

19
2Ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Aspectos románticos en la pintura contemporánea"

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes visuales

Presenta

Elena Odgers Ortiz

Director de Tesis:

Ing. Manuel Marín de la Garza

México, D.F., 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACIÓN

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO, D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Mi más sincero agradecimiento
A Manuel Marín
por la dirección de esta tesis**

INTRODUCCIÓN

1. ALEGORÍA

4

- 1.1. Especificación de alegoría
- 1.2. Fragmentos y detalles
- 1.3. Diferencias entre alegoría y metáfora
- 1.4. Irradiar
alma única universal/ polaridad

2. ROMANTICISMO

14

- 2.1. Visión de Víctor Hugo
Historia /Cristianismo-Melancolía /Polos /Individualismo
- 2.2. Edad media.
correspondencias con el otro mundo/ la alegoría medieval
- 2.3. Romanticismo
fantasía/ víctimas/ soledad/ equilibrio de polos
- 2.4. Neoromanticismo
Yuxtaposición / soporte sacro

3. MELANCOLÍA

25

- 3.1. Historia
Enfermedad /Síntomas /Remedios /Durante el cristianismo / Saturno
/Siglo XV/ Romanticismo (contrarios)
- 3.2. Factores que la representan
 - 3.2.1. Tiempo
 - 3.2.2. Soledad (la espera)
 - 3.2.4. Viaje
 - 3.2.5. Océano y viento.

4. DUALISMO	40
4.1. Polos opuestos	
Afirmación por contrarios /Objetos que contienen los dos	
4.1.1- Lo sublime	
4.1.2. Lo grotesco	
4.1.3. La muerte	
4.1.4. La risa	
4.2. Dobles	
Intensidad simbólica /Vacío /Silencio /Espacio-Tiempo /	
Desgaste / Melancolía /Ritmo	
5. Formas de Yuxtaposición	54
Definición /El fragmento /El detalle /Lo total /Formas de	
Yuxtaposición /Lo total	
6. PINTURA CONTEMPORÁNEA	58
6.1. Recursos en la pintura contemporánea	
6.2. Neorromanticismo y Romanticismo	
7. PROYECTO PICTÓRICO	62
8. CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es un estudio correlativo del surgimiento del individualismo a causa de la melancolía y como ha sido representada alegóricamente, partiendo del Romanticismo como eje central y tomando a Víctor Hugo como un autor del que se pueden desprender características comunes a la mayor parte de los románticos, partir de ahí para analizar los planteamientos en que coincide con la Edad Media y el llamado Neoromanticismo, que se vive actualmente.

Elegí a Víctor Hugo principalmente por tres razones: la primera es la gran cantidad de publicaciones, así como su versatilidad formal que abarca: novela, poesía, teatro (algunas de sus obras fueron retomadas para la creación de operas), y otros pequeños escritos como diarios de viaje o notas, además de dibujos y pinturas que lo acercaron al arte con una visión más global, sin limitarse a la creación literaria.

La segunda razón es su trascendencia dentro del periodo, ya que fue él quien escribió lo que se considera el manifiesto del romanticismo en su prefacio a Cromwell, al igual que en otros libros explica sus ideas estéticas en forma clara y precisa.

El tercer motivo es el énfasis que da tanto a la melancolía como a las metáforas y alegorías dentro de sus obras, por lo que me sirvió de apoyo, más que otros autores del romanticismo, para el tema que estoy tratando.

Se han encontrado en los últimos años, ciertas correspondencias y afinidades de la época actual con el romanticismo, diferentes autores han tratado el tema desde diferentes aspectos y de diversas partes del mundo, como se vio en el simposio Romanticismo y fin de siglo¹.

No es un análisis del pasado por una simple curiosidad o por la necesidad de un saber más vasto, ni con el afán de seguir sus lineamientos, sino para encontrar posibles respuestas del presente, tanto teóricas como prácticas; tratar de entender mejor nuestras propias ideas en función de sus semejanzas con épocas anteriores.

La tesis se divide en cinco partes: La primera es sobre diferentes términos e ideas que se van a manejar a lo largo de la tesis; la segunda parte se refiere a la Edad Media, al periodo llamado Romanticismo y al Neoromanticismo; pensándolos como la misma postura que se repite en

¹ Norbert Bilbeny en su ensayo ética y romanticismo; Ma. de los ángeles camaño, los valores estéticos para este fin de siglo; Carmen corral Santos, ¿Sujeto romántico = sujeto posmoderno?; Rosa María Gonzales Casademont, La tradición romántica en la pintura británica, precursores y Neorománticos; Fátima Gutiérrez, mitologías fin de siglo, el decadentismo; Manuel Hernandes Expósito, Una actitud romántica en Hispanoamérica; Agato Orzek, Algunos aspectos del romanticismo polaco; José Luis Trullo Herrera, romanticismo y Nilismo posmoderno; Alain Verjat, mitos románticos; Existen muchos más autores de diferentes ramas, que han trabajado el tema, desde distintos aspectos y en diversas partes del mundo, lo que indica que no es un suceso centrado en un país específico, sino algo mucho más general.

los tres periodos, y al mismo tiempo, hablar un poco de los recursos que se utilizan tanto en la Edad Media como en el Romanticismo, enfocado a comprender esa posición romántica, pues el Romanticismo se caracteriza, más que por la forma, por su actitud.

La tercera parte es sobre los diferentes elementos o factores que influyen en las formas de representación de esa actitud romántica: La melancolía, la muerte, lo sublime, lo grotesco ; y la dualidad como una constante en ellas, así como un elemento que nos acerca a la representación.

La cuarta parte es acerca de algunas formas que se utilizan en el Neoromanticismo, representativos de esa postura, como son: las yuxtaposiciones, las superposiciones, la aprehensión de detalles y fragmentos y la presentación de detalles y fragmentos.

La última parte es específicamente sobre mi pintura, como se fue elaborando y su relación con el resto de la tesis.

Si bien a lo largo de la tesis, no especifico, clara y detalladamente, lo que es el individualismo romántico y como se da en cada uno de los periodos, si fue un fundamento importante que sustenta la información dada, sin embargo, la profundización de ello sería una segunda investigación.

1. ALEGORÍA

**Las cosas perdidas para siempre
viven en nosotros en fragmentos
no en un espacio único en unidad,
sino en espacios fragmentados,
jamás en el tiempo sólo en el espacio¹**

1.1. Especificación de la alegoría

Los signos alegóricos (en su mayoría) reemplazan económicamente una larga definición conceptual, en algunos casos, son elegidos de forma arbitraria, esto es cuando tienen una función puramente indicativa de una realidad, si no presentada, al menos presentable. En otros casos son seleccionados, para representar una abstracción en particular de cualidades espirituales del dominio moral, difícil de presentar, este es el caso de las alegorías, los emblemas y los apólogos.

Dos de los autores que se han preocupado por encontrar una definición clara de la alegoría son: Gilbert Durand y Paul de Man, y es principalmente de sus ideas de donde partí.

La conciencia tiene dos maneras de representar el mundo: una directa, en la cual la cosa misma se presenta a la percepción o a la simple sensación; o de forma indirecta, cuando la cosa, por alguna razón,

¹ **Gaston Bachelard, *La poética de la imagen*, F.C.E. pag. 20**

no puede presentarse a los sentidos. La alegoría es la traducción concreta de una idea difícil de expresar en forma simple; parte de una idea abstracta para llegar a una representación.

"La alegoría se dirige al intelecto, es arbitraria y convencional, su sentido se escapa a la razón, expresa lo indecible, representa a través de una imagen una idea que no le corresponde directamente, la idea rebasa la forma."²

"La alegoría es la posibilidad que permite decir lo otro y hablar de sí mismo mientras se habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece la lectura incluida la escena misma"³

"Los signos alegóricos contienen siempre un elemento concreto para encontrar el significado, remiten a la realidad significada difícilmente presentable, obligados a figurar concretamente una parte de la realidad que significan."⁴

La repetición de motivos, que refieren a una idea o sensación, es para afirmar el sentido por aproximaciones acumuladas, cada símbolo da una mayor aproximación.

En la elaboración de alegorías aparecen dos dificultades: el contexto histórico del que surge y las posibilidades de lectura: se requiere una garantía de que será comprendido un mínimo para poder

² Gilbert Durand, *La imagination symbolique*, Quadrige, 1964, París, pp.7-8

³ Paul de Man, *Alegorías de la escritura*, Lumen, 1990, Barcelona, p. 25

⁴ Gilbert Durand, *La imaginacion symbolique*, p. 9

jugar con lo que no se presenta, crear las condiciones para que no termine cabóticamente, y que haya una disposición del espectador motivada por el artista.

En la alegoría se separa un elemento de su conjunto, se aísla y elimina todo significado, se parte del momento en que no hay nada para que todo sea radicalmente posible, desaparece la falsa totalidad de las cosas para darles un nuevo sentido a los elementos que la componen.

No se trata de buscar lo particular en lo general, sino lo general en lo particular, como si la imagen nunca dejara de hablar, pero no lograra decir lo que quiere, es una imagen que no coincide con una idea, una máscara, una serie progresiva de momentos, un eco, un sólo rostro que muestra todos los otros, un espejo dentro de otro.

La alegoría está desligada de los conceptos ya establecidos, pero se vincula, con partes más profundas del ser, que se descodifican en forma intuitiva, nunca se entenderá la idea completa, pero se intuye al analizar los elementos que la forman y la interacción que se da entre ellos.

Los elementos que forman la alegoría se desligan de su significado inicial para tomar otro diferente.

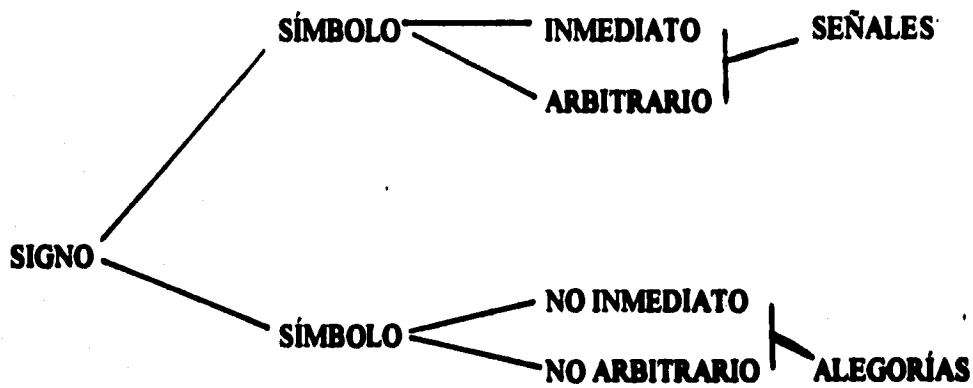
La alegoría tiene como característica lo momentáneo, ya que nunca acaba de decir las cosas completamente, pero no deja de insinuar. Es una réplica de las ideas, y como estas, es móvil y fluyente. El manejo del tiempo y la contemplación son fundamentales a diferencia de los

símbolos no alegóricos, en que la idea es representada en forma simple e inmediata; la alegoría es un mundo donde lo real y la ficción pudieran llegar a coincidir; en la Edad Media se decía que las alegorías causaban un triple placer estético: aguzaban el estilo, rejuvenecían la expresión y enriquecían el estilo; se tiene el placer de la búsqueda, de la sorpresa y el asombro.

La alegoría, como forma artística, debe su origen a un determinado contexto social, pero no mantiene ningún vínculo con él; en otro momento, o lugar, podría asumir una función distinta; induce la fe, pero también, crea una reflexión sobre lo arbitrario de la creencia por el capricho en la selección de los elementos que la componen.

La alegoría, por su capacidad evocadora, es una forma de ver e interpretar la vida, es la única diversión del melancólico, se tiene la libertad en la obra que la hace activa e infinita.

El cuadro se convierte en el fondo para diferentes metamorfosis cada vez menos esperadas, la obra contiene un tiempo independiente del tiempo de contemplación y de realización de esta, es un diálogo entre los diferentes elementos que la componen y, al mismo tiempo, la suma de ellos.



Un motivo que degenera en símbolo no inmediato, sumado a otro motivo que deviene símbolo no inmediato pueden formar una alegoría si hay un plan de por medio.

El motivo al que se le coloca otro motivo a un lado puede devenir símbolo.

La alegoría se forma de cosas (motivos) que crean una idea abstracta.

1.2- Fragmentos y Detalles.

Es necesario diferenciar lo que es el detalle de lo que es el fragmento, ya que son elementos con los que se puede construir una alegoría: el detalle, desde el origen de la palabra, está vinculado con el corte, o mejor dicho, el recorte de una parte específica de lo total, lo que implica la acción de un sujeto, mientras que el fragmento, es una fracción de lo roto, es más importante el hecho del objeto roto, del que se saca el fragmento, que el sujeto que lo ocasiona.

Tanto el fragmento como el detalle implican una ruptura, sin embargo, el detalle no pierde relación con respecto al total, mientras que el fragmento acentúa la ruptura; en el fragmento las partes son autónomas, se transforma a sí mismo en totalidad separada del objeto del que surgió, pero su sentido ahora es este hecho pedazos.

Mientras que en el detalle termina en el límite, el fragmento se ve interrumpido; al detalle, se le asocia a la alta fidelidad de una parte, sin perder noción de la existencia de lo total, el detalle, en alta fidelidad, es la representación del todo, mientras que el fragmento, es el cambio y la interrupciones a gran velocidad.

