedad se contempla con gusto porque reconoce las ideas que se forma de ella misma; ella no quiere que se le revele lo que ella es sino que se le refleje lo que cree ser"¹³.

Roig y Serrano nos advierten de la necesidad de buscar alternativas al estado de facto que, de diversas maneras, estigmatiza la postmodernidad (véase las reflexiones ecológicas, indígenas o antimercantilistas en los poemas de Avellán), puesto que como dice también Sartre:

"para que un escritor conciba solamente la idea de hacer un retrato-contestación de su lector real, se necesita que haya tomado conciencia de una contradicción entre él mismo y su público, es decir que él sea ajeno a sus lectores y les considere con extrañeza o que sienta sobre el pequeño mundo que forma con sus lectores el peso de la mirada asombrada de conciencias extranjeras (minorías étnicas, grupos oprimidos, etc.).../... es en las sociedades inestables y cuando el público se nivela en varias capas sociales, que el escritor, herido y enojado, inventa explicaciones para sus angustias"¹⁴.

En esta vía nos servirán de modelo Marx y Engels¹⁵ que cuestionaron el lenguaje dado y reaccionario de la crítica, que hoy en día ha tratado de elaborar en un tiempo rítmico una teorización de la postmodernidad como abandono, borrando voluntariamente su rol polémico con el fin de hacernos creer de nuevo que "todo es por lo mejor en el mejor de los mundos posibles".

¹² *Ibid.*, p. 15; y David Craven, "El expresionismo Abstracto y el Arte No-europeo: Una aproximación Post-Colonial al Arte "Americano", *ArteFacto*, Managua, n° 12/13, oct. 1995-enero de 1996.

¹³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, 1976, pp. 117 y 119, trad. N.-B. Barbe.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 116 y 119, trad. Barbe.

¹⁵ V. por ej. Federico Engels y Carlos Marx, *La sagrada familia*, México, Juan Grijalbo, 1958.

ADDENDUM II:
CONTESTACION A HERMOGENES GARCIA
(*El Nuevo Diario*, 16/5/1997, p. C-7)

No intentaremos discutir los gustos de los detractores de los tres poetas que presentamos hace casi un mes por primera vez, en el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica. Somos científico y la presencia de un arte postmoderno en Nicaragua nos interesa en la medida que permite acercarnos al pensamiento social.

Como lo planteamos en el momento de nuestra exposición, eso sí hay dos tipos de postmodernidad, una del Tercer Mundo, rebelde y artística; y otra del Primer Mundo, reaccionaria y exegética. De la segunda nació el término postmoderno como justificación de la existencia del capitalismo (noción del fin de la historia ya abundantemente criticada por Rolo y Serrano). Lo que no obstante deja abierto el hiato sobre "*el estilo intemacional*" en la arquitectura postmoderna del Tercer Mundo, como el sobre uso del adornamiento que, a veces, asemeja la postmodernidad en las artes plásticas con el arte primitivista o con el mismo pop art (ver la obra de Koonz) en cuanto a que, tal como también la artesanía, concreta una concepción de lo propio a la vez representativa de lo nacional - tradicional o típico -, y por consiguiente expresión de lo folklórico según las normas del Norte.

¿Por eso es sospechosa la noción de postmodernidad? Evidentemente, y como lo expusimos, ella no vale sino como categoría historicista diacrónica (ver el uso postmoderno del adorno, del sentimiento - a veces trágico - del "*non sense*", de la crítica, de la burla, prestados del barroco, del romanticismo, del dadaísmo, del surrealismo, o del arte conceptual).

Ahora, ¿podemos hablar de postmodernidad en el Tercer Mundo? Sí, en cuanto a que se diferencia de la del Primero y, siguiendo en eso la vanguardia, reivindica lo propio como negación del modelo impuesto.

¿Por qué no podemos hablar de postmodernidad en el Tercer Mundo? ¿Porque es una categoría creada en el Primero? Pero la misma noción de "Tercer Mundo" fue creada en el Primer Mundo.

El simbolismo, el parnasianismo, los decadentes, son del Primer Mundo, sin embargo Rubén Darío fue todo eso. La vanguardia es un conjunto de movimientos ligados a problemas económicos específicamente europeos de inicios del siglo XX. Por lo tanto ¿se negará a Coronel Urtecho o a Joaquín Pasos ser vanguardistas cuando ellos mismos han querido llevar ese nombre?

Además rechazando el término "postmoderno" para Nicaragua, Hermógenes García asume plenamente la posición de los postmodernos mexicanos (que así se autollaman), cuando rechazan las construcciones neocoloniales (es decir el modelo impuesto), aunque fue desarrollado por el maestro Vasconcelos.

La postmodernidad tiene un cierto número de rasgos específicos que permiten comprender nuestra sociedad, (Nicaragua no está fuera de la historia), rasgos que hemos tratado desentrañar en nuestra exposición del Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica. A estos rasgos corresponden, quierase o no, las obras de Avellán, Brantome y García Romano.

Ahora podemos buscar otro término, por ejemplo el de postvanguardia, aunque tendríamos que considerar todavía la relación de este movimiento con la postmodernidad mundial. Pero eso no importa. Nosotros los científicos tenemos que

clasificar para organizar una reflexión - sistematización demiúrgica del “viejo Fausto de los grabados” si se quiere -, no importa la palabra si tenemos la idea. Como dice Shakespeare: “Aun si tenía otro nombre, la que nosotros llamamos “rosa” no tendría olor más suave”.

ADDENDUM III:
WACHI WACHI YA LIUBLIU TIBIA:
El Problema económico de la sociedad civil
en la postmodernidad del Tercer Mundo
(*El Nuevo Diario*, 20/11/1997, p. 6)

I.- El “Discurso del Método” de Raúl Quintanilla

Sospechamos que Raúl Quintanilla (“*Wachi Wachi postmoderni*”)¹ no leyó los artículos de Hermógenes García y nuestros, recientemente publicados por *El Nuevo Diario*.²

Decimos esto porque, además de reiterar la crítica hecha por García, de la cuál nos ocupamos antes, Quintanilla confunde todavía postmodernismo y postmodernidad.

Basta precisar que el postmodernismo, continuación del propio modernismo o reacción dentro del mismo movimiento, no utiliza el verso libre y sigue siendo descriptivo en cuanto al aspecto formal. Y que la postmodernidad, rechazando lo universal y privilegiando lo casual con el fin de encontrar una topología existencialista fuertemente regionalista (como en el caso de Frantz Fanon, Héctor Avellán y Le Clézio), se opone a la búsqueda modernista de lo propio pensado como asimilación. Eso en cuanto al aspecto conceptual.

Entonces, más que discutir el artículo de Quintanilla, me parece mejor aprovecharlo para entrar a otro plano.

Quintanilla se basa en tres prejuicios implícitos, estrechamente vinculados entre sí.

1.- Que Nicaragua, y más generalmente América está “fuera de la Historia”. (prejuicio hegeliano).

2.- Por consiguiente que América Latina vive siempre sobre modelos impuestos.

3.- Que estos modelos son falsos, ya que se aplican a una realidad (la de América Latina) que es distinta de la del Primer Mundo, donde se originan tales categorías, que se quieren imponer arbitrariamente al Tercer Mundo.

Nos parece percibir en esto una visión un tanto folklórica.

¿Quién impone hoy en día sus modelos al mundo? Los Estados Unidos, es decir América. Es entonces pertinente apuntar que en el campo del arte contemporáneo, los Estados Unidos tuvieron su principal y más directa fuente de inspiración en América Latina. Lo demuestran perfectamente David Craven y Holly Barnett-Sánchez en dos artículos publicados en el N° 12/13 de la Revista de Quintanilla.³

¹Raúl Quintanilla, “*Wachi Wachi postmoderni*”, *Artefacto*, n° 14, 1997, s/n. En respuesta a nuestro artículo: “*Nicaragua: 3 poetas postmodernos*”, *Nuevo Amanecer Cultural*, 19/4/1997, p. 7.

²No tenemos a mano las referencias del texto de Hermógenes García, pero nuestro texto fue publicado bajo el título: “*Contestación a Hermógenes García*”, *El Nuevo Diario*, 16/5/1997, p. C-7.

³*Artefacto*, oct. de 1995-enero de 1996, s/n, el segundo artículo fue además traducido del inglés por el mismo Quintanilla.

Rubén Darío fue el verdadero iniciador del modernismo hispánico, como él mismo lo recuerda en su “Prefacio” de *Cantos de Vida y Esperanza*.

Desde el punto de vista político, el Che, Fidel Castro, Allende y el sandinismo fueron modelos, aunque controvertidos, por generaciones de jóvenes en el mundo entero.

Con estos ejemplos pierde validez el segundo prejuicio.

El primer prejuicio quedará totalmente descalificado si aceptamos lo expuesto por Stephen White a propósito de la influencia de las literaturas francesa y estadounidense en la poesía nicaraguense. La misma obra artística de Quintanilla está influenciada por muchas corrientes de la segunda mitad del siglo, incluida la postmoderna, en algunas de sus instalaciones.

Refiriéndonos ahora al último prejuicio: si afirmamos que América Latina no está “fuera de la Historia”, no total e irreductiblemente sujeta a modelos impuestos (siendo a su vez modelo, hasta en los géneros musicales como el tango, que gustaron mucho a los artistas realistas e intelectuales de Europa), no obstante, su realidad social y económica no deja de ser muy distinta de la del Primer Mundo.