Se puede presentar un conjunto de fragmentos o detalles para dar un nuevo sentido o evocar una totalidad diferente de la de su origen, o intuir de donde partieron, como lo hace una ruina o un cadáver, existen en conjunto como una sombra, como la imposibilidad de representación; se habla de lo que no se presenta, del espacio entre cada detalle o fragmento, del vacío.

1.3- Diferencias entre alegoría y metáfora.

El ser humano busca la metáfora, cada cosa, cada persona, cada relación puede significar otra, el fragmento y el detalle es lo que prevalece, la intuición personal es lo que le da uno u otro significado; se permite la mala interpretación, a fin de salir de un orden establecido, para presentar la heterogeneidad, hacer surgir de la confusión y el malentendido nuevas formas de percepción.

Tanto la alegoría como la metáfora son una alusión o insinuación de otra cosa, para recrear una imagen en el espectador, semejante a la idea del artista.

La metáfora es, por lo general, una mentira literaria; mientras que la alegoría puede ser una verdad literaria, pero al mismo tiempo, habla de otra cosa.

Las dos contienen algo de secreto, de ahí su capacidad de seducir, la fascinación viene de mirar sin tener el objeto, o la imagen de lo que se mira, buscar y encontrar siempre algo diferente y nuevo.

Todo elemento tiene una posible relación con otro, por lo que se puede hablar de uno a través del otro.

En la metáfora se maneja un sentido figurado con un sentido directo, mientras que en la alegoría se manejan un sentido figurado y un sentido directo, pero en este caso los dos son completos.

En su obra, Víctor Hugo maneja la metáfora, que a partir de dos abstracciones forma una imagen figurativa, unida a la alegoría que de dos imágenes figurativas, crea una idea abstracta, de tal forma que leer una de sus obras, es pasar de abstracción a figuración y de figuración a abstracción; juega con ello y a través de metáforas crea una imagen figurativa alegórica, como en el caso del barco de Guiliat en "Los trabajadores del mar": es un barco llamado el pensamiento formado por cuatro velas, solido pero flexible, el pensamiento es arrastrado por las corrientes del mar y del viento.

Da los elementos de un juego que resuelve dentro de la misma obra, y al mismo tiempo, este forma una parte de otros elementos que van a formar el gran juego que el lector tiene que resolver; es importante que las imágenes involucren de alguna manera al espectador, y que resuenen como un eco de su pasado, para que haya una motivación por descifrar ese juego.

1.4. Irradiar

Todo surge a partir de la palabra irradiar, cada cuerpo desprende rayos de luz, en diferentes direcciones, hacia cada uno de los objetos que se encuentran a su alrededor; estas líneas de luz se van cruzando, formando una red, y creando una unidad, que será el alma única universal de la que todos formamos parte.

Actualmente, hay una capa o máscara que cubre a cada objeto, y les impide irradiar libremente, una capa que oculta los destellos de revelación y los ensombrece, ya sólo conservan una pequeña aureola

que distorsiona el efecto de la luz, como lo que se forma con una lámpara, únicamente logran escapar algunos destellos, de ahí la importancia de los detalles que evocan lo que está encerrado y hacen más tangible el vacío, como en una hoja blanca recapacitamos sobre su blancura al poner un punto negro. Observar las sombras ya no es observar sino contemplar. Todo ser humano tiene una luz en los ojos, que indica la cantidad de humano que hay dentro de él.

"Dios, que es infinito, contiene toda la verdad; el hombre, que es nacido, no puede admitir más que una parte. Cada hombre es capaz de una cierta cantidad de verdad según la grandeza de su espíritu y de una cierta especie de verdad, según la naturaleza de su organización"⁵... sólo entre todos formamos la gran verdad universal

sólo el melancólico, por su capacidad contemplativa y su absorción de los detalles, es capaz de reconstruir o intuir la red que se debía formar; y las anuncia por medio de alegorías, como en un secreto o un susurro, más que en un grito, y de forma que sólo lo oiga quien lo pueda entender, la interpretación de un signo es a la vez otro signo.

Cada uno de los puntos de irradiación están hechos con un mismo molde, todo es igual o contrario, todos son puntos de salida y de llegada, se agrupan y se enfrentan; cada contrario anuncia al contrario, y cada igual niega a su igual, creando la serpiente del infinito en que el inicio indica el final y viceversa.

⁵ Victor hugo, *Ocean*, Bouquins, 1989, Paris, p. 77: Dieu, qui est infini, contient toute la vérité; l'homme, qui est borné, n'en peut admettre qu'une partie. Chaque homme n'est capable que d'une certaine quantité de vérité selon la grandeur de son esprit, et d'une certaine espèce de vérité selon la nature de son organisation.

Cuando crees estar en un polo apareces en el otro, las similitudes no son menos extrañas que los contrastes, pero todo exceso conduce a negar; todo existe en función de su opuesto, no existe el día sino en función de la noche, y la unidad engendra la complicación.

Los románticos tratan de encontrar objetos y personajes en los que coinciden los contrarios; entre ellos encontramos el viaje y el resto, que tienen implícita la idea del paso del tiempo, lo grotesco, lo sublime, el principio y el fin, que son, a la vez, representaciones de melancolía.

2. ROMANTICISMO

2.1. Visión de Víctor Hugo

De las ideas estéticas de Víctor Hugo que se desprenden de su prefacio a Cromwell, (lo que ha sido considerado el manifiesto del romanticismo) y de algunos otros pequeños ensayos suyos, encontramos dos cosas fundamentales para entender la relación entre alegorías y romanticismo; la primera es el dualismo, y la segunda la melancolía.

Víctor Hugo retoma el planteamiento de Chateaubrian haciendo una comparación del ciclo de vida (infancia, madurez y vejez), con la historia del hombre; poniendo primero los tiempos antiguos, en los que la tierra estaba más o menos desierta. En esta época, la religión toma forma; los ritos son el elemento principal, se puede entender como la infancia.

En la sociedad antigua (Grecia) Homero es el personaje que los representa: la poesía épica es la forma del arte; todo es simple, la poesía es la religión; la religión es la ley; cuando alguna parte no queda explicada por los personajes, aparece el coro y lo toma. De esta forma se crea la época adulta.

De pronto, llega una nueva religión que recupera algunos planteamientos de la antigüedad: se fortalece la idea de que el hombre tiene dos vidas, una pasajera y una eterna; que es doble como su destino; que tiene un instinto y una inteligencia, así como un cuerpo y un alma; factores, todos ellos, que acrecientan el sentimiento melancólico que, más adelante, penetrará en los habitantes de la sociedad moderna. Es

cierto que la idea de melancolía ya estaba planteada desde la antigüedad, no obstante, es hasta este momento que se toma como un sentimiento y no como una enfermedad.

El hombre comienza a reflexionar sobre sus más altas vicisitudes y a tener piedad hacia la humanidad; nace el espíritu de curiosidad y de examen de las cosas; se unifican la melancolía y la meditación; el análisis y la controversia; Se encuentra la soledad en la compañía y el silencio como la forma de estar con todo.

Con la Edad Media surge la nueva religión, y por lo tanto, una nueva poesía que busca de la verdad; se dan cuenta de que en el mundo no todo es bello, que existe también lo humanamente feo, lo grotesco, lo deforme, el mal, y la sombra; al lado de lo bello, lo sublime, lo gracioso, lo bueno y la luz; con este descubrimiento la poesía imita a la naturaleza combinando los diferentes polos; dando una parte importante a lo grotesco y cediendo el paso al nacimiento de la comedia; con esto, se separa el mundo antiguo del moderno, la época clásica de la romántica.

No se trata de plantear algo nuevo, sólo de constatar los hechos, al comparar lo feo con lo bello se resalta más la frescura y la riqueza; observan los vicios, los crímenes, la avaricia, etc., y crean nuevos personajes que los representan.

Con Shakespeare y el drama, se une lo grotesco con lo sublime, la tragedia y la comedia, mientras que la oda canta a la eternidad y la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la verdad; Es esta la época de la vejez, ya no sólo se sueña o se hace, también se piensa, es

una inteligencia elevada pero enferma a la que sólo le queda la resignación y la esperanza.

Los tiempos modernos tienen todo, es eminentemente lírica, es la segunda infancia, sin embargo, es muy distinta a la primera, porque ya no es alegre sino triste; medita sobre lo que contempla y reflexiona, ya no es ingenua, pero es melancólica, más curiosa, escrutando las cosas sombrías para encontrar la claridad, es el reencuentro con el ciudadano en la melancolía que da el misterio del destino.

El día que el cristianismo dio una duplicidad a todo nació el drama, imitando la naturaleza, poniendo los opuestos en armonía, viendo el arte en su doble forma; poesía y prosa, la naturaleza en su doble esencia; materia y espíritu; la humanidad en su doble posibilidad: pensamiento y acción; y es justamente en la acción donde se unifica todo; dando una misma unidad de tiempo a cada cosa para crear un ritmo y un impulso.

Cada sujeto tiene su proporción, su época y su lugar; esas son las condiciones de la existencia, diferentes para cada sujeto. algunas son interiores y eternas; otras son exteriores y frágiles, por lo tanto variables; estas son las condiciones del drama, y con ellas se acentúa el individualismo.

La fuerza del drama es mayor gracias a la imaginación más que a los actores o actrices; la grandeza de las cosas se debe a la pequeñez del espectador.

2.2. EDAD MEDIA

La Edad Media se había considerado como la época oscura y del encierro, y fue, hasta la llegada del Romanticismo, que se plantea una visión diferente de los hechos; se descubren partes brillantes dentro del "oscurantismo", sin embargo, se da con una visión romántica y, por lo tanto, nuestra forma de ver a la Edad Media no oscurantista se apega al romanticismo.

En este capítulo se plantean algunas características de la estética medieval partiendo del punto de vista romántico y en función de las necesidades específicas de esta tesis.

El Cristianismo nace con muy poca idea de lo que realmente era la nueva religión y la forma en que se debían representar los diferentes símbolos; era una religión de lo trascendente; de lo totalmente otro; se enfrentaban al misterio, de lo sublime, lo grotesco y lo demoníaco; por eso, la representación tenía que ser, en cierta medida, alegórica; puesto que dios era todo y no había forma de representarlo; la belleza -decían- es un valor inalcanzable, puesto que la belleza perfecta es dios. El hombre se limitaba a hacer simples copias, imágenes fantasmagóricas y sombras de la belleza absoluta, la materia terrena frente a la idea de lo sacro era poco valuada y menospreciada, ¿que valor podía tener toda creación artística frente a la belleza eterna de dios?

Diferentes autores de la Edad Media desarrollaron los fundamentos de la alegoría, entre ellos, Ricardo de San Víctor decía: "Puesto que la revelación así lo dice, creemos en un mundo duplicado: uno físico y otro

sobrenatural; ambos, al ser creados por Dios, tienen rasgos comunes: Siendo el mundo sobrenatural, por definición, un misterio que no puede penetrar el espíritu del hombre; resulta imposible decir que el mundo físico pueda ser el símbolo inmediato¹, lo profano se enaltece siendo representación de lo sacro, y al mismo tiempo se devalúa ya que se presenta a falta de la posibilidad de presentar lo sobrenatural.

No se limitaban a crear alegorías, se esforzaban por descubrir en las historias y en las ficciones un sentido remoto que no se descubre a primera vista.

El hombre sólo podía hacer suposiciones con respecto al otro mundo y sus correspondencias con el mundo físico; nace el culto a lo feo, pues la belleza terrenal era efímera, pero podía engañar al espectador y confundirlo para no buscar la belleza absoluta, cuando la obra era sólo un signo para ir a lo eterno; lo terrenal sólo debía causar adulación y admiración por la belleza infinita, es por eso que lo feo cobró importancia, pues incitaba a ir más allá, encontrar una salida para superarlo.

Necesitaban refugiarse en los conocimientos anteriores puesto que no tenían elementos necesarios para justificar cada fenómeno que ocurría sobre la tierra, principalmente, toman sus definiciones estéticas de cuatro tipos de textos: La Biblia, obras filosóficas, manuales técnicos y la literatura de los padres griegos y latinos.

¹ Edgar de Bruyne, *La estética de la edad media*, Visor, 1987, Barcelona. p. 99

A causa de la herencia y las ideas propias, el simbolismo medieval es a la vez teológico y filosófico, ama su imagen, pero busca una justificación racional; las diferentes formas de expresión tendrán que adecuarse a las nuevas necesidades.

El nacimiento del cristianismo se da con muy poca idea de las leyes que se iban a seguir, por ello, surgen las grandes herejías y las diferentes vertientes, que sólo dan mayor inestabilidad; ahora, el hombre debía reflexionar en sus actos para pensar en el futuro, la muerte era un paso a la vida eterna, pero la vida en la eternidad dependía de lo que hicieras en esta, al igual que con muchos otros planteamientos del cristianismo, no acababan de comprender en que consistía.

En forma general, se puede decir que la estética medieval obedece a determinadas constantes: el simbolismo, el alegorismo, el culto a la proporción y el brillo de los colores; la proporción crea la armonía y el orden, la luz da nobleza; se calcula la nobleza de algo según su luminosidad, es la esencia más pura, la belleza más sublime; se intenta lograr una síntesis de proporción y luz; lo material y lo especial. La estética medieval buscaba un equilibrio y una proporción en la simplicidad de las relaciones más sencillas y más fáciles de percibir; la estética era una matemática encarnada en lo sensible; los números impares se relacionaban con la igualdad y el hombre; los pares con la ligereza móvil y con la mujer; de esta forma, una obra era bella si se armonizaban y se relacionaban en una proporción simple la estabilidad y el movimiento.

La armonía en el hombre consta de tres etapas: la naturaleza por medio de los humores, la armonía espiritual, y la de ellas dos entre sí.

De esta forma vemos como en la estética medieval están presentes: el equilibrio de polos, la melancolía y la alegoría; lo que buscaba el Romanticismo.

2.3. ROMANTICISMO

La segunda época importante es en la que vivió Víctor Hugo, se buscaba nuevamente una salida para dar un sentido a la vida, caer completamente, o encontrar un motivo, un anhelo y una esperanza; siendo la razón lo que servía de guía, hasta esos momentos, los románticos se refugian en la sinrazón, abarcando las contradicciones y las sensaciones, dando un culto a la mentira, "En el fondo Dios quiere que lo desobedezcan, porque es la única forma de evolución".

"Antes de empezar con la ilustración, de talar bosques, de erradicar la viruela, y de hacer que los ríos fueran navegables, fue necesario acabar con todas las personas con ideas peligrosas que no hacían caso a la razón, y como aquellas a las que reemplazaron, fueron violentas y exclusionistas, crearon la superstición a la superstición."²

Los románticos tomaron el papel de las víctimas, se autoexpulsaron, trataron de creer que ya no podían creer, y por ello, tuvieron que refugiarse en las mentiras y las contradicciones. Perdidos en un mundo donde la misma razón lleva al caos, buscaron la sinrazón y la fantasía, lo

² Tobin Sievers, *Lo fantástico romántico*, FCE, 1989, México, p. 163.

sobrenatural como forma de ordenar el caos para justificar la violencia humana y hacer surgir el heroísmo de la sumisión y la resignación; se ven como opuestos a la sociedad en la que les ha tocado vivir, pero no por eso renuncian a participar.

El romántico es una persona solitaria, pero que necesita de las multitudes para ser el solitario, que lo vean como el solitario, se llevaron a ellos mismos el sufrimiento, son esencialmente melancólicos:" debes saber ser agredido, el sufrimiento es la forma de pensar en la vida eterna, es el medio de establecer el derecho del individualismo a existir"³ , intentan recobrar la identidad por medio del dolor, cargar el humor más feliz con su opuesto, los golpes del destino son los que le dan forma a la vida, el ser humano madura en el dolor, es en el fracaso y el sufrimiento donde reconoce uno su fuerza, y esto permite el fortalecimiento del individualismo.

El romanticismo es difícil de definir porque es, en sí, confuso y contradictorio; la mezcla de elementos trágicos con cómicos; de luz y de sombra; exigían un nuevo arte que rompiera todas las reglas del racionalismo estético en provecho de la libertad de la fantasía y los sentimientos; Víctor Hugo afirma que más daño que las guerras y los mártires había hecho el "buen gusto" de los ilustrados; "más desearía una

³ Tobin Sievers, *Lo fantástico romántico*, p. 260.

lluvia de bombas sobre un monumento que un arquitecto de la buena escuela, la bomba solo es brutal los albañiles clásicos son tontos, al menos los cohetes, las balas, las granadas y los obuses no esculpen capiteles corintios; que feo es lo feo cuando pretende ser bello."⁴

El romántico, en un momento avanzado del Romanticismo, deja de ser completamente irracional, pretende que los elementos apolíneo y dionisiaco convivan en el individuo. Se busca una armonía con un cierto equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo, no una ruptura entre los polos.

Se pueden dividir dos facetas del romanticismo: comienza con lo profético para volverse lírico; a Víctor Hugo lo ubicamos más dentro de la lírica, no obstante, conserva elementos proféticos en algunas de sus obras.

La estética de la imagen romántica concede al arte unos poderes sobrenaturales, se disminuye el racionalismo para abandonarse a la intuición.

Los románticos intentan huir del mundo de las múltiples apariencias para captar la unidad, crear un sistema con los restos, utilizar la alegoría y la metáfora como una forma de ver e interpretar al vida.

⁴ Víctor Hugo *Los pirineos*, José J Olafeta, 1985, Barcelona, p. 124

2.4. NEOROMANTICISMO

En los últimos tiempos se han encontrado rasgos del romanticismo, no sólo en la literatura, sino también en pintura, en algunos casos se da como la recopilación de un conjunto de detalles o fragmentos que representan la totalidad; la presentación de detalles yuxtapuestos o ambientes desolados; espacios vacíos y representaciones perdidas dentro de planos, la descontextualización de los elementos. Predomina el individualismo y el regionalismo como una forma de individualismo generalizado.

Ubicándose fuera de toda corriente, y buscando en lo más recóndito elementos que digan algo, se da una nueva vuelta a lo primitivo; a la Edad Media; a las posibles raíces o, incluso, a la magia con tal de tener algo en que creer.

Ahora nuestros instintos pueden desembocar en todas direcciones, nosotros mismos somos una especie de caos, el individualismo surge como un conjunto de leyes propias, de las propias habilidades para la propia auto-conservación.

Nuevamente deja de haber una forma de hacer, existe una multiplicidad, sólo los une un anhelo y una esperanza común que se extiende a todo lo largo del mundo. Lo romántico no es tanto la forma como la actitud ante los sucesos, el volver la vista a los antiguos o al

pasado con tal de encontrar una posible salida; Julian Schnabel, Sigmar Polke, Francisco Clemente, Peter Greenaway, Kuitka, Enzo Cucchi, o en México: Alberto Gironella, Julio Galán; son algunos ejemplos de esta búsqueda.

Nos topamos, nuevamente, con que no es un asunto local, sino una situación que abarca todo el mundo; el manejo de metáforas, figuras descontextualizadas y yuxtaposiciones de imágenes.

Es una apelación a los orígenes, un intento por conmover, persuadir y convencer, apelando a la memoria.

El arte contemporáneo se caracteriza por su variedad, por su falta de adhesión estable a ningún contenido simbólico, la exaltación del individualismo; ya no se pretende ilustrar signos y símbolos prestados de fuera, sino partir de múltiples experiencias para generarlos de acuerdo a una visión particular, es un arte autónomo, y como tal, tiene posibilidades infinitas tanto en recursos como en temas, es lo transitorio, lo fugaz, las metamorfosis continuas, la belleza del presente que place, no sólo por lo bello, sino por su calidad de presente a pesar de su pérdida de sentido de trascendencia.

3. MELANCOLÍA

**Cuanto más tiempo esté sola,
más contenta estaré, porque la fidelidad
y la verdad ya no son nada.¹**

Hasta aquí se ha mencionado a la melancolía dentro del Cristianismo y del Romanticismo, sin embargo, no se ha especificado todo lo que representan, las características del melancólico, ni las causas por las que surge.

Para tratar de esclarecer estos puntos es necesario conocer lo que se ha entendido por melancolía a lo largo de la historia, pues cada factor que se sumaba afecta, directamente, lo que se entiende actualmente por melancolía.

3.1. Historia

La melancolía se había tomado, únicamente, como enfermedad, hasta antes de la Edad Media; representada como la bilis negra que era uno de los cuatro humores.

Era una enfermedad en la que daban ataques de ansiedad, depresión y fatiga; un estado transitorio, a veces doloroso y deprimente, otras veces, sólo meditabundo y nostálgico. Se aconsejaba mantener en

¹ Erwin Panofsky, Et al., *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, p. 104

equilibrio los cuatro humores para prevenir las enfermedades; dependiendo de la proporción de cada humor era el carácter de la persona.

Se decía que, dependiendo de la estación del año, iban teniendo preferencia uno u otro, de acuerdo a lo frío, seco, húmedo y caliente de cada estación; a la melancolía se le relacionaba con el otoño que es frío y seco; también se hacía un paralelismo con las edades del ser humano: a la melancolía le correspondía la vejez.

A raíz de la idea platónica del furor y de la locura en las tragedias; se creía que todos los hombres sobresalientes eran melancólicos, pero también, tenían una cierta tendencia a la locura; se recomendaba tener una temperatura media para que el melancólico no fuera un tarado sino un genio.

Se pensaba que los melancólicos seguían todos sus caprichos, sin tener control de ninguna clase ni dominio sobre su memoria; No encontraban una satisfacción duradera ni siquiera en el amor, y estaban inclinados a dejarse llevar por su imaginación.

Los síntomas eran: depresión, misantropía, tendencias suicidas, sueños verídicos, temores, visiones y transiciones bruscas de hostilidad, mezquindad y avaricia a la sociabilidad y la generosidad, apetito desmesurado y sinceridad en la amistad.

El remedio podía ser: vivir en habitaciones con mucha luz; evitar alimentos pesados; moderar la ingestión de vino; tener masajes, baños y ejercicios; mecerse suavemente con el sonido del agua corriente para evitar el insomnio; cambiar de entorno y tener viajes largos; sobretodo, evitar ideas alarmantes, tener conversación alegre y salir triunfante en las discusiones; oír música, pero evitar el sonido de la flauta.

Existían tres niveles: la melancolía por frenesí, la más duradera y la crónica, asimismo, habían dos causas de la melancolía: por un humor natural o por una mala dieta.

Al año 1200 d. C la idea del genio melancólico, quedo olvidada.

Con la llegada del Cristianismo, en la Edad Media, se tuvo que transformar la idea, ya que no sólo participaban los humores, sino también la divina gracia;" la melancolía es una obra del demonio, que se puede combatir diciendo que no hay nada que la justifique"²: También se relaciona la melancolía con la caída del hombre.

No se creía que los astros otorgaran la buena o mala fortuna, sólo que la indicaban, el hombre podía predecir su adversidad futura, pero no sustraerse a ella.

La melancolía podía distorsionar las tres virtudes ordinativas: la imaginación, la memoria y la razón.

² Erwin Panofsky, *Saturno y la melancolía*, p. 40.

Comenzaron a considerar al amor como una forma de melancolía, lo cual tuvo repercusiones posteriores; se tomaron en cuenta los astros en relación a los humores; Saturno es, a partir de ese momento, el dios de la melancolía; el astro más alejado; el dios de los contrarios; destronado y solitario; dios de la muerte y los muertos; devorador del tiempo (de sus hijos); de la humedad y todo lo que tuviera que ver con el agua; el astro de los letárgicos y vulgares; así como de la contemplación elevada, con una visión hostil del mundo.

Las representaciones de "el dios tiempo" eran de diferentes formas debido a que es la unión de varios personajes: por un lado, el padre tiempo que los griegos representaban como un viejo, con una hoz o guadaña, un reloj de arena, un zodiaco y una serpiente o un dragón mordiéndose la cola; Este padre tiempo tiene semejanzas con "Kairos", que es el momento decisivo en la humanidad o en el universo. "Kairos" era representado con alas en los hombros y los tobillos, con una balanza en equilibrio sobre un cuchillo y, en ocasiones, una o dos ruedas. En el siglo XI se mezcló la fortuna con este personaje, pues en latín, la palabra Ocasio, que es la traducción de "Kairos", tiene el mismo género que fortuna.

Por otra parte, el concepto iranio del tiempo "Aion" era representado con imágenes del culto de Mithra: una figura alada con cabeza y pies de león, rodeada por una serpiente y con una llave en cada mano.

El tiempo en griego "Chronos" es similar fonéticamente a Kronos (El Saturno romano), el más viejo y tremendo de los dioses, el patrón de la agricultura, representado con una hoz; Es el planeta más alto y lento.

La amalgama de todos estos personajes, creó una gran cantidad de posibilidades de representar a Saturno, el astro de la melancolía: es un pensador, sentado con la cabeza apoyada en una mano; Saturno, dios del tiempo, simboliza la triste tranquilidad de la muerte, la espera.

En el siglo XV se distinguió la melancolía de la tristeza, la melancolía era ahora la tristeza sin causa, un estado mental temporal; se transfirió el término a objetos o situaciones, espacios, luz o notas melancólicas. Se representó como una mujer vieja; se pensó en la melancolía como la conciencia intensificada del propio yo, de tal suerte que el yo es el eje de la alegría y del dolor, una vez más, es la afirmación del individualismo.

Después, surgió la melancolía romántica, que crea la forma masculina en contraste con la femenina, que había decaído en pura sensibilidad inútil.

La melancolía romántica es ilimitada, tanto por dimensión, como por lo indefinible, se pensaba que todo goce terrenal era transitorio, falso e incompleto, todo deleite en cuanto se poseía se tomaba hastío; de la misma forma que la idea de la belleza humana durante la Edad Media.

El melancólico y el humorista románticos se basaban en la contradicción; entre lo finito y lo infinito; lo perecedero y lo eterno; con la contradicción se intensificaba la conciencia del propio yo, creando a la vez placer y dolor, y era en virtud del dolor que participaban en la eternidad. Durante el Romanticismo, la melancolía es la felicidad de estar triste.

Como resultado de esto, actualmente, a la melancolía se le relaciona con ideas abstractas, únicamente representables por medio de alegorías, emblemas o apólogos; elementos contrarios y duales, que se puede transferir a situaciones o espacios, se relaciona con cada una de las cosas que estuvieron vinculadas en algún momento con ella.

Para el melancólico actual, la realidad se escapa porque está en continua formación, se encuentra entre un futuro inexistente y un pasado irrevocable, donde no hay nada duradero y, por eso mismo, se está siempre en una encrucijada; "no hay pasado ni futuro, sólo una serie de presentes sucesivos, un camino perpetuamente destruido y continuado donde avanzamos todos."³

Frente a un mundo vacío, lleno de escombros y acciones a medio terminar, el ser humano se hunde en una profunda meditación, obligado a verse y estar con él mismo; la mente y los corazones se ponen fuera de sí y buscan un camino fuera de este mundo; "el melancólico traiciona al mundo por amor al saber, pero en su obsesión contemplativa, busca las cosas muertas a fin de salvarlas."⁴

La melancolía tiene una capacidad de observación y absorción en el detalle, no se basa en los conceptos establecidos, de ahí, que las alegorías sean su única diversión.