Por lo tanto, podemos decir que cualquier categoría (como las de modernidad, modernismo, postmodernismo, vanguardia, o por último de postmodernidad) puede aplicarse al Tercer Mundo, puesto que no implica una única realidad sino más bien la inscripción de ésta en un contexto dado.

Se dice que Rusia salió de la Edad Media solamente en el siglo XVII, o sea tres siglos más tarde que el resto de Europa. Sin embargo la arquitectura de San Petersburgo de la época es puramente barroca en todos sus rasgos.

Lo que es verdad en el arte lo es también en la sociedad y la economía política.

II.- La postmodernidad y sus modelos impuestos: La sociedad civil.- Pequeña “Miseria de la Filosofía” 97

*"Como el Kellogg's Corn Flakes
el Cuerpo de Paz
Es penetración imperialista
En su forma más deliciosa"*

(Beltrán Morales, “Desayuno”)

Es obvio que la especificidad más destacada de la llamada postmodernidad es el alejamiento del Estado-Nación del poder real en provecho de las empresas y consorcios multinacionales.

En su artículo “*La empresa y la nación*”⁴, Robert Reich lo explica en relación con el precio “*mucho menos costoso de los trabajadores extranjeros*”, especialmente del “*Tercer Mundo*”, e insiste entonces en la necesidad económica de los E.U.A. de permitir a “*empresas de cualquier nacionalidad desempeñar tareas complejas*” con el fin de no poner “*trabas al comercio internacional ni proteger...*” las compañías norteamericanas de la competencias. (Porque así) Estarían a disposición de *cualquier* compañía, sin importar

⁴ Robert Reich, “*La empresa y la nación*”, *Facetas*, no. 83, Enero de 1989, pp. 2-6.

donde estuviera su casa matriz ni quienes fueran sus dueños. En conclusión, para Reich “*El futuro económico de los E.U.A. no depende de los viejos empleos que solían desempeñar sus trabajadores sino de las nuevas contribuciones que pueden hacer a una economía mundial cada vez más integrada*”⁵.

De aquí que como justificación de esta teoría del mercado, se desarrolló en el discurso científico la noción de “*sociedad(es) civil(es)*”, que en América Latina tiene vigencia desde Mariategui hasta Octavio Paz como propuesta de alternativa al modelo impuesto; propuesta que se basa en el recuerdo de los *calpulli* aztecas, pero que encuentra su origen en los teóricos socialistas, como lo deja ver Haya de la Torre que tematiza la “*antítesis hispánica*” retomando explícitamente a Plejanov⁶.

Igualmente Marx concluye *Miseria de la Filosofía* proponiendo como alternativa al orden burgués una sociedad civil asociativa “que excluya a las clases y su antagonismo” por medio de las “*coaliciones*” obreras⁷.

Eso evidencia la influencia sobre Marx de los gremios (que fueron muy bien representados en Alemania por la potente Liga Hanseática), como de las cooperativas que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XIX (gracias al socialismo asociativo y a algunos cristianos que empezaban a tomar conciencia de los problemas de clase).

Por lo tanto Marx no confunde sociedad civil con coalición (o cooperativas - los koljós soviéticos -), sino que las opone como dos momentos de una misma evolución. Se entiende que se trata aquí de una precaución del lenguaje. Sin embargo la teoría contemporánea, utilizando la noción de sociedad civil de manera genérica, da lugar a la identificación entre ella y la empresa privada. Proponiendo además la sociedad civil como nuevo orden supranacional, corre el riesgo de legitimar la implantación de las transnacionales (que son a veces cooperativas como en los E.U.A. o en el caso de la famosa Nordisk Andelsforbund - ello sin hablar del poder político de las ONG -).

Ahora bien, se sabe que, por ser celoso de sus fronteras, el Primer Mundo no permitiría que este fenómeno de globalización sea bilateral (si acaso lo posibilitara la realidad económica).

Vemos pues que, en cuanto al tercer prejuicio a pesar de que no tiene el mismo nivel de desarrollo que el Primer Mundo, América Latina se interesa particularmente por la categoría de sociedad civil, lo que la inscribe directamente y de manera activa en el contexto internacional.

Ahora, si se trata de encontrar otra respuesta posible, podemos considerar la lección de la historia, aunque no arregle la doble oposición entre empresa (sindicato, ...) e individuo, y entre estado e individuo.

Se piensa comúnmente que los caudillos son producto de la colonia y propios de América Latina, pero nos damos cuenta: a) que la organización prehispánica, que sea maya o azteca, estaba dominada por caciques oligárquicos, b) que en casi todo el mundo las actuales democracias se construyeron difícilmente bajo el dominio de jefes militares y familias que se apoderaron injustamente del poder.