³ Francisco Calvo, *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus, 1988, p. 92

⁴ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 149

3.2. Los factores que la representan.

Retomando la idea de que el romanticismo es una actitud, y que un punto clave para comprenderlo es la melancolía, es importante analizar los diferentes factores que la causan y la representan.

Podemos notar, como todo lo que expresa el sentimiento melancólico es aún más abstracto que la melancolía misma, y que se encuentran entre dos cosas opuestas, como si fueran el no lugar, el no espacio, o la no cosa entre dos puntos definidos; y de ahí se desprende una de las causas de la necesidad alegórica.

Nuestra forma de percibir la melancolía, así como los elementos que la causan, son por medio de los sentidos; los objetos nos crean ese sentimiento, pero no dejan de tener una razón de ser, más allá de crear un sentimiento melancólico en nosotros.

3.2.1.El tiempo

La forma como percibimos el tiempo es por medio de elementos que a su vez comunican otra cosa, no es el tiempo lo que percibimos, sino los objetos que nos indican la temporalidad y que, a su vez, remiten a otras cosas por ejemplo: una campana indica las horas, pero simultáneamente, sabemos que esta en la iglesia; un metrónomo marca un tiempo constante, dentro de la música y no lo separamos de esta idea.

La percepción del tiempo, nos puede llevar del aburrimiento a la angustia, no nos causa la misma impresión ver un reloj o un péndulo que marca intervalos, a un objeto viejo y gastado que nos hace reflexionar sobre su desgaste, ya sea lento o rápido.

La primera forma, por ser la más obvia, es el tiempo que indica el reloj, o el péndulo, sin embargo, no por ello dejan de indicar otra serie de ideas en forma alegórica.

Sin alejarnos mucho, las campanas, que es un objeto muy utilizado dentro de la obra de Víctor Hugo, son a la vez las que indican la hora o las que indican la muerte de alguna persona; de esta forma, pueden ser tanto alegres como tenebrosas y misteriosas o, como ya se mencionó anteriormente, son también uno de los emblemas de Saturno.

En el sentido de percibir el tiempo se pueden encontrar muchas cosas; en el Romanticismo; el tiempo es un factor fundamental; más que como sistema de medición, como el causante del estado de ánimo, de la nostalgia, del aburrimiento, etc.

El romántico tiene la sensación de llegar siempre tarde, de perder lo que tiene: "Uno pasa la mitad de su vida buscando que amar, y la otra mitad dejando lo que amó."⁵

En la obra de Víctor Hugo, el resto y el viaje son los elementos básicos para comprender el sentido de sus obras, pues son una imagen

⁵ Víctor hugo, *Ocean*, paris, bouquin, 1989, p. 77

del paso del tiempo, así como de la unión de contrarios; del principio y del fin; de lo sublime y lo grotesco; son la representación de una profunda melancolía alimentada por la necesidad de contemplación y recopilación de fragmentos, el sentimiento melancólico se acrecienta por intentar reconstruir los fragmentos, como si fueran detalles que anuncian lo total.

"Cuando se está frente a un muerto, y se piensa que tuvo juventud, vida, belleza, alegría, placer, y que lanzaron ,como nosotros ,en las fiestas, largas carcajadas llenas de imprudencia, y de olvido; cuando se piensa que fueron lo que nosotros somos y que seremos lo que ellos son; cuando se encuentra uno así cara a cara con su porvenir, un lúgubre pensamiento acude al corazón, uno intenta en vano agarrarse de las cosas humanas que posee y todo sucesivamente se derrumba, como la arena y uno se siente caer en el abismo."⁶

La alegoría es la diversión del melancólico por la forma de percibir el tiempo, pues permite perderse en la contemplación y la búsqueda de lo lejano: Son los elementos que nos permiten percibir el paso del tiempo, con los que se habla, alegóricamente, de otra cosa.

3.2.2. Soledad.

"Con las posaderas sobre el mármol duro y frío del enlosado, los ojos perdidos en el falso cielo del techo, con un libro sin abrir en la mano, que deliciosas horas de tristeza y espera; El soñador está feliz de estar triste, contento de estar sólo y de esperar. En ese rincón se medita sobre la vida y la muerte."⁷

⁶ Victor hugo, *Los pirineos*, Barcelona, Lumen, 1985, p.40

⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, p. 26

La soledad es un momento en que el paso del tiempo individual se aleja del universal y se hace más evidente, por lo mismo, un estado profundamente melancólico, que está relacionada con el abandono y situaciones en que se deben tomar decisiones personales, en las que las consecuencias son directas hacia quien las toma; frente al juicio final cada quien es juzgado individualmente.

Es en los momentos de soledad en que se origina la angustia; se reflexiona sobre la vida y la muerte.

Para el romanticismo es fundamental la soledad como reafirmación del individualismo y como forma de concentrar el dolor, es un estado del alma que tiene sus raíces en la melancolía, además de tener un cierto elemento sublime. Por lo genera, los héroes de la novela romántica son personas solitarias.

" Si la sombra continua estando alrededor de mi, saldré de la vida menos triste de lo que hubiera creído. Disfruté mucho lo bueno que tiene la vida y sobre todo lo que tiene de dulce. En la vida sólo hay una cosa, contemplar la naturaleza que siempre es bella, y el alma humana que a veces también lo es; No hay más que eso y después amar. El día que nadie me ame ya, Oh dios mío, espero morirme."

La lámpara es signo de una gran espera, la luz de la casa es humana. La casa ve, vela, vigila, espera; la luz a lo lejos, siempre remite a la soledad y a la espera.

Victor hugo, *Ocean*, p. 265

3.2.3. La vejez

De alguna manera, se mencionó la vejez como un estado en que se ha acumulado el tiempo, pero hay que mencionar, también, otras características que se concentran en ese momento de la vida.

La vejez, es la etapa en que el ser humano tiene la crisis de la existencia, y la de dejar de existir.

"Un jour enfin tu t'apercevras tout à coup, et souvite ment réveillé, que tes cheveux sont blancs, que ton front est ridé, que tes yeux sont ternis, que ton dos est voûté, que ton pas est pesant, que ta maison est déserte, que tes affections (amours) sont mortes, que ton coeur est vide, et voici là-bas, déjà parfaitement distincte et visible, et tout grand ouverte, la porte du tombeau, cette porte d'étrange aspect, pour les uns pleine de tous les rayonnements d'une magnifique espérance, pour les autres pleine des fougées de la rêverie humaine et des ténèbres de la réalité éternelle."⁹

La vejez es una etapa de la vida que se alimenta de la rememoración, es decir, del pasado; proviene de lo muerto, las reliquias provienen de un cadáver; esa es una de las razones por las que el tema de la muerte tiene mucha fuerza en la novela romántica. La conciencia del

⁹ Víctor Hugo, *Ocean*, p. 11: Un día por fin tu te darás cuenta y en un despertar súbito, que tus cabellos son blancos, que tu frente está arrugada, que tus ojos están sin brillo, que tu espalda está encorvada, que tus afectos están muertos, que tu corazón está vacío, y he aquí, perfectamente distinguible y visible, y abierta de par en par, la puerta de la tumba, esa puerta de aspecto extraño, para unos llena de luminosidad de la magnífica esperanza, para otros llena de cenizas del sueño humano, y de las tinieblas de la realidad eterna.

pasado, si bien es la única base a modificar, también es, lo que de alguna manera, paraliza la capacidad de acción. El coleccionismo es un intento de recuperar ese pasado.

"En cada fase de nuestra vida nos despojamos de nuestro ser entero y lo olvidamos en un rincón del mundo, todo este conjunto de cosas inefables que hemos sido nosotros mismos queda allí en la oscuridad, no siendo más que uno con los otros objetos que hemos impregnado sin saberlo.

Un día, por fin, por casualidad, volvemos a ver estos objetos; surgen ante nosotros bruscamente y helos aquí que, en el acto, con todo poder de la realidad, nos restituyen nuestro pasado."¹⁰

En el prefacio al libro "Contemplations" Víctor Hugo escribió: "este es un libro que debe ser leído como si fuera el libro de un muerto... son las memorias de un alma", es un libro de recuerdos hechos poemas, quien los lee, los puede apreciar como algo personal, y al mismo tiempo son recuerdos del poeta; es un conjunto de fragmentos y detalles del pasado, la nostalgia de lo que se tuvo y como se mencionó anteriormente, la etapa de la vida que se asocia a la melancolía, ya se dijo como en el Neorromanticismo encontramos muchos intentos de recuperar ese pasado, ya sea en algo personal o universal..

¹⁰ Víctor Hugo, *Pirineos*, p. 114

3.2.4. El viaje.

El viaje es una forma muy distinta de percibir el tiempo y, a la vez, un elemento en que participan, simultáneamente, factores externos y reflexiones personales.

El viaje, como elemento de la melancolía, es uno de los temas principales en la obra de Víctor Hugo, que de alguna manera, se relaciona con la muerte; pues es en el viaje donde el miedo a la muerte y la incertidumbre de cada paso que se da se hace más profunda, al mismo tiempo, el viaje va unido al océano; el viaje es una forma de abandono, de suspenso, de dejar todo por un tiempo y regresar cuando pase el tiempo, una pausa en la rutina cotidiana; un alejarse y meditar; es el abismo momentáneo para respirar de la vida; es una aventura sublime, en la que se prueba el valor para afrontar diferentes situaciones en las que hay una confrontación con fuerzas desconocidas; es la nostalgia al estar entre dos lugares, en el no lugar o no espacio, en el centro del vacío; estar en el punto intermedio de lo que se deja y lo que aún no está.

El camino es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada.

La melancolía del viaje es la nostalgia que acompaña a la retirada, y la esperanza de lo que vendrá.

3.2.5. El océano y el viento.

**"Je lisais. que lisais-je? Oh! le vieux livre austère,
Le poème éternel! - La Bible? -Non, la terre."¹¹**

A diferencia de los factores anteriores, éste es externo, por lo que de alguna manera, es menos manejable.

El culto a la naturaleza es uno de los elementos del Romanticismo y, para Víctor Hugo en particular, la naturaleza es el libro eterno; el viento y el mar son de los elementos más importantes de su obra, y con frecuencia los relaciona con el pensamiento o con la sociedad que arrastran al ser humano; el viento es vasto, invencible y vano; las formas del mar son fugaces, a tal punto que el aspecto del mar deviene puramente metafísico; es una brutalidad que degenera en abstracción.

Hace también una relación del mar con el carácter de las personas; y el viento como los factores exteriores que arrastran al pensamiento del hombre, o a la humanidad entera.

Todo lo desconocido se oculta en el océano, es el misterio de lo grotesco y lo sublime de lo inmenso.

El océano es lo más racional que parece lo más irracional, no obstante, es más noble que el viento, pues podemos ver la marea del océano, pero las del aire no.

¹¹ Víctor hugo, *Contemplations*, Paris, libre du poche, 1968, p. 172: Yo leía, ¿que leía yo? el viejo libro austero, el poema eterno, ¿la Biblia? no, la tierra.

El viento habla, susurra o grita, es un monólogo, monótono y sublime, es el primer grito, el símbolo de la cólera, y la tragedia física, la brutalidad sin causa, una voluntad que no esta unida a nada sumada a la imaginación sin figura; pasa de la violencia a la angustia, es la melancolía ansiosa; el remordimiento y la venganza; la pureza y el delirio, el viento se lo lleva todo, incluso el último suspiro.

4. DUALISMO

Para los espíritus soñadores, todas las partes de la naturaleza, incluso las más dispares a primera vista, están unidas entre sí por una infinidad de armonías secretas, hilos invisibles de la creación que el contemplador percibe, que hacen del gran todo una inextricable red, que vive una vida única, alimentada por una única savia, y que son las propias raíces del ser.¹

De alguna manera, están ya planteados los principales elementos que se involucran con la melancolía y que, a la vez, son retomados por el Romanticismo; si partimos de las ideas estéticas de Víctor Hugo, retomando lo que para él son los dos cimientos de la obra romántica, podemos encontrar muchas semejanzas con los factores de la melancolía.

El dualismo es un punto en que convergen la melancolía y la alegoría, además de ser el principio fundamental de la estructura en las obras románticas.

Existen dos tipos diferentes de dualismo: en los que se encuentran dos elementos diferentes, pero que se acercan tanto que se pueden llegar a confundir; estos crean una crisis en la importancia del objeto; amortiguan las reacciones; uno de ellos sufre un desgaste y el otro funciona como refacción; el otro tipo de dualismo es en el que existen dos polos opuestos por completo, el choque de fuerzas es lo que causa la melancolía; sin embargo, la existencia de una es lo que le da mayor importancia a la otra; el contraste en lugar de amortiguar resalta; pero

¹ Víctor Hugo, *Los pirineos*, p. 91

hace más evidente la inestabilidad; se sabe que en cualquier momento puede pesar más un lado que el otro.

La melancolía está formada por elementos duales y con estos se puede conformar una yuxtaposición que evoque, alegóricamente, de la melancolía ocasionada por ellos.

4.1. Polos opuestos.

Todo está basado en la incertidumbre, el no saber que hacer, enfrentarse a algo que no podemos acabar de comprender ni de asir, es decir de objetos sublimes que pueden encontrarse sin forma; en los que hay una atracción por el objeto, al mismo tiempo que un rechazo; una admiración y un respeto; un placer negativo y una contradicción interna.