⁵ *Ibid.*, p.6.

⁶ Mariategui, Madrid, Cultura Hispánica, 1988, pp. 60-61ss.

⁷ Marx, *Miseria de la Filosofía*, La Habana, René Meneses Padrón, 1979, pp. 163-167.

Siguiendo a Gramsci en los *Cuadernos desde la cárcel* se puede entonces afirmar que la sociedad civil siempre se robó el poder político en detrimento del pueblo⁸.

En otras palabras no se pueden esperar cambios sociales sin la participación activa de los sindicatos (asociaciones, cooperativas...), pero tampoco poniendo el poder ejecutivo en manos de la Empresa Privada.

En el capitalismo el estado es un adorno, en el comunismo un Cronos que se come a sus hijos.

Una solución posible parece encontrarse en el peronismo, por medio de una economía dirigida en función de las *necesidades internas*, la que proponen también teóricos de la dependencia como Ruy Mauro Marini. (Tal vez no es casual si el peronismo, como alternativa al comunismo real, sufrió la crítica de *Evita* en el momento en que el modelo social que se quiere imponer es el de la sociedad civil, reduciendo así todavía el poder del estado en el sistema capitalista).

El Norte no puede negar las calidades de la economía dirigida puesto que, además de ser representativa a nivel regional (como en el caso del peronismo justamente), es idéntica al “*New Deal*” que Roosevelt combinó con la doctrina Monroe, y a la democracia social reivindicada hoy en día por los gobernantes europeos (especialmente alemanes y franceses).

Tal sistema reemplaza los intercambios de la economía de necesidades (que encomian los teóricos de la sociedad civil, pero que son utópicos, en una economía de mercado donde pocos producen lo suficiente para muchos) por un contrato posiblemente similar al del comunismo real pero sin sus restricciones hacia la empresa privada. Sin embargo, la experiencia histórica nos demuestra también que los países del Tercer Mundo no pueden llevar a cabo este tipo de economía dirigida de manera duradera si lo hacen solos.

La Organización de los Países Arabes Productores de Petróleo como la Unión Europea comprueban que ningún país puede participar hoy en día en el mercado mundial por esfuerzo propio. El sandinismo sufrió por discrepancias con sus vecinos.

Una economía dirigida se tiene que imponer en la política internacional. Por eso, la Unión Centroamericana es la única alternativa posible en conjunto con la reorganización de la economía del Caribe. Referente a lo planteado por Gerardo Mosquería (extracto que sirve de epígrafe al artículo de Quintanilla):

“Los problemas interculturales han sido puestos en el tapete por Occidente, y esto nos obliga a estar alerta ante una estructura que, mediante la flexibilidad, puede aspirar - conciente o inconcientemente - a conservar el control de una nueva situación global que ha sido olfateada a tiempo. El Tercer Mundo no puede dejar que Occidente le haga también la interculturalidad”.

Eso hace justamente eco a las preocupaciones independentistas de Juan Peron, Castro o Lumumba. Sin embargo la cuestión no es primordialmente cultural, a pesar de lo que cree Quintanilla. Es política y económica.

Los *calpulli*, el sindicalismo ruso, las corporaciones medievales y las

⁸ Ver también Lascaris, *Historia de las ideas en Centro América*, San José, EDUCA, 1982, p. 308.

cooperativas contemporáneas (H.L.M. o bancos de créditos de Francia por ejemplo) se integraron siempre a una organización política fuerte. Ahora bien, al menos en los tres últimos casos, sea que el sindicato esté directamente involucrado con el partido, sea que la corporación tenga demasiado poder sobre lo político en las ciudades (ver las licencias dadas a las asociaciones de jóvenes en la época medieval, o las milicias civiles de los E.U.A. contemporáneos), la sociedad civil tiene como particularidad coercitiva rechazar violentamente a los que no son miembros o “útiles” para ella.

Sería pues, en la tensión entre las dos fuerzas (del poder y de la sociedad civil) que se buscaría un mejoramiento del estatus de los individuos.

No sabemos si una organización asociativa sería mejor (por los que se quedarían afuera, o no serían útiles en el proyecto global). Es decir, tememos que todo quede igual y quizás peor si pensamos en el peligro que representa la privatización de la ley. Antes que pensar en abolir las fronteras - lo que sí sería bueno -, es necesario asegurar la igualdad de oportunidades.

Nosotros, hombres de cultura, tendríamos que interesarnos más en la universalidad de los conceptos. Los enciclopedistas, al proponerlo fueron los que de verdad permitieron poner fin a la esclavitud. Si lo hiciéramos veríamos que el hombre no nace bueno sino violento y que la sociedad está basada en la desigualdad, o sea en los conflictos y luchas bi o multipartitos, para el dominio. Lo que vale también a nivel internacional.

Entonces, la Unión es el medio de presión más adecuado para que los países centroamericanos hagan escuchar su voz en medio de la gran lucha entre las naciones.

En resumen, un mundo sin fronteras organizado en sociedades civiles es posible, y tal vez deseable. Pero antes de llegar a crearlo se tiene que pasar por una reestructuración más justa del equilibrio mundial. Lo que puede lograr la realización de una economía dirigida desde adentro (y no desde afuera) de los países del Tercer Mundo favorecida a nivel político por una federación regional que permitiría imponer la existencia de su propio modelo ante el mundo, por medio de un verdadero frente unido; como en el caso de la OPEP.

En este contexto sí tendrían cabida las cooperativas, con tal de no trasladarlas en su forma europea inapropiada a los hábitos de producción del Tercer Mundo.

No en balde frente a una situación similar a la de nuestros días (mercantilismo salvaje del Norte y huida de los bienes del patrimonio), los filósofos latinoamericanos como Haya de la Torre y Vasconcelos llevaron el problema de la *nacionalidad* al plano económico de la *nacionalización* de los medios de producción (en particular el ferrocarril), con el fin de mejorar el estatus de la clase obrera (Alberdi, Mariategui y Miró Quesada desarrollaron una doctrina semejante de endogenia – indigenismo). Ahora bien Preybisich, Peron y Ugarte integraron eso, al nivel inter-regional, con la visión federalista de un mercado común.

ADDENDUM IV:
PROLOGO AL POEMARIO *PRIMERA CARTA ESENCIAL*
DE PORFIRIO GARCÍA ROMANO

(Managua, Anama, 1998, "A manera de prólogo", pp. 7-13;
texto reproducido: en *La Prensa Literaria*, 31/1/1998, p. 6, y *Nuevo Amanecer Cultural*,
7/2/1998, p. 4)

I - La otra voz

*"Time that with this strange excuse
Pardoned Kipling and his views,
And will pardon Paul Claudel,
Pardons him for writing well."*

En *La otra voz - Poesía y fin de siglo*, Octavio Paz plantea el problema de la posmodernidad: con este propósito cita un fragmento de Auden¹ con el que iniciamos. Y es que la posmodernidad se define como una oposición a la poesía moderna: lo antipoeético. Al respecto Octavio Paz dice:

*"... se trata de la discordia entre una poesía rebelde a la modernidad y una clase social, la burguesía, que ha sido simultáneamente, la creadora de la modernidad y su producto más acabado y dinámico(...). La modernidad, desde su nacimiento, esta en lucha con ella misma; en esto consiste su ambigüedad y el secreto de sus continuas transformaciones y cambios. La modernidad emite actitudes y pensamientos críticos como tinta el pulpo. Esta crítica, indefectiblemente, se vuelve contra ella misma"*².

Primera carta esencial de Porfirio García Romano, se desenvuelve en un tiempo similar, ocupándose de la crítica de lo trascendental del arte en la concepción moderna, definiendo el entorno de la cosas a través de la ausencia.

La descripción del ausente, la inutilización de la rima, la ausencia del objeto del discurso, "*Elogio a tu sonrisa*" constata el amor de pareja, subrayado por la soledad. Tema que se encuentra, desde Propertio, *Elegías*, libro I, 17: "*¡Y lo he merecido, pues de mi amada pude alejarme! A los alciones solitarios hoy me dirijo. Como solía, mi nave no habrá de ver Casiopea, y en el litoral ingrato todos mis votos.*"³, hasta Rubén Darío: "*si no pretextos de mis rimas, fantasmas de mi corazón*"⁴, el relato amoroso en García Romano intenciona una parodia de lo romántico cuestionando la actividad poética.

En la portada del libro aparece "*Farewell*", un ensamblaje de 95x65x11, 1989, pieza homenaje basado en un poema de Pablo Neruda, obra plástica de García Romano que enseña la presencia del amor de pareja, sus conflictos, el adiós, donde el autor asume una pose biográfica al cambiar el marinero ("*... el amor de los marineros que besan y se van*") por un pintor. La paleta evoca su afición, la percha vacía el hogar ausente, y un albatros que vuela el adiós.

II - "*Primera carta esencial*"

Título de la primera parte y del primer poema, es también epónimo de la obra y plantea el asunto de la posmodernidad: el problema del fin da la historia, la inscripción en una época crepuscular y un estancamiento que se expresa en la apropiación de significados ajenos para expresar sentimientos propios.

¹ Octavio Paz, *La otra voz - Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 86.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Antología de la Poesía Latina*, México, UAM, 1972, pp. 105-107.

⁴ Rubén Darío, *Poesía*, Managua, Nueva Nicaragua, 1989, p. 356.