En las obras de Víctor Hugo se encuentran los contrastes de luz y sombra, de belleza y deformidad, de comedia y tragedia, de vida y de muerte.

Trabaja la melancolía como punto central en que convergen los polos opuestos, pero de ella surgen otros factores, que si bien, tienen puntos comunes con la melancolía, es importante analizar sus características particulares.

Son cuatro las ideas más importantes en la obra de Víctor Hugo que implican una dualidad: lo sublime, la muerte, la risa y lo grotesco; los cuatro contienen una contradicción interna, y a la vez, crean en quien los viv sentimientos encontrados, de ahí que sean elementos manejados por

los románticos, y al mismo tiempo, son ideas abstractas, que asumimos en nuestro interior, y que sólo son representables en forma alegórica.

El opuesto forma una totalidad con su contrario, seduce para buscar su complemento cuando se encuentra aislado.

4.1.1. Lo sublime.

J'avais devant les yeux les ténèbres. L'abîme
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de âme,
Était là, morne, immense; et rien n'yremuait.
Je me sentais perdu dans l'infini muet.

L'infini par moments me semble à pein avoir
la dimencion de mon antre.²

Lo sublime, en una de sus formas, es lo absolutamente grande; puede presentarse en un objeto sin forma que causa admiración, respeto y temor, tanto más atractivo cuanto más temible; es inmenso no sólo en cuanto a dimensión, sino en la forma en que afecta al ser.

"Es un sentimiento que nace de la inadecuación de la imaginación en la aprehensión estética de las magnitudes...es un placer que surge del dolor."³

² Victor Hugo, *Contemplations, Le pont*, p.375

³ Emanuel Kant, *La crítica del juicio*, México, Austral, 1985, p.153

Lo sublime tiene sus bases en la naturaleza humana, no es el objeto lo sublime, sino el enaltecimiento del espíritu a través de lo inmenso, el momento en que la inmensidad toma conciencia, de ella misma, en quien lo vive; es una multitud de metáforas caóticamente dispersas. Una de las formas sublimes más utilizada por Víctor Hugo, es el infinito.

Veillez sur vos actions, sur toutes et sur chacune. Réfléchissez profondément toutes les fois que vous introduisez un fait dans l'immense et impénétrable réseau de la destinée. Nous vivions dans le mystère et dans l'infini. Ne faites pas légèrement des causes. Le propre de l'infini, c'est de contenir fatalement tous les effets de toutes les causes.⁴

Las representaciones de lo sublime son simples intentos de copias o detalles que dan una pequeña visión de lo que es la totalidad, no se puede hacer el absoluto por completo, pero sí, mostrar algunas de las partes o trabajar en forma alegórica, tomando dos o más objetos para hablar del espacio que no se puede mostrar, del espacio que queda entre ellos, el vacío.

4.1.2. Lo grotesco.

En el siglo XVI, con el descubrimiento de las grutas romanas, nace el termino "gruta" para referirse a el tipo de ornamentos y arabescos utilizados en ellas, por ello, su sentido se relaciona siempre con lo escondido, lo críptico, siempre llevaban implícitos las palabras caverna y

⁴ Victor hugo, *Ocean*, p. 149: Observa tus acciones, todas y cada una. Reflexiona profundamente todas las veces que introduces un hecho en la inmensa e impenetrable red del destino. vivimos en el misterio y en el infinito. No tomes a la ligera las causas, lo propio del infinito es contener todos los efectos de todas las causas.

gruta, se definió desde un principio como algo enigmático y misterioso, ligado a lo subterráneo y oculto.

Rafael retoma estos arabescos del palacio de Tito, aparece el "grotesque" manierista que se mantiene en el Rococo.

No obstante, es durante el Romanticismo que lo grotesco sufre un cambio, deja de ser un elemento puramente ornamental o decorativo, para convertirse en un posible motivo principal en la obra.

Lo grotesco es la yuxtaposición de elementos, la unidad de contrarios, la lucha de extremos; en lo grotesco se concilian lo que en el hombre y en la naturaleza hay de múltiple y dispar.

4.1.3. La muerte.

"Je suis de ceux qui croient aux promesses de la tombe; et, rêveur, solitaire, philosophe, désintéressé des choses de la terre, n'espérant rien, ne désirant rien, ne voulant rien que la paix de ma conscience, je passe ma vie à méditer le devoir, ce combat, la destinée, ce mystère, le berceau, cette obscurité, et le sépulcre, cette aurore."⁵

Una de las ideas principales, tanto de la obra de Victor Hugo como de todas las culturas, es la idea de la muerte; para Víctor Hugo lo más importante, es la transición de la vida a la muerte el espacio infinito de

⁵ Victor hugo, *Ocean*, p. 172, yo soy de los que creen en las promesas de la tumba, y soñador y solitario, solitario, filósofo, desinteresado por las cosas de la tierra, sin esperar nada más que la paz de mi conciencia, paso la vida meditando sobre el deber, ese combate, el destino, ese misterio, esa oscuridad y el sepulcro, esa aurora.

angustia incomprensible, el darse cuenta de ello como algo personal más que como un sujeto ajeno, como lo único arriesgable, la única causa del miedo y el cuestionamiento de toda la vida tan buena o tan mala como halla sido; con las ideas cristianas se fortalece este sentimiento a causa del horror y la incertidumbre sobre la vida eterna.

Es un momento en el que la muerte llega cuando todavía se mantiene la vida; permanecer únicamente como un resto.

"En la sombra infinita e indefinida hay alguna cosa, algún ser que vive y respira, pero lo que aún vive forma parte de nuestra muerte. Lo conocido lo mismo que lo desconocido, se transforman en abismo y estos dos principios, aquel en que están las faltas y aquel en que anida la esperanza, se confunden en una misma reverberación y esta confusión de los dos abismos es la que horroriza al moribundo."⁶

Se llega a confundir lo grotesco con lo sublime en ese momento, cuando al misterio es una cosa encarnada; lo sublime está en tratar de enfrentar la muerte, en taparse con ella sin poder oponer resistencia. Lo grotesco es la forma en que se acerca, la resistencia de toda la vida en un último momento.

Es un momento donde el horror y la atracción se unen, y es el horror lo que acrecienta el impulso.

⁶ Victor hugo, *Romans III, l'homme qui rit*, p. 270

"Ser un resto es algo incomprensible, no existir más y sin embargo persistir, estar en el abismo y fuera de él, resplandecer por encima de la muerte como insumergible."⁷

Al estar a la mitad de la vida y la mitad de la muerte, se logra ver como en una puerta entreabierta, se vislumbran las imágenes más importantes, los instantes vividos que son toda la vida.

"Les memoires d'une âme. Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vages, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience... C'est l'existence humaine sortant de l'enigme du berceau et aboutissant à l'enigme du cercueil: c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le desespoir, et qui s'arrête éperdu "au bord de l'infini."⁸

Es el encontrarse entre los dos polos, que se aproximan hasta tocarse y permanecen juntos por un tiempo, hasta que la muerte se acaba instalando por completo; es este paso el que nos hace temblar.

La idea del infinito se une con la muerte por la creencia de la vida eterna, así como por el momento infinito de incertidumbre, y de la tumba como el abismo más grande. Es un momento completamente solitario, un instante hacia la nada.

⁷ Victor hugo, Op cit. p. 277

⁸ Victor hugo, *Contemplations*, p. 3: Las memorias de un alma. Esto son en efecto, todas las impresiones, todos los recuerdos, todas las realidades, todos los vagos fantasmas, alegres o funèbres, que puede contener una conciencia... Es la existencia humana saliendo del enigma del cerebro y luchando con el enigma de lo eterno: es el espíritu que avanza de luto en luto, dejando tras él la juventud, el amor, la ilusión, la lucha, la desesperanza y que se detiene perdida al borde del infinito.

"Cuando lo inminente hace que graviten sobre nuestro espíritu el cielo, el abismo, la vida, la tumba y la eternidad, es cuando se nos figura inaccesible, prohibido y amurallado, pues no hay cerrojo tan formidable como lo infinito cuando se apodera de nuestra alma."⁹

Por otra parte, nos topamos con lo sublime del abismo, la muerte como un sumergirse o como una caída.

Es una confrontación con los actos realizados y, sobre todo, con los no realizados, el haber dejado pasar los días con cosas inútiles y tener que afrontar el hecho de que se acabó el tiempo y, ahora, ya no se puede hacer nada, como en el reloj de arena que se vacía lentamente hasta el último momento; el mirar a un moribundo y no comprender exactamente lo que es la muerte y no haber logrado completar la vida; mientras que para el moribundo el instante de transición es infinito, para el que queda abandonado se prolonga aun después de la muerte del otro, no acaba de comprender, está frente a una fuerza superior que actúa lenta y silenciosamente.

Para el ser humano no hay más que una realidad radical que es siempre la misma: la muerte; sólo debe resignarse y esperar, deseando que llegue en un buen momento, cuando no haya de que arrepentirse.

Otra forma de acercamiento a la muerte es la del suicida:

"El suicidio no es una cobardía, como dicen los pecadores que exageran, ni tampoco un acto de valentía. Es una lucha entre dos temores. Hay un suicidio cuando el temor de la vida vence sobre el temor de la muerte."¹⁰

⁹ Víctor Hugo, *Romans III l'homme qui rit*, p. 156

¹⁰ Víctor Hugo, *Ocean*, p. 98

4.1.4. La risa.

Bretón, Baudelaire y Bergson han hecho estudios acerca del humor, la risa y lo cómico, dando diferentes aspectos y algunas coincidencias; se puede ver, a partir de ellos, como la risa puede ser una fuente importante de estudio dentro del romanticismo por su carácter contradictorio, así como por su calidad estrictamente humana.

Bretón da mayor importancia al humor y este en relación a la risa, de su estudio se desprenden las siguientes características:

El humor objetivo no puede dejar de encontrarse con el azar objetivo y cualquier creación humana es fruto de ese encuentro. (de ahí el nacimiento de la contradicción) El humor no sólo tiene algo de liberador sino también de sublime y elevado, es una fuerza superior ante la cual no oponemos resistencia y de la que obtenemos placer. Lo sublime tiene un elemento narcisista, la invulnerabilidad del yo se afirma victoriosamente y finge que puede ser una fuente de placer. El humor es el enemigo mortal del sentimentalismo.

Baudelaire hace un estudio más definido acerca de la diferencia entre lo cómico grotesco o absoluto y lo cómico intelectual:

Existen dos formas diferentes de risas, la causada por lo grotesco y la causada por lo cómico, en la primera, surge la risa de forma espontánea, y en el segundo caso, se pueden encontrar y analizar los elementos que la ocasionan, además de implicar un momento de reflexión anterior a la risa aunque este sea muy breve.

La risa de lo grotesco surge más de una intuición que de una reflexión.

La risa, en ambos casos, es un símbolo de grandeza y miseria; es una degradación física y moral, que el ser humano no tiene fuerzas de reprimir; implica arrogancia, debilidad y orgullo causados por la desgracia del otro; la risa está en el que ríe y no en el objeto que la ocasiona, pero siempre necesita de que reír.

Según Baudelaire la risa es satánica y profundamente humana, por lo que es completamente contradictoria.

Bergson hace su estudio de lo cómico que para Baudelaire correspondería, únicamente, a lo cómico intelectual, y menciona el gesto como lo automático:

Fuera de lo que no es propiamente humano, no hay nada cómico; lo cómico es la repetición o la inversión de lo mecánico en lo humano; la risa tiene siempre una segunda intención, sino en nosotros mismos, de la sociedad para con nosotros.

La risa nace de lo humano en su deformidad o en lo mecánico. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción, su sentido natural es la indiferencia, requiere la anestesia del corazón, se dirige a la inteligencia pura.

No saboreamos la risa si nos sentimos aislados, la risa y el humor necesitan un eco de la sociedad, mientras que en sociedad lo rígido es sospechoso. Sin embargo, el gesto es lo que se escapa, es automático.

En el Romanticismo recurren al horror y a la risa, hacen que el público se ría de ellos y, al mismo tiempo, saben que se ríen de sí mismos; la risa favorece las representaciones erróneas, las deformaciones y las exclusiones: " Soy el espantoso hombre que ríe ¿de qué? de vosotros de mí de todo, ¿qué significa esta risa? su crimen y mi suplicio que os escupo a la cara."¹¹

La risa es una yuxtaposición del verdadero rostro, no importa que la cara se deforme, sino lo que se esconde detrás de la risa.

Así como la risa surge de la dualidad entre grandeza y miseria; la máscara surge de la diferencia entre el ser y el aparentar, entre la forma y el contenido, lo perecedero y lo permanente, la máscara es también una sobreposición en que un objeto se impone sobre otro, tratando de erradicarlo o ocultarlo.

Hugo no se fija en la risa y la burla del abismo, se ríe el mismo para olvidar, las miradas que se ríen y burlean.

¹¹ Victor Hugo, *Romans III, l'homme qui rit*, p.300

4.2. DOBLES.

"Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la votre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y."¹²

Para Victor Hugo todos los objetos están relacionados entre sí, como si todo partiera de un mismo modulo, todo es igual o contrario, todo contrario anuncia al contrario y todo exceso conduce a negar.

Hay dos motivos por los que se repite un mismo elemento: para afirmarlo o para negarlo; una forma de afirmación es la repetición como un esfuerzo por entender mejor algo que, tal vez, no está en el objeto mismo pero lo evoca.