"*Ecce homo*" usa imágenes cristianas de la religiosidad, para tratar el abandono a Dios, al mismo tiempo que denota la soledad del individuo. Un cambio de significado semejante ocurre en "*Letras para la posmodernidad*".

La apropiación es una manera de expresar principios inspirados en la vanguardia nicaragüense, como la importancia de lo autóctono, tal es el caso de "*Managua después de la lluvia*", en referencia al terremoto. Este poema recrea una imagen fantasmagórica, inspirada en un óleo de Max Ernst, que presenta una Europa después del cataclismo nuclear.

Si bien "*Un puño de café*" revela cierto nacionalismo, una nicaraguanidad más profunda se expresa en los poemas "*Chichigalpa*", "*Carta personal a mi madre*" y "*Carta personal a mi padre*", así como en "*Tu corazón como el pan*" o "*Como la lluvia*", a través de términos vernáculos que describen paisajes o frutas del país. Ya sea en la propia infancia del escritor, incluso proponiendo una nicaraguanización de símbolos como el hispánico Don Quijote o el cowboy de M. L. Estefanía.

III - "*Letras de pintores*"

En cuanto la primera parte teoriza principios posmodernos, la segunda se eleva sobre este substrato, proponiéndonos seis retratos de pintores malditos.

A través de un juego de espejos estos retratos se nos revelan como concepción personal del autor que refleja a través de ellas al artista plástico o al crítico de arte que éste es.

En "*Primera carta esencial*" hasta se identifica con Van Gogh.

IV - "*De la etimidad y otras nimiedades*" / "*Ni marmol ni cementerio*"

En base a la teorización postmoderna de la primera parte y acervo cultural de su primera formación, García Romano introduce una tercera y cuarta parte que se relacionan unitariamente. Aunque la tercera parte gira alrededor del tema del más allá y en la cuarta casi todos los escritos están basados en la técnica de la escritura automática, se puede destacar la recurrencia de motivos idénticos en cada una de estas secciones. Citemos la figura del viajero y navegante Ulises que encontramos anteriormente en "*Lamento de Ulises mal diciendo de Penélope*", y que en Darío y Pablo Antonio Cuadra simboliza al poeta de América. También la figura del ángel caído, que tiene eco en la identificación entre Icaro, Prometeo y el propio Ulises, destaca el carácter trágico del ser humano en general y americano en particular, del cual el poeta como lo postulan los modernistas sería el paradigma.

Este carácter prometeico de lo americano también se percibe en lo urbano, como en el poema "*Managua*". De este modo el *topos* interviene para revelar las circunstancias tanto personales como sociales de la nicaraguanidad.

V - "*Letras de pareja*" / "*Escritos para la mujer ajena*"

Identidad similar se encuentra en la temática de "*Letras de pareja*" y "*Escritos para la mujer ajena*". Ya desde antes, como en "35/" de la sección "*Ni marmol ni cementerio*", aparece la búsqueda o la alusión indirecta a la mujer.

La evolución desde el encuentro a la separación, que en diferentes secuencias se mantiene en "*Letras de pareja*", se evidencia en "*Escritos para la mujer ajena*" con la relación de Picasso y sus siete mujeres, que García Romano reconstruye a base de siete dibujos cubistas.

Existe todavía aquí un vínculo más estrecho al nivel estructural entre

"*Letras de pareja*" y "*Escritos para la mujer ajena*". Así por ejemplo la última estrofa de "*A Jacqueline*": "Y a mí que desde aquí te observo/ sin que te des cuenta./ Como enamorado de una mujer ajena", nos recuerdan la última estrofa de "*Coyunturales*": "Yo, viéndote./ Recordando que te estaba viendo./ La vez que te estaba recordando".

García Romano no se desdice del tema de amor. Pero tal como lo expresa metafóricamente por medio de la cita de Ovidio que sirve de epígrafe a "*Letras de pareja*", el amor es tan sólo un pretexto de argumento para integrar de manera inesperada otro significado.

En este sentido el poeta se vuelve objeto de su propio discurso, como es obvio en las últimas estrofas de los poemas citados, como en "*Todo se vuelve celeste*", "*B.S.V.*", o en "*Muchacha asistiendo a un examen*" donde el museo y no la mujer se convierte en centro de atención. En "*Elogio a tu sonrisa*", es el poema sobre la sonrisa y no la sonrisa el tema central. En "*Cuando el viento se asoma a mi bandera*", los objetos se vuelven protagonistas y revelan a la mujer la imagen del escritor. En "*Abalorios*", la meta del poema es un epigrama, como lo es el poema en "*Asuntos escritos para que ella reflexione*" y "*Plagado de pretextos*". Finalmente en "*Letras de pareja*" el amor y el desamor se expresan en referencia al arte. En "*Antiguo testamento*", por ejemplo, el mal genio de la mujer está figurado a través de la referencia al tema bíblico heroico y pictórico de Judith y Holofernes. "*Acuarela*" (título probablemente inspirado de Darío como el de "*Alaborios*") describe en un paisaje de Cézanne un adiós diluido. En "*Macbeth*" el héroe shakespeariano nos habla del silencio en la ruptura. Y "*El que hablaba con una piedra*" incorpora un fragmento de un poema de Carlos Martínez Rivas, haciendo énfasis "*en el idioma de los pájaros*" del poeta enamorado.