Si se repite pensando en hacer una afirmación, se hacen variaciones sobre el mismo motivo, (no son idénticos pero son intercambiables), se trata de resaltar lo que nunca cambia; a pesar de nuestros esfuerzos la cosa persiste; se puede repetir una imagen idéntica a la otra, creando ritmos con el espacio que hay entre ellas, manteniendo un impulso de una a la otra, de tal suerte, que el recorrido y el tiempo sería de pronto más importante que el objeto mismo; es la repetición sin tener el original.

¹² Victor Hugo, *Contemplations*, p. 4: ¿Es entonces la vida de un hombre? sí y la vida de otros hombres también, ninguno de nosotros tiene el honor de tener una vida que sea de él. Mi vida es de ustedes, su vida es la mía, ustedes viven lo que yo vivo; el destino es uno. Tomen entonces este espejo y mirensé ahí.

En la repetición para negar se repite desesperadamente algo que no gusta, para desgastar su contenido y amortiguar el efecto, es la forma en que, por el exceso de si mismo, se retira de sí.

Toda repetición hace un cambio en la intensidad simbólica, y depende de toda la composición el sentido de esta desviación, son las direcciones y los impulsos dentro de la obra ayudados por los colores los que dan una jerarquía a los motivos y es esto lo que les da el nuevo sentido, la lectura de la obra siempre tiene una dirección y el momento en que aparece un objeto dentro de esa lectura es lo que le da o le quita importancia a cada motivo.

Cada obra tiene un ritmo y una dirección que exigen al espectador la contemplación en este recorrido y, en algunos momentos, la detención de ese movimiento antes de llegar a la otra imagen, la resonancia que pueda tener una obra en cada espectador, va a depender del movimiento y el tiempo de contemplación, así como de la posible asimilación de la obra dentro de cada espectador.

La repetición de un mismo elemento puede ser, por lo tanto, una alegoría, la repetición puede darse para afirmar, acentuar, o negar y desgastar; según se acomoden dentro del espacio, y según la reacción ante la cosa que se repite; lo mismo puede funcionar como un ritmo que como un motivo de angustia.

Una repetición monótona crea el vacío y el silencio; el espacio en blanco cobra importancia, puede ser un reposo o tensión, según

como se presenten las formas; la duración de ese vacío dependerá del impulso de una de las formas a la otra.

Estar en la cuna de lo imprevisto donde todo es radicalmente posible, la nada es el punto de partida, para crear una armonía donde las palabras lleguen más lejos; cuando todavía no hay nada todo es posible.

En una imagen determinadas partes son visibles, y otras no, pues las visibles hacen invisibles a las otras, se instaure el secreto o el susurro, que permiten el surgimiento de la imaginación, las partes perceptibles hablan de lo no perceptible, lo sugieren.

5. FORMAS DE YUXTAPOSICIÓN

La yuxtaposición es una acumulación de elementos condensados o interceptados en un espacio, creando varios planos o niveles cruzados, donde las posibles asociaciones, entre los diferentes motivos, así como las distancias entre ellos, resultan tanto o más importantes que los motivos mismos.

Los elementos se friccionan y hacen entrar en crisis a los otros cambiando el significado, desviándolo hacia otra parte; de esta forma lo importante es el espacio que queda entre uno y otro, lo no dicho.

El tiempo, en cada uno de ellos, tiene un sentido diferente que corresponde al manejo de motivos y los espacios creados entre ellos; en algunos las dos imágenes se presentan en un mismo momento; en otros se presenta una y luego la otra que modifica a la primera; y en otros se van alternando las partes de una imagen con los de la otra, dejando un ritmo y un pulso en el espectador.

La contemplación de estas obras es un ir y venir de una imagen a otra, dejando que fluya la información y que surja el espacio no trabajado como el espacio de translación de mensajes entre las diferentes imágenes.

Al yuxtaponer dos imágenes se altera la intensidad simbólica, pero la dirección que tome depende del manejo formal, tanto de cada parte por separado como de todo el conjunto.

En las obras de yuxtaposición, por lo general, todas las imágenes tienen igual importancia, la jerarquía se desvanece, lo que tiene mayor importancia es lo no dicho.

Lo principal de las yuxtaposiciones es hacer entrar en crisis los diferentes elementos, que converjan dos ideas dentro de un mismo cuadro.

En la yuxtaposición se altera el significado al colocar un motivo a un lado de otro; a diferencia de la sobreposición en que se coloca uno sobre el otro, con una intención de: tapar, esconder o enmascarar lo que no gusta, o alterar el primer motivo de alguna otra manera; la intención con que se trabaja una obra, lleva a la forma y la composición de esta habla de la intención con que fue trabajada.

El sentido de la obra varía según la naturaleza de los elementos, pues estos indican, en gran medida, la actitud con la que se está trabajando; de las diferencias que se enunciaron en un principio entre el detalle y el fragmento, se pueden desprender cuatro grandes grupos: la aprehensión de detalles; la aprehensión de fragmentos; la presentación de detalles; la presentación de fragmentos.

Para aclarar más las diferencias, se puede decir que el receptor de detalles es un contemplador melancólico, que intenta llegar a lo más profundo, para comprender el total; El receptor de fragmentos también es un contemplador melancólico, pero este, ve como todo se destruye a su alrededor e intenta recuperar los fragmentos para hacerlos una unidad en sí mismos.

El presentador de detalles, intenta que el espectador sea el contemplador, y que con los detalles que se le presentan intuya lo total; por último, el presentador de fragmentos está nutrido por la desesperación y la angustia de los cambios, e intenta transmitir el sentimiento de los cambios violentos a sus espectadores, de integrarse a los múltiples cambios de la ciudad.

El romántico, si nos basamos en los capítulos anteriores, toma detalles (aún si son parte de un fragmento) para tratar de reconstruir lo total, mientras que el retomar los fragmentos, o presentar fragmentos, implica una actitud más acercada a el barroco.

La imagen puede ser un motivo o la suma de motivos que crean de por sí una unidad completa; la representación total de algo.

MOTIVO

PLANA

PARCIAL

DETALLE

IMAGEN

TOTAL

FRAGMENTO

**SUMA DE
MOTIVOS**

PROFUNDA

PARCIAL

DETALLE

FRAGMENTO

**TOTAL
SOBREPOSICION
ESQUEMA LINEAL**

6. PINTURA CONTEMPORÁNEA

6.1. Recursos en la pintura contemporánea.

La yuxtaposición y la sobreposición de elementos son recursos que han sido utilizados por diferentes autores contemporáneos, como en el caso de Sigmar Polke, Julian Schnabel o David Salle, por citar tres ejemplos, sin embargo, la intención varía según la forma en que se yuxtaponen o sobreponen. En el caso de Sigmar Polke, lo más común, es encontrar una sobreposición a manera de enrejamiento, pocas veces hay una intención de tapar o esconder, mientras que, en el caso de Schnabel utiliza los enrejamientos, pero con frecuencia tapa una imagen o presenta los detalles, por lo general, hay una selección minuciosa de lo que se presenta y de lo que se tapa para crear un diálogo entre las diferentes partes.

David Salle utiliza todas las formas que hemos mencionado, tanto de yuxtaposición como de sobreposición, y las llega a combinar en un mismo cuadro, no obstante, la mayor parte de las veces son enrejamientos en que una imagen parece no tener nada que ver con la otra.

Otra forma de trabajar, que puede verse en diferentes autores, es la presentación de paisajes desolados con algún personaje casi fuera del contexto, como perdido en la inmensidad, dentro de esto podemos encontrar a Enzo Cucchi y Boris Viskin, es un motivo que crea la misma sensación que podría causar la ventana iluminada en una ciudad oscura, a pesar de tratarse de diferentes motivos.

Una tercera forma e intención que se repite en diferentes pintores contemporáneos, es el crear representaciones de un pasado, en algunos casos personal mientras que en otros de forma regional o universal, dentro de estos podemos mencionar a Julio Galán, quien además utiliza detalles sobrepuestos y yuxtaposiciones de diferentes formas.

Así como los temas, también hay motivos que se repiten, como el caso de los barcos, que con diferentes fines, resulta un recurso bastante socorrido; los relojes son también un motivo que se ha utilizado bastante, pero, como ya se mencionó, más allá de hablar de un reloj como tiempo, hay diferentes formas de percibir ese tiempo según el contexto en que se ubique, ya sea como intento por detener el tiempo o por recuperar el pasado.

Otro recurso que ha proliferado son los números y las letras dentro del cuadro, ya sea que formen palabras o no, sobrepuesta y yuxtapuestas en todas sus formas, sin embargo, son códigos establecidos y arbitrarios, que se pueden manejar en muy diferentes niveles según la finalidad; tratar de investigar las diferentes formas en que se han utilizado abarcaría una investigación para otra posible tesis por ello me limito a citarlo como un posible recurso formal, sin tomar la carga conceptual que se puede desprender de ello.

Un punto, en el que coinciden casi todos los casos, es que trabajan lugares y elementos comunes con los que uno se topa en forma cotidiana, lo que, de alguna forma, involucra a quien lo vea de forma automática.

6.2. Neorománticos y Romanticismo.

El bloque de los que llamamos Neorománticos tiene, como semejanza con el Romanticismo del siglo pasado, la incertidumbre del momento, la búsqueda de algo a lo cual poder asirse, un anhelo de fe, y la búsqueda de lo menos inesperado, como posible recurso.

Al llegar la modernidad, los que experimentaron el vértigo de los cambios a gran velocidad, tanto como descubrimientos científicos, industrialización, alteraciones demográficas, crecimiento urbano, sistemas de comunicación, etc. vivieron los cambios como algo total, en un momento en que sólo afectaba a una parte del mundo, y cuando apenas se empezaban a dar los cambios; un siglo más tarde, cuando estos cambios se dan en todo el mundo y a mayor velocidad, podemos encontrar semejanzas en la actitud, y al mismo tiempo aprender de los primeros modernistas y sus estrategias para enfrentar los cambios, de alguna manera, se repite la actitud ante estos cambios, si es que, en algún momento, se dejó de dar.

Lo romántico está principalmente en la melancolía, en la felicidad de estar triste que, de alguna manera, forma un eco en los cuadros; en los espacios desolados, los personajes solitarios y fuera de contexto, los fragmentos y los detalles para crear una nueva realidad partiendo de diferentes alegorías y metáforas del sentimiento general de una

generación, es la creencia ciega a cualquier cosa, con tal de creer en algo, el anhelo por rescatar el pasado, la afirmación del individualismo utilizando objetos de uso personal y cotidiano, o subrayando la identidad regional, de ahí que el individualismo sea el origen de diferentes nacionalismos.

Son diferentes intentos de encontrar un refugio ante todo contacto exterior.

7. PROYECTO PICTÓRICO

lo primero, fue seleccionar el formato de el cuadro, siempre he tenido una atracción especial por los verticales, por su deseo de desprenderse del suelo y elevarse; para las dimensiones coloque una hoja de triplay y marque el tamaño que me resultara más atractivo, por ello la mayoría de los cuadros miden 170 x 120 cm.; estas dimensiones permiten que cada imagen dentro de la obra se mantenga bien definida, y los espacios de silencio, al ser mayores, cobran importancia; al igual que los motivos trabajados sin una intención trascendente para la obra; sin embargo, al ser cercano a las dimensiones humanas, permite la aprehensión de toda la obra en conjunto; Dentro de una obra mayor las dimensiones se imponen sobre el espectador, provocan que este se pierda y navegue dentro del cuadro, mientras que en uno pequeño causan la sensación de meterte donde no fuiste invitado; con una dimensión a la altura humana el cuadro se vuelve accesible, la obra se hace más confortable, uno se siente como en su casa.

El todas mis obras hay al menos dos motivos sobrepuestos o en ocasiones yuxtapuestos, hay una sobreposición de imágenes con una yuxtaposición de ideas, en las que el tratamiento funge como herramienta para desvanecer la posibles jerarquías de un objeto sobre otro, formando así, una idea en conjunto.

Hay cinco posibles formas en que he trabajado, dos con una yuxtaposición y tres de sobreposición: en las formas de yuxtaposición simplemente fueron colocados un motivo al lado del otro, sin embargo, en algunos casos, estos motivos eran completamente diferentes, y en otros

casos son una serie de motivos iguales o con alguna pequeña variación en estos últimos, hay también una sobreposición a esta yuxtaposición.

SOBREPOSICIÓN	LINEAL TRANSPARENCIA SEGMENTACIÓN
YUXTAPOSICIÓN	IGUALES DIFERENTES COLOR LINEA
DISTANCIAS	TRANSPARENCIA SOBREPOSICIÓN

Las formas de sobreposición son tres, la primera en que se coloca una imagen sobre otra, dejando solo unos recuadros de está o sobreponiendo los recuadros de una para tapar parcialmente la primera, en estos casos, la intención es tapar una con la otra; ocultarla. Esto implica una intención muy distinta a las formas de yuxtaposición.

Otra forma de sobreposición es cuando una imagen se coloca sobre la otra, pero sin una intención de tapar u ocultar, por lo que son trabajadas con línea, dejando ver la primera imagen, y emulsionándose para formar una unidad con las dos.

La última forma de sobreposición, es cuando, a pesar de estar una imagen sobre la otra, aún tapando gran parte de la primera, cada una

corresponde a un nivel o distancia, y se mantiene íntegra, una cobra importancia y sentido a causa de la otra, a pesar de que la esté tapando, se emulsionan sin perder sus características, más sumándose que negándose, hay un diálogo más directo entre las dos imágenes.

El manejo del color tiene varias características, en un principio, debe haber contrastes que separe a un motivo de otro, lo que se refuerza con el tratamiento de la pintura (pincelada, pastosidad), simultáneamente ayuda a desvanecer las jerarquías entre los diferentes motivos, y a unificarlos creando una obra con el conjunto.

En este conjunto de obras predominan los colores terrosos como base inicial, a partir de las cuales se conforma un segmento de ciudad que representa un lugar común, sin pretensiones de precisar el lugar, un lugar por donde cualquiera haya pasado; junto con los colores tierras se combinan algunos azules para formar colores pardos y crear acentos dentro de esta misma ciudad.

Las tierras crean un ambiente casero y confortable, tal vez íntimo, pero a la vez melancólico y solitario, los diversos motivos posteriores, van en contraste con el fondo oscuro son, por lo general, de un amarillo Nápoles con blanco o ocre amarillo; creando algo brillante pero en ocasiones enfermizo y angustiante, sobre todo en contraste con la tranquilidad de la primera imagen.

Algunos otros colores participan por exigencias del cuadro dentro del proceso, o por necesidades personales momentáneas causadas por un estado de ánimo más que por un sentido simbólico.

En cuanto a composición, por lo general, una imagen es completamente plana y la otra tiene profundidad, ya sea por la sobreposición de sus elementos o por una perspectiva lineal, creando así un espacio entre las dos; sin embargo, esto no es una constante, ya que en algunos casos las dos son planas y se diferencian, únicamente, por el contraste de color y de calidad de la pintura; en caso de que las dos tengan una profundidad, esta será en sentidos opuestos; una ascendente y la otra descendente.

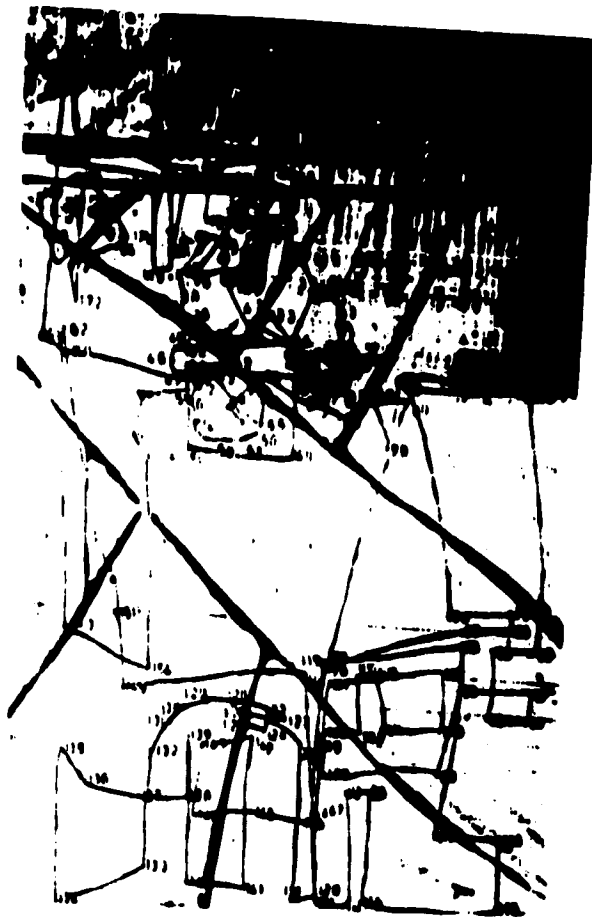
En otros casos la profundidad de la primera imagen se da por sobreposición de sus elementos más no por una perspectiva lineal.

En ocasiones las dos imágenes son planas, pero de una sólo se mantienen los recuadros de algunas de sus partes o un segmento que tapa a la primera, permitiendo que la trasera se vea entre los espacios.

Por lo general, una de las dos es estática y la otra tiene una dirección ya sea ascendente o descendente, que crea movimiento dentro de la obra.

Los cuadros se formaron de la siguiente manera:

Primero surgieron dos cuadros hermanos: "Buscando a Saturno I" y "Buscando a Saturno II", el primero está conformado por dos imágenes, la primera de un puente sobre el cual, a base de puntos numerados se



BUSCANDO A SATURNO I
OLEO / TELA
170 X 120 CM.
1995



BUSCANDO A SATURNO II

OLEO / TELA

170 X 120 CM

1995

forma una segunda imagen de un segmento de ciudad, entre otras cosas se distingue un reloj para indicar la temporalidad y el transcurrir. El segundo es una ciudad hecha con tierras oscuras, indicando un momento de la tarde ya avanzada en que se escapa la luz, sobre la cual, se dibuja un reloj de sol; por lo que el tiempo se agota.

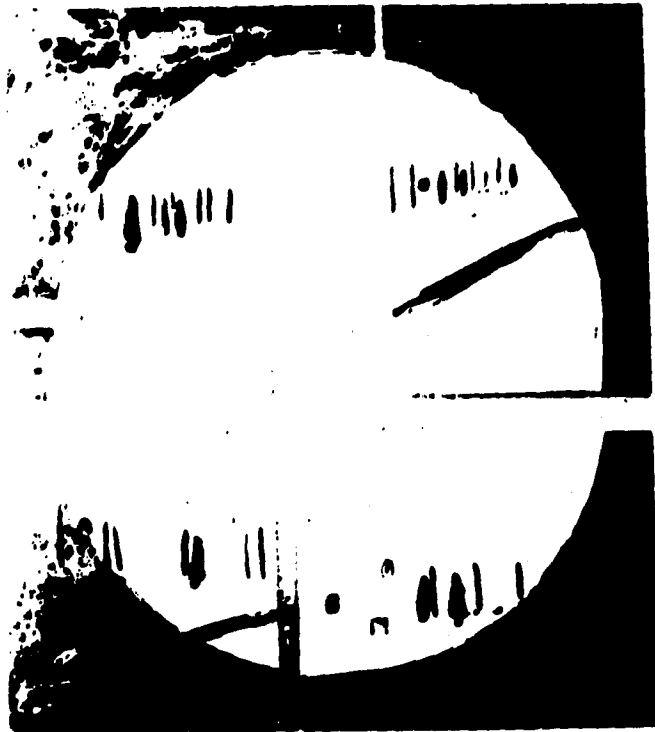
En los dos casos hay la presencia de un reloj para indicar el transcurrir sobre un fondo solitario silencioso y común a todo espectador ciudadano, una tarde monótona, que está a punto de terminar.

Tras estos dos cuadros, se formó un tercero: "Las cuatro", en él los colores son mucho más luminosos y alegres, que sugieren una ciudad en verano o primavera, (a pesar de haber sido pintados en enero), sobre ella se encuentra un reloj que marca las campanadas, probablemente sería una mañana de domingo, el transcurrir del tiempo en este cuadro es más rápido a causa de los colores.

Después de este surgió un políptico: "Fin de la espera", está formado por cuatro bastidores, de la misma dimensión más de diferente formato, dos de ellos horizontales y dos verticales, en que los iguales van cruzados para formar, entre los cuatro, un cuadrado de 190 x 190 cm. dejando un ahujero en el centro de 30 x 30 cm. Sobre el gran cuadrado se inscribe un círculo que funciona como la carátula de un reloj, dentro del cual transitan personajes solitarios cada cual a su paso y, en el recorrido de los bastidores, en sentido de las manecillas del reloj, se ve la diferencia de distancia recorrida entre cada uno de ellos; Es un cuadro desolado y solitario, con un vacío en el centro al rededor del cual transitan los personajes.



LAS CUATRO
OLEO / TELA
170 X 120 CM.
1995



FIN DE LA ESPERA

OLEO / TELA

100 X 100 CM.

1995

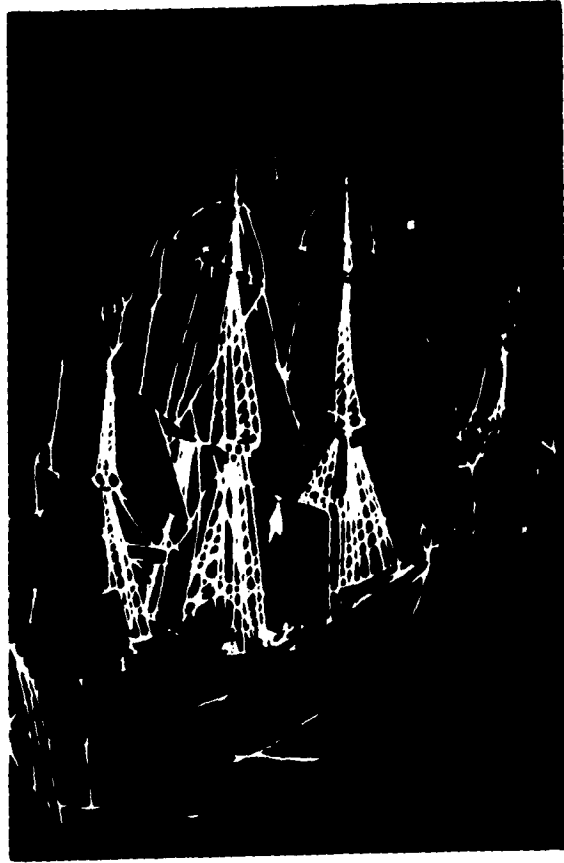
Después, surgió el primer cuadro en que aparece un barco: "Espera", tras este barco aparecerán varios posteriormente y de diferentes formas.

El barco está cargado de diferentes posibles interpretaciones: es representación de la melancolía en tanto que Saturno es el astro del agua y todo lo asociado a ella; representa a las personas así como a la época actual en que no hay nada concreto, ni pasado ni futuro, sino sólo una serie de presentes destruidos y continuados, se está entre lo que se deja y lo que aún no llega, avanzando entre corrientes confusas tanto del aire como del mar; Para Víctor Hugo el pensamiento era un barco de cuatro velas que debía ser flexible pero sólido.

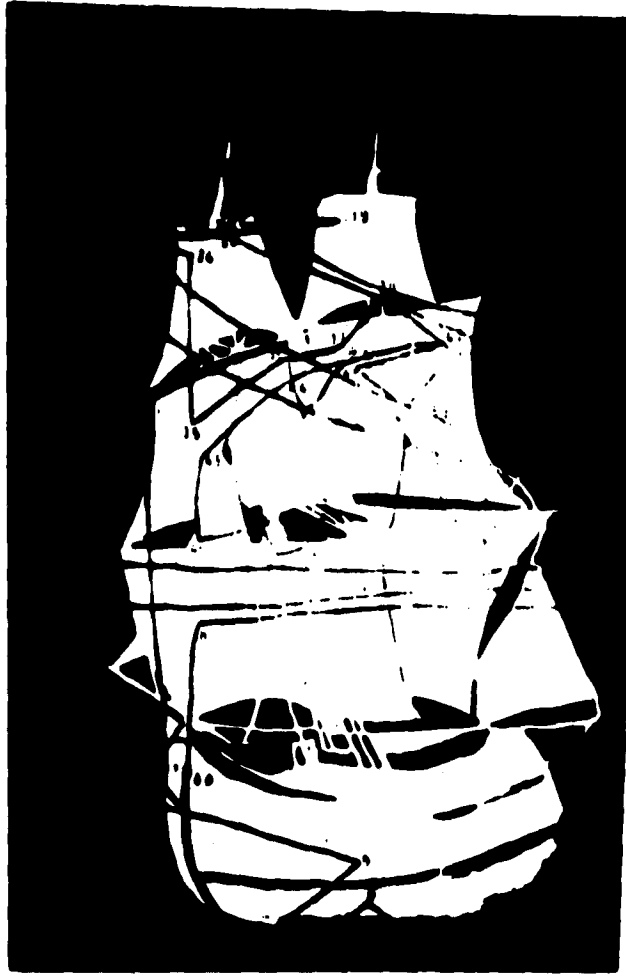
En este primer cuadro con barco, este se ubica sobre una ciudad nocturna en la que sólo se mantiene alumbrada una ventana, la luz de alguien que espera y vigila, o que pide a alguien que espere, que no se vaya.

"Tik- Tak" y "Tú-Tú" son los cuadros inmediatos a "Espera", en un principio iban a formar un tríptico, sin embargo, se separaron para formar un díptico y un cuadro aislado.

Los dos son cuadros oscuros con una ciudad nocturna de fondo con algunas ventanas iluminadas, lo que indica la presencia de alguien; son un intento por indicar el paso del tiempo sin necesidad de un reloj, por lo tanto, una representación de otras ideas.