Pretextos, aleaciones y apropiaciones en el tema del amor llegan a incorporar en "*Escritos para la mujer ajena*" amores irreales al describir como personajes propios las mujeres de Vermeer, Rembrandt, Modigliani, Picasso, Man Ray y Roy Lichtenstein. No siempre es la mujer, sino la imagen pictórica y fotográfica o las dos al mismo tiempo, que interesan al autor: "*esta mujer de Man Ray. La de la foto.*", por ejemplo es el último verso del poema "*Vos como una mujer amarrada a una fotografía de Man Ray*".

En García Romano y su serie de poemas "*Vos Como una mujer en un cuadro de...*"⁵ se percibe una doble musa a la manera de Edgar Allan Poe, la mujer de carne y hueso y la musa pictórica.

"*Escritos para la mujer ajena*" recepciona de forma culminante los apuntes poéticos alrededor del arte, iniciados en "*Letras de pintores*", cerrando el poemario con una serie de apropiaciones postmodernas agrupadas bajo el título "*Letras de poetas*".

VI - "*Letras de poetas*"

"*El trabajo creativo es juego. Es una especulación libre que utiliza los materiales que uno elige*", dijo Stephen Naschmanovitch.

García Romano, en su obra *Primera carta esencial*, hace uso de una libre elección de materiales y estilos poéticos de diversos autores. Y así como nicaragüenses de este siglo comentaron obras plásticas a través de su poesía (Carlos Martínez Rivas, "*Retrato de dama con joven donante*"), también han utilizado la apropiación literaria: Emesto Cardenal, "*Canto nacional*"; Pablo Antonio Cuadra, "*Juana Fonseca*"; José Coronel Urtecho, "*Ciudad Quezada*"; Edwin Illescas, "*Suyo sinceramente*".

⁵Se notará también el uso idiosincrático de la palabra «vos» en vez de «tú» para acentuar el carácter de nicaragüidad del poemario.

García Romano utiliza pinturas, frases párrafos y formas de decir incorporándolos en su poesía, igualmente que lo hace en su obra plástica. Detrás de la técnica contemporánea de la apropiación se esconde una intencionalidad poética que profundiza en asuntos literarios (crítica antirromántica en "*Para matar a Bécquer*"), existencialistas ("*A tres por el peso*", ver anteriormente "*Como letras para una declaración de guerra*"), y sociales ("*Mundo perdido*", "*Volverán las banderas rojinegras*").

El carácter conceptual de esta última parte contrasta con las formas surrealistas expresadas en "*Ni marmol ni cementerio*". La problemática de las apropiaciones reafirma las labores del oficio del poeta como un acto más intelectual que formal al escoger, seleccionar, citar, e incorporar intencionadamente. Dentro de este marco se integran los cuatro poemas homenaje a Coronel Urtecho.

En estos hay una insistencia en las figuras de las focas que para Coronel simbolizaban el fin de "*la poesía de la inocencia*"⁶. Esta identidad de motivos entre los dos autores confirma la importancia del cuestionamiento poético en *Primera carta esencial*. Cuestionamiento que pasa por la búsqueda de lo propio por medio de tres ejes:

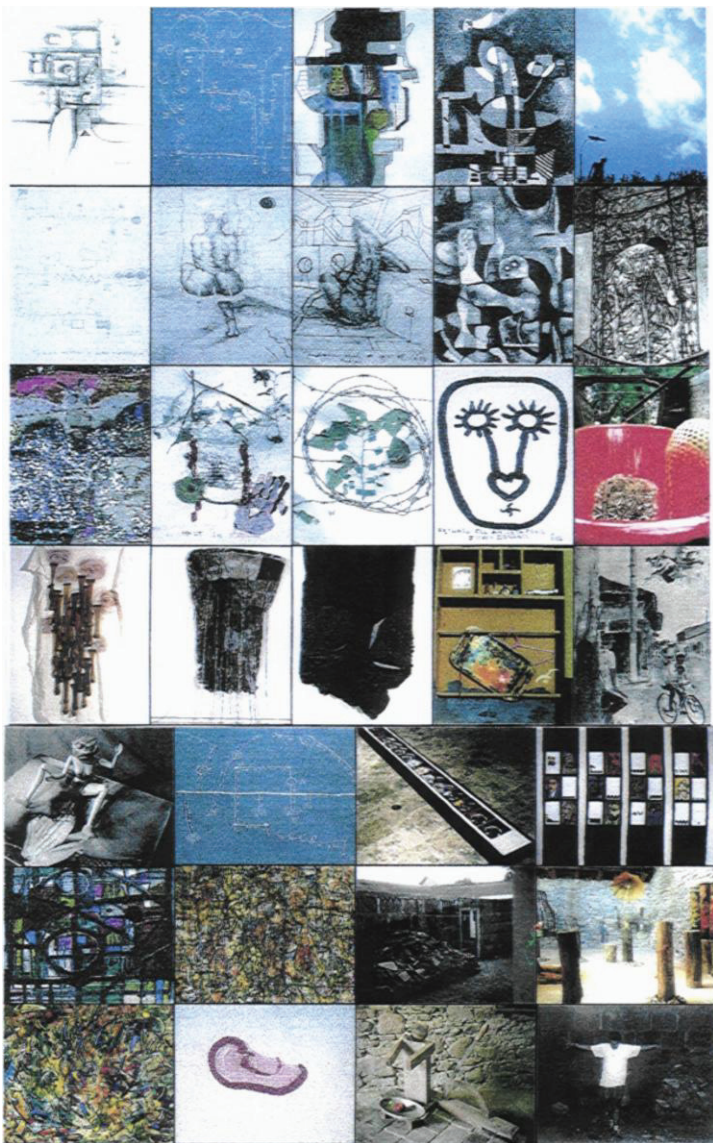
- 1) Apropiaciones de poetas hispanoamericanos con énfasis en los nicaragüenses.
- 2) Poemas homenajes a lugares simbólicos como Tikal y Granada.
- 3) Más generalmente en toda la obra la oposición posmoderna entre la falsedad del mundo contemporáneo y la ausencia de significado por una parte y la búsqueda de las cosas "*de verdad*" por otra.

En la utilización de la jerarquía hegeliana clásica entre las artes (las artes plásticas como fundamento, la poesía como meta), García Romano cuestiona desde el primer poema del libro la modelización lineal, también hegeliana, de la historia haciendo de la herencia cultural europea impuesta (los pintores malditos) el medio para lograr la apropiación endógena del discurso, que se expresa en "*Letras de poetas*".

Así al Ulises de la primera parte decepcionado de su regreso a Itaca responde en la última parte la llegada al "*Mundo perdido*" de lo autóctono, después de un recorrido que nos propone, por las figuras mitológicas y las obras de artistas entre los más famosos de la historia mundial, Porfirio García Romano en *Primera carta esencial*.

⁶ José Coronel Urtecho, *Prosa reunida*, Managua, Nueva Nicaragua, 1985, pp. 97-99.

IMAGES
pic(ture)s



OBRAS (DE LA IZQUIERDA A LA DERECHA Y DE ARRIBA HACIA ABAJ): 1-3. 6. 22. 25 (2 Y 22 DEL CICLO ' EL LABERINTO DEL ARTISTA. 6. ' DÁN Y VA: 25. 6. JEMPL. DEL PERÍO D C NSTRUCTIVISTA DEL ARTISTA); OSCAR IVAS: 5. 15. 31. UAN . UAREZ: 4. 7-9. SÉ NGEL LIS: 10 (DEL CICLO ' ABITACIÓN EXIGUA'). 25-26. 29 (' ANTILES VARDIANES DE L S SQUES); ENIS UÑEZ: 11-14 (11: C LLAJE ' SIQUÉ SIN MÁS 12 Y 14; D S UT RRETRAT S DEL GRUPO DE TRES: 13. ' ESI NALISM MILITAR, 27 (F T -INSTALACIÓN: ' IGURAT). 30 (TERCER UT RRETRAT DEL GRUPO DE TRES). 32 (F T -INSTALACIÓN: UNA VERSIÓN DE LA ' RUCIFIXIÓN. AVEC OSCAR IVAS EN M DÉLE); RBERT-ERTRAND ARBE: 16-18 (' ID S DE AGRIMAS. ACÍ S. DEL); ATRICIA ELLI: 19-20 (' AREWELL'. A ENTACIÓN DE AN NT NI); RFIRI ARCÍA MAN : 21 (DETALLE DE L S UEN DE LA RACIÓN PR DUCE M NSTRU S). 28 (' RIPING WITH LON); AUL UINTANILLA: 23 Y 24 (' LUSTRACIÓN DEL AM R MÍSTIC (FEUILLET N EN CUATR CAPITULO S); AVIDO CÓN