ESPERA
OLEO / TELA
170 X 120 CM
1995



POR UN MOMENTO

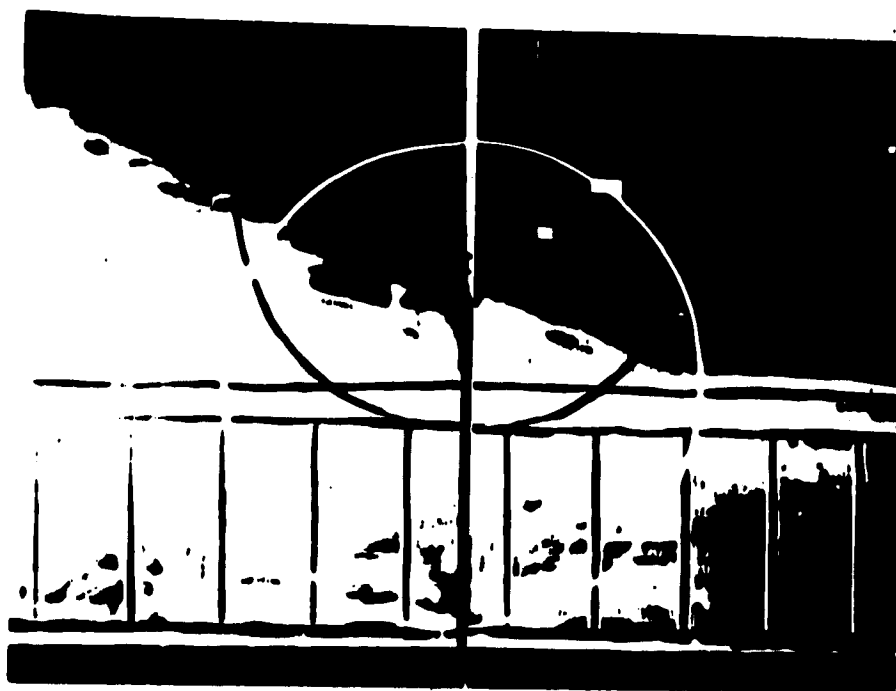
OLEO / TELA

170 X 120 CM

1995



TIK -TAK
OLEO / TELA
170 X 120 CM.
1995



TÚ-TU
OLEO / TELA
170 X 120 CM. C/U
1995

El ritmo del "Tú-tu" marca los latidos del corazón, es uno de aquellos momentos solitarios y de tensión, el " Tik-Tak" indica el ritmo del reloj, que escuchamos en momentos también solitarios, y sobretodo angustiantes, mientras que el latido del corazón se escucha normalmente cuando estamos a la espera de algo.

Sobre el "Tik-Tak" se ve una banqueta solitaria con un poste de luz, y un balcón creando la imagen de espera, mientras que en el "Tú-tu" solamente se alcanza a ver un velero que se aleja o acerca, y sobre esto, una vía de tren con dos ruedas que giran unificando a los dos bastidores, el círculo remite al retorno y a lo eterno, el ritmo que siempre continua.

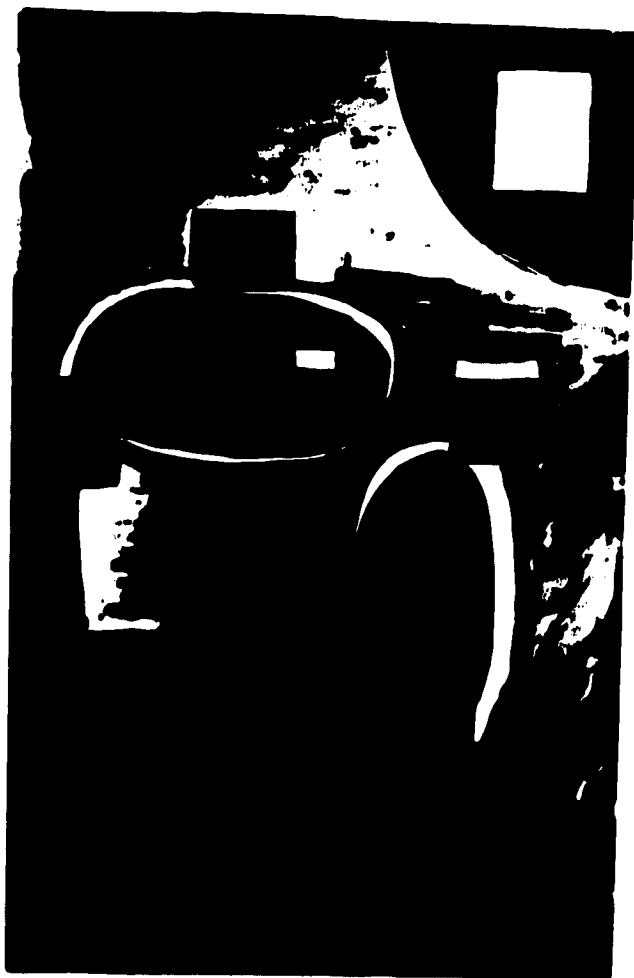
"Allá": es un cuadro con un conjunto de barcos sobre una corriente confusa, y un balcón que ubica al espectador del otro lado viendo como los aleja o acerca la corriente.

Después de este cuadro se formo "Ayer" un cuadro que se desprende de todos , ya que no es una representación del exterior, sino dentro de la casa, son los detalles que quedaron de una primera imagen de una mujer sentada leyendo, al lado de una ventana, y la segunda imagen de una taza y un plato.

Es un momento de felicidad melancólica y solitaria, en una tarde nublada.



ALLÁ
OLEO / TELA
170 X 120 CM
1995

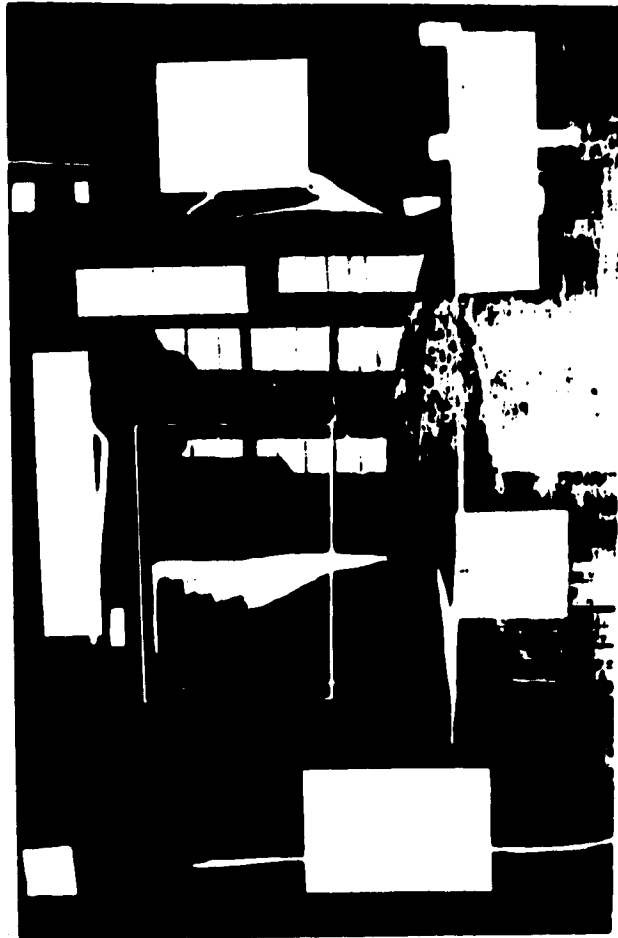


AYER
OLEO / TELA
170 X 120 CM.
1995

ESTE LIBRO NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



EN LA SOMBRA
OLEO / TELA
170 X 120 CM.
1995



METÁFORA DEL RECUERDO

OLEO / TELA

170 X 120 CM

1995

"En la sombra" es un cuadro de tonos claros enfermizos, con una ciudad conformada a base de líneas y dos barcos, uno grande y uno pequeño, con la sombra del grande, el título la sombra no se refiere tanto a una sombra, sino como a una protección, a un impermeable ideológico necesario para enfrentar el océano, es la protección que nos ayuda a llegar a nuestro destino último, y tal vez aún después.

"Metáfora del recuerdo": Es un cuadro con diferentes recuadros que tapen la primera imagen, es la necesidad por recuperar el pasado que se borra lentamente, con ventanas iluminadas que representan las presencias a la vez que son la réplica de lo que impide recordar a la perfección, la réplica de lo que se olvidó.

8. CONCLUSIONES

I

En la alegoría se presentan diversos motivos para decir algo difícil de expresar, se acerca al significado por aproximaciones acumuladas, como parte de esos motivos se pueden presentar detalles o fragmentos.

Tanto la metáfora como la alegoría contienen una parte secreta, sin embargo la metáfora presenta medio sentido recto y medio figurado, en tanto que en la alegoría se presentan los dos completos, las cosas que por alguna razón no se pueden presentar, se intuyen por medio de alegorías.

II

Para Víctor Hugo, la modernidad es una segunda infancia, ya no ingenua, sino melancólica y contemplativa, que se encuentra frente a la incertidumbre del destino, el artista romántico combina ritmo y acción, crea una yuxtaposición con los capítulos y personajes creando un total vasto.

El Romanticismo toma el heroísmo de la resignación y la sumisión, son personas que buscan el equilibrio de polos, y utilizan la alegoría y la metáfora como una forma de ver e interpretar la vida.

El Romanticismo no se da a nivel formal, sino en actitud, es un intento por convencer, persuadir y conmover apelando a la memoria.

III

La melancolía es la actitud que crea al romanticismo, junto con el individualismo y la polaridad, y junto con estas, la búsqueda de lo sublime y lo grotesco, la fijación en la risa y la muerte.

Para el romántico la melancolía es la felicidad de estar triste, causada por la realidad que esta en continua formación, creando inestabilidad, algunos factores que la representan son: el tiempo, la vejez, la soledad, el océano y el viento, factores que implican una contemplación.

Existen dos formas de dualismo, los iguales y los opuestos, en los primeros se desgasta su sentido o se confirma (a pesar de todo se mantiene), en los opuestos, se afirma uno por el otro pero se acentúa la inestabilidad.

IV

En el Neoromanticismo algunas de las formas que se utilizan, que pueden referirnos a estos elementos que indican una actitud romántica, son la yuxtaposición, la sobreposición, la aprehensión de detalles y fragmentos y la presentación de detalles.

V

En mi pintura, trato de acumular elementos con los que se pueda intuir la melancolía en la ciudad contemporánea, yuxtaponiendo y sobreponiendo motivos e imágenes sobre una misma tela, tratando de evocar la soledad, la espera y la incertidumbre de este nuestro final de siglo.

Edad Media
Romanticismo
Neoromanticismo

Actitud

individualismo
melancolía
muerte
risa
sublime
grotesco

vejez
soledad
tiempo
viaje
viento y océano

dualidad

iguales
opuestos

elementos utilizados en el neoromanticismo para representar una melancolía romántica

yuxtaposición
sobreposición
presentación y aprehensión de detalles
aprehensión de fragmentos

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Arando , Francisco Javier.

Estilo y naturaleza en la obra de arte del Romanticismo alemán,
Madrid, Visor, la balsa de medusa, 1990

Bachelard, Gaston.

La poética de la imagen,
México , Fondo de Cultura Económica, 1965

Barthes, Roland,

La aventura semiológica,
México, Paidós, 1990

Baudelaire, Charles.

Lo cómico y la caricatura,
Madrid, Visor, 1988

Beguin, Albert.

El alma romántica y el sueño,
México , Fondo de cultura económica, 1954

Benjamin, Walter.

El origen del drama barroco alemán,
Madrid, Taurus, 1990

Benjamin, Walter.

Discursos interrumpidos,
Madrid, Taurus, 1973

Bergson, Henri.
La risa,
Madrid, Espasa, 1973

Breton, André.
El humor negro,
Barcelona, Anagrama, 1972

De Bruyne, Edgar.
La estética de la Edad Media,
Barcelona, Visor, Col. La balsa de Medusa, 1987

Bürger, Peter.
Teoría de la vanguardia,
Barcelona, Península, 1987

Calabrese, Omar.
La era Neobarroca,
Madrid, Cátedra, signo e imagen, 1989

Calvo, Francisco.
Fuentes y documentos para la historia del arte, Ilustración y Romanticismo,
Barcelona, Gustavo Gili, 1982

Calvo, Francisco.
Imágenes de lo insignificante
Madrid, Taurus, 1988

De Man, Paul.
Alegorías de la escritura
Barcelona, Ed Lumen, 1990

Derrida, Jaques.
La escritura y la diferencia,
Barcelona, Anthropos, 1989, Ed del hombre

Derrida, Jaques.
Memorias para paul de man,
Barcelona, Gedisa, 1989

Durand, Gilbert.
La imaginación simbólica,
Paris, Quadrige, 1964

Eco, Umberto.
Obra abierta
México, Ariel, 1979, Barcelona

Eco, Umberto y Omar Calabrese,
El tiempo en la pintura,
Madrid, Mondadori, 1987

Gonzales, Zosimo.
Naturaleza y razón en la estética del setecientos.
Madrid, Visor, la balsa de medusa, 1989 .

Kent, Manuel.
Crítica del juicio
México, Austral, 1985

Siguan, Marisa.
Romanticismo/Romanticismos
Barcelona, PPU, 1998

Oliver, Gabriel.
Romanticismo y fin de siglo,
Barcelona, PPU , 1992

Panofsky, Erwin,
Estudios sobre iconología,
Madrid, Alianza editorial, 1992

Panofsky, Erwin, et al.,
Saturno y la melancolía,
Madrid, Alianza, 1991

Sievers ,Tobin.
Lo fantástico romántico ,
México, Fondo de Cultura Económica, 1989

BIBLIOGRAFÍA DE VÍCTOR HUGO:

Hugo, Víctor
Contemplations,
París, libre du poche, 1968

Hugo, Víctor
Cromwell,
París, Garnier-Flamarion, 1968

Hugo, Víctor
Nuestra señora de paris,
México, Porrúa, 1992

Hugo, Víctor
Ocean,
París, Bouquins, 1989

Hugo, Víctor
Los pirineos,
Barcelona, José J Olafeta, 1985

Hugo, Víctor
Poesía III
La legende de siecles (dos versiones) - L'art d'etre grand pere
L'ane - Religions et religion - Les quatre vents de l'espirit- L'ane terrible.
París, Bouquins, 1985

Hugo, Victor

Romans 3

L'homme qui rit - Les travailleurs de la mer - L'archipel de la manche - LE

Catre-veingt treize.

Paris, Seuil, 1963

Hugo, Victor

VH

Paris, Galimard, 1985

Hugo, Victor

Victor hugo dessins et lavis,

Paris, Hervas, 1983